



# Arte público, arquitectura e imagen urbana

Compilación de textos del profesor Raúl Piccioni

**Raúl Piccioni**



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

grupo de estudio sobre arte público  
en Latinoamérica

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"



## **Arte público, arquitectura e imagen urbana**

---



# Arte público, arquitectura e imagen urbana

Compilación de textos del profesor Raúl Piccioni

Raúl Piccioni

grupo de estudio sobre arte público  
en Latinoamérica

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

**Decano**  
Ricardo Manetti

**Vicedecana**  
Graciela Morgade

**Secretario General**  
Jorge Cugliotta

**Secretaría de Extensión  
Universitaria y Bienestar  
Estudiantil**  
Ivanna Petz

**Secretaría de Asuntos  
Académicos**  
Sofía Thisted

**Secretaría de Posgrado**  
Claudia D'Amico

**Secretaría de Investigación**  
Jerónimo Ledesma

**Secretaría de Hacienda  
y Administración**  
Leandro Iglesias

**Secretario de Hábitat  
e Infraestructura**  
Nicolás Escobari

**Secretario  
de Transferencia  
y Relaciones  
Interinstitucionales  
e Internacionales**  
Martín González

**Subsecretaría de Políticas  
de Género y Diversidad**  
Ana Laura Martín

**Subsecretario de Políticas  
Ambientales**  
Jorge Blanco

**Subsecretaría  
de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario  
de Publicaciones**  
Matías Cordo

**Consejo Editor**  
Virginia Manzano  
Flora Hilert  
Marcelo Topuzian  
María Marta García Negroni  
Fernando Rodríguez  
Gustavo Daujotas  
Hernán Inverso  
Raúl Illescas  
Matías Verdecchia  
Jimena Pautasso  
Grisel Azcuy  
Silvia Gattafoni  
Rosa Gómez Rosa  
Graciela Palmas  
Sergio Castelo  
Ayelén Suárez

**Directora  
de Imprenta**  
Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colección Saberes**



Compilación: Carolina Vanegas Carrasco.

Asistencia y transcripciones: Rafael Dias Scarelli, Azamat Méndez Suárez

Maquetación: Magali Canale

ISBN 978-631-6597-27-4

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Piccioni, Raul

Arte público, arquitectura e imagen urbana : compilación de textos del profesor  
Raúl Piccioni / Raul Piccioni. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :  
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires,  
2024.

328 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-631-6597-27-4

1. Historia del Arte. 2. Arte. I. Título.  
CDD 709

# Índice

<b>Prólogo</b>	9
<i>Carolina Vanegas Carrasco</i>	
<b>Raúl Enrique Piccioni, investigador, docente y amigo</b>	11
<i>Teresa Espantoso Rodríguez</i>	
<b>Parte 1. Arquitectura y urbanismo</b>	15
<b>Poderes, imágenes y edificios. Las sedes bursátiles en Buenos Aires durante el siglo XIX</b>	17
<i>En coautoría con Alicia Novick</i>	
<b>Eduardo Schiaffino. Plazas, arte y urbanismo</b>	31
<b>La ciudad desde las “visiones y recuerdos” de Eduardo Schiaffino</b>	59

<b>La estética de la ciudad. Preocupaciones de un pintor</b>	73
<b>Una relectura de <i>Urbanización de Buenos Aires</i> de Eduardo Schiaffino a la luz de un proyecto civilizatorio del centenario</b>	87
<b>Una aproximación a la recepción de la obra de Francisco Milizia en Buenos Aires. El caso del mercado modelo</b>	101
<b>La obra del arquitecto Ángel Valdemarca. Un aporte para el estudio de la arquitectura neogótica en Buenos Aires</b>	117
<b>La formación neogótica de los arquitectos inmigrantes en el territorio argentino entre fines del siglo XIX y principios del XX</b>	133
<b>Parte 2. Escultura conmemorativa</b>	149
<hr/>	
<b>El monumento al Centenario. Un problema de Estado</b>	151
<b>Eduardo Schiaffino y “el monito titi” del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña</b>	163
<i>En coautoría con Marina Aguerre</i>	
<b>Del yeso al bronce</b>	219
<b>Monumento conmemorativo versus proyecto urbano. Una lucha de intereses</b>	237
<b>Parte 3. Arte público e imagen urbana</b>	257
<hr/>	
<b>Arte público y paisaje natural, del río al jardín. La imagen urbana de Buenos Aires 1900-1930</b>	259

<b>Arte público y ubicación de monumentos en el Centenario y el Bicentenario. Entre la estética y el sentido simbólico</b>	275
<i>En coautoría con Claudia Lanzani</i>	
<b>¿La planificación es enemiga de los monumentos?</b>	291
<b>Arte público en Buenos Aires 1900-1940. Disputas de saberes</b>	309



# Prólogo

*Carolina Vanegas Carrasco*

Este libro es el resultado de la revisión de los artículos y ponencias que el profesor Raúl Piccioni realizó en tres de las instituciones a las que perteneció y que fueron el ámbito de discusión de sus ideas acerca de las relaciones entre el arte público, la arquitectura y el urbanismo de Buenos Aires. Estas fueron las “Jornadas Estudios e Investigaciones en artes visuales y música” del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Ciudad de Buenos Aires; las “Jornadas de Teoría e Historia de las Artes” del Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA); y los Seminarios Internacionales sobre Arte Público en Latinoamérica del Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP).

El Instituto Payró fue su lugar de trabajo a lo largo de su carrera y fue miembro fundador del CAIA y el GEAP Latinoamérica y como tal aportó de manera constante a su crecimiento, así como al fortalecimiento de los estudios sobre arte público, arquitectura y urbanismo en Buenos Aires.

Su temprana partida motivó la propuesta de esta edición homenaje liderada por la actual coordinación de GEAP Latinoamérica para compilar en una sola publicación sus

aportes en estas tres instancias. Su gestión fue muy sencilla dado que tanto la Dra. Mariana Marchesi, presidente de CAIA, así como el director del Instituto Payró, Dr. Ricardo González, se sumaron con entusiasmo a la idea. Asimismo, confluó en esta edición el interés y dedicación de dos jóvenes investigadores que a lo largo de 2023 desarrollaron estancias doctorales en el Instituto Payró y en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), UNSAM-CONICET: Rafael Dias Scarelli, de la Universidade de São Paulo, Brasil y Azamat Méndez Suárez de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

De manera conjunta con Rafael y Azamat ubicamos, seleccionamos y revisamos el material para obtener el resultado que ahora les presentamos. Paso así a la primera persona porque si bien como coordinadora del GEAP y docente a cargo de los doctorandos lideré esta propuesta, para mí este libro también es un gesto de agradecimiento y cariño a Raúl por su amistad, su generosidad y su perseverancia no solo en el estudio de estos temas, sino en la generación de instancias de discusión. Agradezco especialmente a Claudia Lanzani, Alicia Novick y Marina Aguerre la autorización para la inclusión de los textos escritos en coautoría; ellas también son parte de esta red de afectos sin la cual no se puede producir conocimiento. Este sentimiento también me motivó a pedirle a la profesora Teresa Espantoso Rodríguez, una de sus mejores amigas y colega con la que iniciamos el GEAP Latinoamérica en 2008, que hiciera la presentación del libro, pues sin sus palabras no estaría completo este homenaje.

## **Raúl Enrique Piccioni, investigador, docente y amigo**

*Teresa Espantoso Rodríguez*

Arquitecto, Licenciado en Historia de las Artes, Conservador de edificios, Magíster en Historia, ese fue el derrotero que hizo Raúl a lo largo de su rica vida profesional. Entusiasta estudioso de la arquitectura, transmitió su pasión por la disciplina en nuestro país a cientos de alumnos, a partir de sus clases en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Formado en esta universidad, lamentablemente quedó sin concluir su tesis para acceder al Doctorado en Historia por la Universidad de San Andrés.

Debemos destacar que su carrera académica fue completa. En su rol de docente en la Facultad de Filosofía y Letras no hubo saltos, desde los inicios como Ayudante de cátedra, concursó como Jefe de Trabajos Prácticos, luego accedió al claustro de profesores, primero como Profesor Adjunto y finalmente por concurso, como Profesor Titular de la asignatura referida al arte en la Argentina durante el siglo XIX. Una evolución similar tuvo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, en la que luego de una carrera ascendente, accedió por concurso al cargo de Profesor Adjunto en 2016.

Paralelamente a su carrera en la Universidad, fue Profesor Titular en el Colegio Nacional de Buenos Aires —del que era orgullosamente ex alumno— y de diversas universidades privadas.

En el ámbito de los museos tuvo una larga actuación, primero en el Museo de la Ciudad donde fue Jefe de Patrimonio y luego en el Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires “Cornelio Saavedra”. En ambos desarrolló una importante labor respecto de la conservación y difusión del patrimonio, tanto a través de exposiciones como en su papel de investigador, presentando trabajos en congresos, y como curador, organizando muestras con el patrimonio de las respectivas colecciones.

En el campo de la investigación desarrolló su labor en el ámbito del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA), del Centro Argentino de Investigadores en Artes (CAIA), del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) y del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Argentina (GEAP-Argentina). Plasmó parte de su prolífica producción a través de los artículos que presentara en cada una de las actividades desarrolladas en dichos ámbitos y que se condensa en esta publicación.

Además de estos trabajos, numerosos artículos en revistas y capítulos en libros también dan cuenta de su aporte respecto de temas que estudió a lo largo de su vida profesional.

Estudios de su preferencia fueron la arquitectura de la ciudad y su relación con el espacio urbano y la actuación de teóricos y urbanistas respecto del mismo, así como la relación, dentro del entramado de la ciudad, del espacio público y la escultura conmemorativa.

Una mención aparte merece su contribución al desarrollo teórico del Arte Público en nuestro país, tema éste que desarrolló en su tesis de Maestría, en la que vinculó las ideas planteadas en Europa en años anteriores con las

desarrolladas en el ámbito local por nuestros teóricos e intelectuales, en los primeros años del siglo XX. En sus primeras páginas planteaba:

El arte público, término que condensa una constelación de ideas heterogéneas, tuvo una intensa circulación en el contexto europeo de fines del siglo XIX y principios del XX, cuando sus ciudades sufrían las transformaciones de la modernidad. Pero, por detrás de las intervenciones en el espacio público y en los monumentos, tanto en la cuna europea como en el medio local, se dibujaba una idea de la estética como medio didáctico y ejemplar, cuyo objetivo era reconstruir simultáneamente una ciudad y una sociedad convulsionadas por cambios que hacían perder sus valores propios.

Escribir esta breve semblanza de Raúl E. Piccioni implicó para mí una gran responsabilidad profesional y también personal.

Despido con estas pocas líneas no sólo a un colega sino a un amigo con quien compartí horas de estudio en nuestra juventud, cumpleaños, casamientos, bautismos de nuestros hijos, discusiones académicas y proyectos conjuntos.

Raúl será recordado como un profesional de ley, como un docente dedicado e inteligente y en lo personal como un gran amigo de la vida.



## **Parte 1. Arquitectura y urbanismo**

---



## Poderes, imágenes y edificios. Las sedes bursátiles en Buenos Aires durante el siglo XIX

*En coautoría con Alicia Novick*

*Arte y poder - V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA). Buenos Aires, 8 al 11 de septiembre de 1993, pp. 152-161.

Las primeras sedes de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires (1872, 1880), se incluyen entre los edificios institucionales que reflejan el proceso de constitución de la Sociedad y el Estado en la Argentina Moderna.

Es opinión difundida que la arquitectura de estos edificios es producto de una identificación de las elites locales con modelos europeos de concepción y uso del espacio público y doméstico<sup>1</sup>. En nuestra opinión, un excesivo énfasis —y demasiado lineal— en el tema de la dependencia puede ocultar la verdadera riqueza de mediaciones propia de los procesos políticos, económicos, sociales y culturales autónomos que subyacen en dicho modo de construcción de la identidad. Nos referimos a varios niveles y aspectos, que comportan a su vez diferentes actores sociales —comanditarios,

---

1 Cf entre otros GUTIERREZ, Ramón *et al.*: *La Arquitectura del liberalismo en la Argentina.* Sudamericana, Buenos Aires, 1968. ORTIZ, Federico: "Arquitectura. 1880-1930". En *Historia general del Arte en la Argentina.* T.IV. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1988.

conceptores, constructores y público general, pues se trata de edificios públicos— cuya interacción importa examinar.

Así por ejemplo, los cambios de sede reflejan claramente el dinamismo del proceso socio-económico subyacente. Pero en las modalidades de concepción y construcción de las sedes sucesivas se reflejan también importantes cambios en las capacidades locales de diseño y construcción edilicia. Nuevos recursos y nuevas capacidades confluyen así con una “demanda de nuevos modelos” que cambia la imagen a la ciudad.

Las sucesivas sedes institucionales de la Bolsa de Comercio tienen un rol destacado en el origen mismo este proceso anticipándose, incluso, a lo que sucedería en la edificación pública de carácter estatal. Es llamativa, además, la claridad de la transición que se observa entre ellas.

En sus inicios, entre 1854 y 1862, la Bolsa ocupa una vivienda tradicional adaptada, al nuevo uso. En 1862, cuando la institución se consolida, construye un edificio *ad hoc* caracterizado por el alarde tecnológico, símbolo del rol modernizador que sus miembros deseaban atribuirle. Durante el apogeo económico de la década de 1880, logra ya una localización privilegiada en el corazón del poder, frente a la Plaza de Mayo. Esta nueva sede es concebida por arquitectos ya consagrados en la obra pública estatal.

## 1. Primera sede: una arquitectura doméstica adaptada

Tras varias décadas de intercambios ilegales que se llevaban a cabo secretamente en distintos domicilios particulares<sup>2</sup>, en julio de 1854 un centenar de personalidades

---

2 Con anterioridad hubo un intento frustrado durante los gobiernos de Rivadavia y Martín García para fundar una Bolsa de Comercio. A partir de 1841, funcionó la Sociedad particular de corredores, denominada el Camoatí, a la que se le atribuye los orígenes de la Bolsa de Comercio.

echó las bases definitivas para la creación de la Bolsa de Comercio<sup>3</sup>.

En su primera etapa de legalidad (1854-1862), la Institución sesionó en viviendas de Catedral al Norte, barrio donde estaban localizados los residentes extranjeros y las nuevas actividades económicas, culturales y sociales<sup>4</sup>. Durante sus primeros años de vida, la inestabilidad política y económica obstaculizó el desarrollo de un sistema monetario y bancario, reflejándose en un restringido movimiento de valores bursátiles. Los principales miembros de la bolsa son comerciantes importadores y exportadores, con preminencia de extranjeros<sup>5</sup>. Más adelante los miembros de la Cámara Sindical de la Bolsa participarán en los directorios de entidades financieras y bancarias y ocuparán puestos políticos, además de ser referentes de la producción cerealera y ganadera local. Pero en sus inicios eran un grupo en el que dominaban los representantes de intereses extranjeros con actividades primordialmente comerciales.

Al comienzo, la Bolsa funcionó en las Salas exteriores de una casona de la calle San Martín, compartiendo esa “ristra

---

Cf. NOVICK, Alicia y PICCIONI, Raúl: “Las tres primeras sedes de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires”. Mimeo, 1991.

- 3 La temprana fundación de la Bolsa (1954), anterior a la confección del Código de Comercio (1859) y a la fundación de la Sociedad Rural (1866) son algunos de los hechos que toma en cuenta Jorge Sábato para rebatir las hipótesis usuales sobre la Argentina Moderna. SABATO, Jorge: *La clase dominante en la Argentina Moderna. Formación y características*. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1988.
- 4 Para un análisis del sector cfr. DE PAULA, Alberto: “La zona bancaria de Buenos Aires en el siglo XIX.” En *Jornadas Buenos Aires Moderna, Historia y perspectiva urbana. 1870-1940*. Buenos Aires. IAA, 1990.
- 5 En la Dirección de la Bolsa, están representadas las principales actividades económicas del momento: los comerciantes extranjeros (4 sobre los 6 primeros presidentes), los representantes de grandes firmas, productores saladeriles y laneros e inversionistas del primer ferrocarril. Cfr. NOVICK, y PICCIONI op. cit.

de locales” con otras actividades que contaban con accesos independientes sobre la calle Cangallo.

En 1860, durante la Presidencia de Juan de Anchorena<sup>6</sup>, por varios motivos se precipitó la decisión de suscribir acciones para la construcción de un edificio. En primer lugar, las nuevas necesidades funcionales de la Institución —de espacio para la rueda, para las comunicaciones y para oficinas de distinto tipo— resultantes del crecimiento de las operaciones bursátiles<sup>7</sup>. En segundo término, la necesidad de un edificio diferenciado de la arquitectura doméstica que permitiese expresar públicamente el carácter específico de la Institución. Esto último era factible gracias a la aparición de modelos especializados conocidos por arquitectos extranjeros actuantes en nuestros medios locales en la renovación de la arquitectura pública<sup>8</sup>.

En efecto, a principios del siglo XIX toma forma el edificio bancario, prototipo del edificio de oficinas, como nuevo programa arquitectónico. Hasta entonces la actividad bancaria se desarrollaba en viviendas particulares adaptadas. Pero el empleado administrativo gana un espacio cada vez más importante al desarrollarse los servicios burocráticos que acompañaban los procesos de modernización industrial. Los “monumentos del dinero” incorporan soluciones espaciales para la iluminación cenital de grandes salones, que se inspiran en la arquitectura monumental romana (mercado de

---

6 Juan de Anchorena (1829-1895) preside la Bolsa entre 1861 y 1862. Es hacendado y comerciante en lanas además de ser propietario de tierras en el Sur, Córdoba y Buenos Aires. Posee un legado sobre títulos de fondos provinciales, municipales y cédula siendo una de las fortunas más sólidas del país.

7 . Hacia fines de la década, la Bolsa pasó de 118 socios en 1864 a 536 en 1862. Las primeras inversiones se dieron en el FCC del Oeste y la producción orientada a la exportación de lanas, tasajo y cueros continuaron en ritmo ascendente. Cfr. ORTÍZ, Federico: *Historia económica de la Argentina*. TI, Plus Ultra, Buenos Aires, 1971.

8 Hacia 1860 ya están terminados el antiguo Teatro Colón (Pellegrini, 1854-58), la Aduana (Taylor, 1854), la Curia (Fosati, 1855-58), etc. Cf. VVAA. *El Estado de Buenos Aires*, MCBA.

Trajano, Termas, etc.). El modelo de “baldaquino” utilizado en el salón central de los bancos es concebido por el Arq. Soane para el Banco de Inglaterra (1791-1833). Los edificios bursátiles tienen por su parte una larga tradición y recuperan el modelo del claustro —organizado en torno a un espacio abierto— proveniente de la basílica romana. Este patio se va cubriendo progresivamente a lo largo del siglo XIX.<sup>9</sup>

## 2. Segunda sede: un edificio especializado

Para el nuevo edificio se adquirió un terreno próximo al de la primera sede y se convocó a un concurso de profesionales, al que se presentaron 12 propuestas. Una de sus principales condiciones consistía en que el Arquitecto cumpliera el rol de empresario de la obra, ajustándose a un presupuesto fijo que presentaría junto con los planos<sup>10</sup>. Esto implicaba un revolucionario sistema de entrega “llave en mano” que revela la existencia de empresas constructoras —capaces de ligar el financiamiento, la concepción y la ejecución de las obras— en un período muy temprano del desarrollo de la ciudad.

Los arquitectos Henry Hunt, de origen inglés y Hans Schroeder, presumiblemente alemán, obtuvieron la obra. La iniciaron en 1861 y la entregaron en tiempo récord, al año siguiente. Con experiencia en la realización de arquitectura bancaria, siendo autores de los Bancos de Londres (1867-69) y de la Provincia de Buenos Aires (1867-74).

Rodeada de viviendas prestigiosas, de hoteles y de casas comerciales, la nueva Bolsa de Comercio se convirtió en un hito de la vida pública, por la congestión de público y

---

9 Estas temáticas son desarrolladas entre otros autores por Cfr. LOYER, François: *Le siècle de l'industrie*. Ed. Skira, París, 1983 y PEVSNER, Nikolaus: *Historia de las tipologías*, Ed. Gilli. Barcelona.

10 EL NACIONAL. 30 de enero de 1862, p. 3, Col. 1.

carruajes que provocaba<sup>11</sup>. En el impacto urbano del edificio se conjugaron su implantación y su fachada, con su carácter de arquitectura institucional. La construcción se retiraba de la línea de edificación y, al diferenciarse de los lotes contiguos, creaba un espacio de transición materializado por una reja de hierro. Este espacio intermedio, así como el diseño de la fachada, presentaban claras filiaciones con la arquitectura neorrenacentista inglesa.

Las expresiones locales más relevantes de dicha arquitectura se deben a la actividad de otro arquitecto inglés, Eduardo Taylor, quien construyó entre 1854 y 1858 la Aduana Nueva —edificio clave del período— y el Club del Progreso (1856).

El tratamiento del frente de la Bolsa de Comercio es austero, organizado en dos plantas y tres sectores. El comentario que un viajero inglés realiza sobre la imagen que este edificio es bien ilustrativo: “Es un precioso edificio pequeño, levantado en 1861 en la calle San Martín. En él la vida cambista de Buenos Aires lucha vigorosamente cada día. Por fuera, la Bolsa, con sus cuatro faroles de primer orden, tiene toda la apariencia de un respetable banco europeo”<sup>12</sup>. Pero, si bien su exterior se expresa a través de la “respetable fachada europea”, su interior es un alarde de la nueva tecnología del hierro.

La idea de iluminar cenitalmente algunos locales de los edificios ya había sido implementada, pero tímidamente,

---

11 “El edificio de La Bolsa caracterizado en sus horas de movimiento por la gran cantidad de caballos atados a los palenques cercanos, a punto de obstruir el libre tránsito...” decía un conocido autor en 1864. Cfr. HUTCHINSON, Thomas, EL NACIONAL, 3 de Febrero de 1862. Otras crónicas detallan el movimiento que se producía diez años más tarde cuando, “Los corredores de bolsa llegaban en tilburís, coches de dos ruedas con capota, tirados por un caballo. Los dejaban en esa cuadra y también en la siguiente, de modo que la fila llegaba hasta frente de nuestra casa”. En: GARRIGOS, Zelmira: *Recuerdos de mi lejana infancia*. Buenos Aires, 1964.

12 Citado por DE PAULA *op. cit.*

en la Ciudad<sup>13</sup>. Carlos E. Pellegrini utilizó por primera vez el hierro en la cubierta del nuevo Teatro Colón (1854-58) y combinado con vidrio en la techumbre de las galerías del Mercado del Plata (1858), obra en la que colaboró Henry Hunt<sup>14</sup>. La innovación está destinada en la Bolsa al Salón de Operaciones, su local principal. Se trataba de una sala rectangular, de doble altura, iluminada por una bóveda de cañón corrido, de hierro y vidrio.

Las crónicas de la época registran reacciones diferentes frente al nuevo edificio. Un viajero describía así sus impresiones: “Por dentro me pareció, en mi visita a las 2 de la tarde, sujeto a inconveniencias. Está iluminado por arriba, y en el centro de la sala principal hay un pequeño círculo de aserrín que está encerrado y que al principio creí que hubiese sido hecho para un volatín de liliputienses, hasta que comprendí que era el círculo alrededor del cual los compradores se reúnen a la mágica voz del corredor. En los altos hay un cuarto de lectura y la luz y la ventilación parecen bastantes”<sup>15</sup>. Paralelamente El Nacional se extasiaba frente a las novedades: “Las puertas del vestíbulo tienen colocados hermosos vidrios de color hechos expresamente según diseños de los Arquitectos y fabricados en Europa. En el techo de cristal hemos notado que se han colocado medios vidrios en lugar de vidrios enteros como tiene la mayor parte del techo. Pero tenemos entendido que estos se han de sacar para recibir nuevos en cuanto lleguen otros que han mandado traer de Europa. La rotura desgraciadamente de tanto vidrios de los primeros que vinieron aunque se mandó por más de lo que se necesitaba, hizo inevitable la colocación de medios

---

13 Pueden citarse la obra de P. Catelin para la Sala de Representantes (1822) y la cubierta del salón principal del antiguo Congreso Nacional (1863) construida por J. Larguía.

14 Sobre este tema, cfr. PICCIONI, Raúl: “Las tipologías de los mercados.” En: *Revista DANA*, Nro. 25, Resistencia, 1988.

15 Citado por DE PAULA. *op. cit.*

vidrios, no habiendo aquí como reemplazarlos. Nos hemos quedado muy satisfechos al saber que toda la construcción de fierro de este techo ha sido trabajada aquí en el país según diseños y direcciones de los arquitectos porque muestra que tenemos operarios inteligentes”<sup>16</sup>. Las reacciones de nacionales y extranjeros contrastan fuertemente. El viajero inglés, menciona apenas el edificio. Su atención se detiene en la “rueda” que comenta irónicamente, mientras el periódico local dedica la mitad de la nota periodística a ponderar la cubierta y las nuevas tecnologías empleadas.

Una foto de 1864, muestra un interior claustal, rodeado por arquería, ya utilizado en la Bolsa Real de Londres (1838) por Willian Tite. Las oficinas y despachos eran de dimensiones exiguas y espacialmente subordinados al salón, que dominaba la composición.

En 1871 se agrega un balcón superior, que sustituye las ventanas altas por puertas, creando una circulación. Se trataba ampliar los espacios secundarios, respondiendo al crecimiento de la institución pero también a la necesidad de generar una doble altura para apreciar mejor el espectáculo.

Esta ampliación no fue suficiente. Los socios de la Bolsa se triplicaron durante el período, pasando de 536 en 1862 a 1.595 en 1880. La composición de los directivos de la Bolsa también cambió sensiblemente respecto a la etapa anterior. Descendió la proporción de comerciantes ingleses y los nuevos presidentes dejaron de ser solo comerciantes para ser productores-exportadores agrícola-ganaderos (que compartían dicha actividad con roles de dirección política y financiera). Se trataba de representantes de un nuevo grupo social más definidamente local que había logrado consolidarse y,

---

16 EL NACIONAL, 30 de enero de 1862. p. 3, col. 1.

más allá de sus evidentes conflictos de intereses, desempeñar un papel relevante en la esfera pública<sup>17</sup>.

Mientras la cúspide de la Bolsa se renovaba, también surgían nuevas formas capaces de reflejar con mayor precisión los gustos de la época, desplazando al despojado estilo inglés. con sus austeras estructuras metálicas.

### 3. Tercera sede: en el corazón del poder

Poco después de 1880, los socios de la institución deciden la construcción de un tercer edificio. Tras la Capitalización de Buenos Aires, la Bolsa se convirtió en un espacio privilegiado de la sociabilidad económica y política porteñas. La duplicación de los socios (2.075 en 1884 a 4.190 en 1888) es consecuencia de una multiplicación de las actividades bursátiles, que se expanden hacia nuevas actividades<sup>18</sup>.

Entre 1880 y 1890, ya han desaparecido completamente de la Comisión Directiva los comerciantes extranjeros. La mayoría de los nuevos dirigentes proviene del ámbito bancario y tiene una actuación política e institucional relevante, pero es de filiación social heterogénea.

Hacia fines de la década del '80 comienza a desarrollarse una imagen pública de la Bolsa como “sede institucional

---

17 Es interesante observar la presencia de Carlos Huergo (padre) y Eduardo Madero. Intereses en pugna aparecen representados alternativamente en la presidencia de la Institución. De directivos ingleses solo quedan Drabble y Mackinlay, estrechamente ligados a la inversiones inglesas en el medio local. Entre los directivos encontramos fundadores de la Sociedad Rural (1874), del Jockey Club (1881) y del Club Industrial (1875). Se trata de representantes de nuevos intereses ligados a la producción agrícola y ganadera, que emergen con la expansión paulatina de la frontera pampeana.

18 Los mayores valores negociables se vinculan con el metálico y la moneda legal (en los períodos de convertibilidad). Pero además de estos, los empréstitos y las cédulas son objeto de especulación pero también reaseguro de ahorros familiares.

de la especulación”<sup>19</sup>, que intenta contrarrestarse mediante un proyecto de Hospital de Caridad (1888)<sup>20</sup> que finalmente no se realiza. Este proyecto es propuesto un poco antes de la interrupción del funcionamiento bursátil dispuesta por el Ministro Rufino Varela.

Para el proyecto del nuevo edificio de la Bolsa se convoca a dos arquitectos consagrados: José Maraini y Juan A. Buschiazzo. La Comisión Directiva nombra al ing. Bunge para evaluar el proyecto<sup>21</sup>. Buschiazzo y Bunge pertenecen a la primera camada de arquitectos-ingenieros egresados de la Universidad de Buenos Aires. Buschiazzo fue Director de Obras Públicas del Intendente Alvear y realizó una cantidad enorme de obras públicas y privadas<sup>22</sup>, entre las que se encuentran las residencias de numerosos miembros de la Bolsa. La nueva Bolsa fue entregada “llave en mano” el 7 de septiembre de 1885<sup>23</sup>.

---

19 “Empresas de colonias que continuaban desiertas, aunque se iniciaban; de industrias que se planeaban, pero no se llevaban a cabo; de edificaciones que no se levantaban; de compra-venta de terrenos, etc., etc. que se llevaban adelante hasta que las acciones obtenían premio y eran bajadas en la Bolsa, entraban de moda, se descubría que todo era farsa y mentira, y crack, al suelo, a la liquidación ruinosa, a la miseria de las familias, o al suicidio del deudor del Banco”. Carlos D’AMICO: Buenos Aires, sus hombres, su política (1860-1890). Ed. Americana, Buenos Aires, 1967, pag. 138. Citado por Ricardo SIDICARO en: *La Bolsa de Comercio de Buenos Aires y la representación de los intereses empresarios*. Mimeo CISEA, Buenos Aires, 1988, p. 25.

20 En la Memoria de la Cámara Sindical de la Bolsa de 1887 se propone la construcción de un Asilo gratuito para todos los asociados que sin familia en el país y sin recursos lo solicite. Cfr. *La Bolsa de Comercio de Buenos Aires en su Centenario*. Buenos Aires, 1954.

21 EL DIARIO, 5 de marzo de 1883, p. 2. col. 3 y 4.

22 Buschiazzo es miembro de la Sociedad Científica Argentina y fundador de la Sociedad Central de Arquitectos. Trabaja tanto en edificios públicos (sucursales del Banco de Italia y Río de la Plata e Hipotecario, Iglesia del Carmen, Intendencia de Belgrano, etc.) como en grandes residencias urbanas (Torcuato de Alvear, Anchorena, Guemes, Antonio Devoto, Legarreta, etc.) y en construcciones de servicios (mercados San Telmo, Nuevo Modelo).

23 *La Bolsa de Comercio de Buenos Aires en su Centenario op. cit.*

El “digno templo de Mercurio”, como lo denominó la revista *Caras y Caretas*<sup>24</sup> se situaba frente a la Plaza de mayo. Esta localización se debió a un trato sugerido por Carlos Lumb, poseedor de un lote exiguo e irregular quien, asociado a sus vecinos<sup>25</sup>, ofreció en venta a la Bolsa la gran parcela englobada. Simultáneamente, se comprometía a hacerse cargo de la construcción del edificio, con la misma modalidad empresarial de 1862.

En cuanto a la arquitectura del edificio, es evidente el divorcio entre su eclecticismo historicista finisecular —con un arsenal de recursos lingüísticos tomados de tratados y obras europeas que se examinaban en la Universidad— y la austeridad y el acento en la innovación tecnológica que eran típicos de los técnicos del estilo “Ponts et Chaussées” y del “Politécnico” de mediados del siglo.

Los periódicos de la época describen con precisión didáctica el lenguaje del proyecto, con la intención explícita de que ello sirva para formar el gusto de los lectores: “La fachada sobre la Plaza 25 de Mayo será de orden dórico en el piso bajo y corintio en el alto. La Parte baja formará en el centro un saliente de 4 columnas que flanquean las tres puertas de entrada elevadas sobre una escalinata de mármol de 4 gradas, y un cuerpo entrante a cada lado. La parte alta formará igualmente un saliente en el centro con 4 columnas sobre pedestales reunidos por una balaustrada formando balcón y 2 cuerpos entrantes a los lados terminados por su cornisamiento, el cual remata en el centro con un ático con frontis triangular y a los lados con balaustradas (...)”<sup>26</sup>. La fachada revela la impronta de Buschiazzo, quien ya utilizó columnas

---

24 “47 Aniversario de la fundación de la Bolsa. En *Caras y Caretas*, No. 146, 20/7/1901

25 Carlos LUMB, directivo de la Institución, poseía un lote tan estrecho que sin la asociación con sus vecinos Juan MALCOM y Fermín BASUALDO no podía proponer la operación.

26 EL DIARIO. 5 de marzo de 1883. p. 2, col 3 y 4.

dóricas y entablamento con triglifos en la fachada de la Intendencia del barrio de Belgrano.

Pocas relaciones existen entre el interior de organización simple del edificio de Hunt y Shroeder y el despliegue decorativo y funcional que caracteriza la nueva obra.

El nuevo proyecto fue concebido en función de los dos frentes. Sobre la actual Bartolomé Mitre se organizaron las oficinas y habitaciones complementarias, en dos niveles, alrededor de un patio central. Sobre la Plaza de Mayo, se diseñó la fachada principal, a partir de la cual se desarrollaron el vestíbulo, el Salón de los pasos perdidos y la oficina de taquígrafo y correos. En el centro de la parcela, se organizó el Salón Principal, rodeado por la rueda, otras oficinas, el bar, locales de servicios, portería, etc. Su doble altura permitía una circulación perimetral en la planta superior.

El sector de la rueda, tenía menor altura que el salón y a diferencia de este estaba iluminado mediante claraboyas intercaladas entre los paneles del cielorraso. La iluminación del salón contrastaba fuertemente con la vieja sede: “Un tímido resplandor penetraba por las altas vidrieras, y después de jugar en las doradas molduras del techo, iba a embotarse en las paredes pintadas de color terra-cotta, dejando el salón envuelto en aristocrática penumbra. Reinaba allí esa misteriosa media luz que las religiones, amigas siempre de rodearse de misterios, hacen predominar en sus templos. Pero el carácter de solemnidad que tal circunstancia pudiera imprimir al recinto era frustrado por el continuo ir y venir de gente, y el rumor de las conversaciones que levantaba envuelto en el vaho de los cigarrillos”<sup>27</sup>. Esta descripción de La Bolsa de Julián Martel, contrasta con la descripción del periodista que en 1862 se impresionaba por la gran cubierta transparente. Ahora la cubierta de

---

27 MARTEL, Julián, *La Bolsa*. Ed. EMECE, 1943. (1era. ec).

hierro y pizarra queda oculta y la iluminación pasa del techo a las paredes siendo reemplazada por un opaco cielo-raso de casetones. Ya no se trata de un alarde tecnológico sino de una forma de iluminación que acentúa la decoración y el ambiente de sociabilidad. Tanto el salón de los pasos perdidos como el bar y la intrincada distribución de las oficinas y locales de servicio, reflejan la necesidad de lugares específicos de reunión e intercambio social que antes no existían<sup>28</sup>. El gusto por el arte decorativo se vincula a la idea de “figuración”, a la diferenciación de las áreas de recepción y a la introducción de espacios secundarios<sup>29</sup> también presentes en las grandes residencias privadas.

Este monumental edificio, inaugurado en 1885, requirió, como la vieja sede, una inmediata ampliación. Se agregó otro terreno en 1886 y Maraini se hizo cargo de la refacción<sup>30</sup>. Con el nuevo siglo se inicia una nueva etapa bursátil. Alejandro Christophersen proyecta una nueva sede con posterioridad al Centenario (en 1913), que es remodelada y ampliada por Mario Roberto Alvarez en 1970.

La selección de arquitectos, proyectos y presupuestos para construir cada una de las sedes, seguramente suscitó numerosas controversias entre los directivos de la Bolsa. Sin embargo, esta imagen pública de la institución siempre se confió a profesionales consagrados y de prestigio indiscutible. Los edificios de la Bolsa no solo manifiestan el rol que la Institución intenta desempeñar. Sus arquitecturas son

---

28 “A través de las grandes y majestuosas arcadas que unen el salón central con los laterales, se ve moverse una muchedumbre compacta, numerosa, inquieta (...)”. Martel, *op. cit.*

29 En efecto, el texto de Martel abunda en descripciones de los salones suntuosos de las residencias que contemporáneamente se construían, caracterizadas por la multiplicidad de los espacios intermedios subordinados a los ambientes principales.

30 El nuevo frente duplica el ancho del primitivo y le agrega un piso. El resultado compositivo no es bueno pues se pierde el carácter y no parece guardar filiaciones con la producción de Buschiazzo que conocemos.

elementos esenciales en la constitución de la identidad institucional. El poder de las imágenes que está en juego tras las imágenes del poder, es una más entre las múltiples claves para leer la producción de arquitectura.

# Eduardo Schiaffino. Plazas, arte y urbanismo

*II Jornadas Estudios e Investigaciones* - Instituto de Teoría e Historia del Arte  
"Julio E. Payró" (FFyL - UBA), 1996, pp. 32-43.

## Introducción

Entre las preocupaciones de los urbanistas del fin del siglo pasado y de las primeras décadas del actual se encuentran los problemas de la circulación, la higiene y la estética. Estos tres temas principales, surgidos de los conflictos que provocó el crecimiento de las ciudades modernas, son los que los técnicos procuran resolver. Para ello ingenieros y arquitectos trazan numerosos planos de extensión o reforma de ciudades en los cuales no están ausentes las grandes avenidas diagonales o perpendiculares, las calles sobre o bajo nivel, los "carre-fours" de circulación, etc. Abogados y políticos debaten las leyes que permitan las expropiaciones y se redactan códigos para reglamentar la construcción. Ingenieros, arquitectos y sanitarios buscan soluciones a los problemas de las viviendas insalubres y a la infraestructura sanitaria.

En muchas de estas propuestas aparecen las plazas en sus diversos usos y variantes. Como articuladoras de complejos planes de avenidas diagonales, formando parte de amplios sistemas de espacios de recreación y avenidas paseos, como

medios de oxigenación y purificación del aire o integrando grandes barrios jardines. Estas son en especial las preocupaciones de los técnicos en una naciente disciplina científica: el urbanismo.

En 1889 Camillo Sitte publica “El arte de construir ciudades, según principios artísticos con el cual incorpora la dimensión estética al debate científico, al que se suma Charles Buls en 1902 con su “Estética de las ciudades”.<sup>1</sup> La calle y la plaza, en Sitte, recuperan su dimensión histórica y se valoran por su falta de uniformidad.

Pero ¿qué lugar ocupan los artistas en este debate profesional? ¿Son similares sus preocupaciones por los problemas de la ciudad? ¿Aportan algo diferente a la discusión que puede modificar el discurso técnico-científico? Estas y algunas otras preguntas son las que trato de responder estudiando la obra de un artista plástico, Eduardo Schiaffino y, a partir de él, la de otros artistas interesados por las posibilidades creativas de este nuevo arte urbano.

## Un artista urbanista

Eduardo Schiaffino nació en Buenos Aires 1858 y murió en la misma ciudad en 1935. De profesión pintor, cronista, director del Museo Nacional de Bellas Artes, crítico de arte, historiógrafo del Arte Argentino, y fundador de asociaciones de arte.

Su formación como pintor es bastante conocida. Como primer maestro lo tuvo al acuarelista veneciano José Aguyari, quien le aconsejó viajar a Venecia a seguir su carrera. Esto lo

---

1 Ver SMETS, M., *Charles Buls, les principes de l'art urbain*. Pierre Mardaga, Liège, 1995.

logra en 1884 gracias a una beca otorgada por el ministro de Instrucción Pública Eduardo Wilde.<sup>2</sup>

Su viaje por Europa, primero en Venecia y finalmente en París, a lo largo de 5 años quedó registrado en parte a través de los artículos que escribió, paralelamente a estos estudios, desempeñándose como corresponsal de *El Diario*.<sup>3</sup> De esta manera sabemos que en marzo de 1884 se encontraba en Venecia, previo paso por París. Allí estudió en el taller de Lancerotto, sin que ello le impidiera al mismo tiempo también viajar por diferentes ciudades italianas como Padua, Génova y Turín. En diciembre de ese año viajó finalmente a París, previo paso por Suiza. Esta ciudad y su ambiente cultural es la que más impresionó a Schiaffino. En ella perfeccionó sus estudios de pintura asistiendo a la academia Colarossi, entre cuyos profesores se encontraba Puvis de Chavannes, con cuyo encuentro quedó impresionado.<sup>4</sup> Es importante la descripción de su viaje, porque en él quedan registrados sus paseos por diferentes ciudades europeas, decisivos en su formación como “urbanista”. Schiaffino vuelve a Buenos Aires en 1891, después de haber expuesto en París y haber descubierto su vocación no solo de pintor sino también de experto en arte.

En lo que a actividad pública respecta, hay que mencionar por un lado que ya antes de partir a Europa fundó con otros colegas la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y por el otro que a su vuelta a Buenos Aires contribuyó a formar El Ateneo. Dos instituciones muy importantes y de enorme trascendencia a lo largo del siglo, tanto en la formación

---

2 Ver *La Fronda* del 9 de abril de 1934.

3 Ver TELESKA, A. y BURUCUA, G., “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y la imagen”. En *Anales de Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* □ *Mario J. Buschiazzo*” n°. 27-28. FADU-UBA. Buenos Aires, 1989-1991.

4 Los datos fueron tomados de una autobiografía inédita de Eduardo Schiaffino, existente en el archivo del Museo Nacional de Bellas Artes, que me facilitó la prof. Ana Telesca.

como en la difusión de las ideas artísticas, que enfatizan el rol pedagógico que Schiaffino y sus colegas asignaban al arte en esta sociedad.

En lo que a su actividad periodística se refiere ya hemos mencionado su trabajo como cronista de *El Diario* desde 1884 hasta 1885, tarea que le permite mantenerse económicamente en Europa dado los pocos fondos que le proporcionaban la beca. Pero por la actitud contraria al gobierno del matutino se ve obligado a cambiar y realizar notas para el diario *Sud América*, según expresa también él su autobiografía.<sup>5</sup> Luego de 1891 y a pedido de Bartolomé Mitre comienza a escribir artículos para el diario *La Nación*, actividad que en forma esporádica seguirá hasta 1926.

En 1895 funda el Museo Nacional de Bellas Artes, institución que dirigirá hasta el año 1910, fecha en que fue obligado a renunciar por presión de la Comisión Nacional de Bellas Artes que contaba con el apoyo del ministro de Instrucción Pública y además objetaba su política de adquisición de obras de arte. Schiaffino contaba con el apoyo de algunos políticos, en especial del senador González, pero no fue suficiente para evitar su alejamiento.

De allí en más su actividad pública se vuelca a cargos diplomáticos. Fue cónsul en Dresde, Livorno (Italia), Corumbá (Brasil), Sevilla, Madrid, Turín, Pau y finalmente en 1931 el Gobierno Provisional lo nombró Cónsul General en Grecia.

En el año 1910 formó parte del jurado del concurso internacional convocado para la realización de un monumento en la plaza de Mayo en conmemoración del Centenario de la Revolución. A su trayectoria debemos agregar las numerosas exposiciones que organizó, tanto en nuestro país como en el exterior.

---

5 *Autobiografía, op. cit.*

Su libro más importante es *La pintura y la escultura en Argentina*, obra que inicia el campo de la historiografía artística en nuestro país. Pero, ¿por qué incluir en la historia del urbanismo en Argentina a un pintor y crítico de arte? ¿Cuáles son sus aportes a esta disciplina?

Su contribución más conocida a esta materia es la publicación en 1927 del libro *Urbanización de Buenos Aires*, que reúne las notas aparecidas en el suplemento dominical del diario *La Nación* durante el año 1926. Estas notas fueron escritas a pedido del matutino como comentarios a la publicación del plan trazado por la Comisión de Estética Edilicia, encargado por el intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Carlos Noel. Sin embargo los aportes de Schiaffino y en el de algunos artistas, en especial pintores y escultores, a esta disciplina es aún mayor, y hasta el momento no suficientemente estudiada.

A diferencia de su formación como pintor, desconocemos la adquisición de conocimientos en lo que a los aspectos urbanísticos se refiere. No es un científico, quizás tengamos que considerarlo un “amateur”. Sabemos que su aprendizaje proviene en especial de la propia experiencia de sus viajes por ciudades tanto europeas como de los Estados Unidos, algunos comentados en sus notas escritas tanto en los años 1884-1885 como en 1926. A todo esto hay que agregarle su formación estética, adquirida necesariamente en otra disciplina como lo es la pintura. Al examinar sus escritos se reconoce su dependencia del arte clásico y formación académica. En la primera nota de su libro *Urbanización de Buenos Aires* recurre a principios vitruvianos de la arquitectura clásica, al hablar de los monumentos y su ubicación: “...era hora de formar un “Programa” de reformas y de innovaciones, cuya ejecución ordenada y paulatina llegará andando el tiempo a corregir defectos que se hacían orgánicos, a subsanar errores garrafales, a colocar sino erigir los monumentos públicos proyectados, no en cualquier parte como ahora, sino en

sitios estratégicos para que su distribución constituya armonía, utilidad y gracia, es decir: belleza.”<sup>6</sup>

Es importante remarcar además la forma en que Schiaffino hace público su pensamiento sobre la ciudad y es por medio de artículos que publican en el diario *La Nación*. Incluso su libro *Urbanización de Buenos Aires* es una recopilación posterior de las notas aparecidas en ese matutino, algunas de las cuales aparecieron algunos años antes. Esta forma de transmitir ese pensamiento ejemplifica y confirma el rol pedagógico que Schiaffino asigna a sus ideas, la necesidad de la formación estética de la población.

Estos artículos se publican en forma esporádica y en momento muy particulares. Los primeros aparecen entre los años 1894 y 1897, con la frecuencia de dos por semestre, siendo algunos de ellos la transcripción de conferencias dictadas por él en El Ateneo. El primero de ellos se titula precisamente “Estética de la Capital” y aparece el 19 de enero de 1894, siendo el segundo “La Plaza de Mayo y las estatuas históricas” aparecido el 1 de febrero del mismo año. El resto de las notas, publicadas hasta febrero de 1897 no tratan necesariamente temas referidos a lo urbano, sino aparecen discusiones de arte en general o descripciones de distintos lugares del país. En estos artículos ya aparecerán sus principales preocupaciones u obsesiones sobre la ciudad, la mayor parte de las cuales mantendrá y reafirmará en 1926.

Luego escribe en enero de 1899 un artículo referido a la Plaza del Congreso. En este caso Schiaffino se incorpora a una discusión pública llevada a cabo mediante artículos publicados en diferentes diarios, iniciada por políticos y arquitectos e impulsada en realidad por la prensa, sobre

---

6 En realidad las categorías vitruvianas eran *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidad) y *venustas* (belleza). Schiaffino reemplaza el concepto de solidez por el armonía. En realidad la categoría *firmitas* (solidez) también fue reemplazada por otros significados en siglos posteriores. Ver. SZAMBIEN, W., *Symétrie. Goûl. Caractère*. Picard. París. 1986.

las características que debía tener la plaza que presidiría al edificio del Congreso Nacional en esos momentos en construcción, problema que discutía el cuerpo legislativo. En esa fecha escribe una sola nota presentando su proyecto para la misma, pero esta discusión la continuará en 1918 y en 1926, con algunas variantes.

Finalmente, sus escritos más importantes en esta materia lo constituye la serie de artículos que forman su libro *Urbanización de Buenos Aires*, publicados primero en el suplemento dominical del diario *La Nación* a lo largo del año 1926 y luego como libro en 1927 por Manuel Gleizer editor, Buenos Aires.

El libro en realidad está formado por una serie de notas, independientes entre sí, y que no tienen una relación secuencial una con la otra. Puede pasar del estudio de una plaza en una y en la siguiente hablar de las calles, o ir de la toponimia a la exteriorización del culto. Sin embargo, en varias de las notas se ocupa en forma sucesiva de similares problemas, como es el de las plazas. Es interesante destacar que más de la mitad del libro está destinado a hablar de ellas y de las esculturas. Luego, es la arquitectura el tema más reiterado y es muy poco lo que se lee en el texto sobre la circulación y la higiene. Esta visión fragmentaria de la obra se debe principalmente a la forma en que este fue concebido. Originalmente iban a ser comentarios al Plan para la Ciudad de Buenos Aires de la Comisión de Estética Edilicia (C.E.E.), presentado en 1925.

Sin embargo, son pocas las referencias a este plan. Si bien toca algunos de los temas estudiados por el mismo, se tiene la impresión de que es más la expresión de sus propias ideas que la reflexión sobre las otras. Al plan y a la comisión propiamente dicha se los menciona solo un par de veces. También es sabido sus diferencias con algún miembro de la misma, y me refiero al arquitecto Martín Noel representante

de la Comisión de Bellas Artes en la C.E.E., institución que también integraba el pintor Ernesto De la Cárcova.

Ernesto de la Cárcova era, al igual que Schiaffino, un artista interesado por la estética urbana y los problemas de la ciudad, pero ambos actúan en forma diferente y desde distintos lugares. Schiaffino como cronista, crítico de arte y con la ayuda de su prestigio obtenido como creador y director del museo de arte más importante del país. De la Cárcova, en cambio, tiene una participación más activa en el campo político. Era concejal y también estaba respaldado por el prestigio alcanzado como pintor, quizás más destacado que el de Schiaffino en el mundo del arte. En 1905 ambos fueron comisionados por la Municipalidad para importar esculturas monumentales y aparece mencionado varias veces en su libro. Sin embargo, en 1926 estaban en lugares opuestos. En el apéndice del libro aparece precisamente una carta de De la Cárcova dirigida al diario *La Nación*, fechada el 21 de mayo de ese año, defendiendo a la Comisión Nacional de Bellas Artes de los ataques del mismo Schiaffino, quien trataba a la comisión con el término peyorativo de “Comisión Noncurante de Buenos Aires”.<sup>7</sup>

Hay que recordar que el arq. Martín Noel representaba a la Comisión Nacional de Bellas Artes en la Comisión redactora del Plan de Estética Edilicia que Schiaffino analiza en su libro, además de ser hermano del intendente que generó el plan. Esta institución, como ya hemos mencionado, fue la que provocó su alejamiento del Museo Nacional de Bellas Artes. De allí los ataques que pueden leerse en capítulo “reproducciones industriales y placas recordatorias”, y también en su autobiografía en la que acusa a esta “Comisión Nacional de Bellas Artes con una mayoría abrumadora de médicos y

---

7 SCHIAFFINO, E., *Urbanización de Buenos Aires*, Manuel Gleizer editor, Buenos Aires, 1927. p. 271.

abogados” de ser los culpables de que no se construyera el edificio para el museo.<sup>8</sup>

La diferencia entre estas notas y sus primeros artículos es que aquí define qué entiende por urbanización. En la primera nota justifica el título del libro. Por un lado define a la misma como una “ciencia nueva”, por otro lado el término “urbanización es el equivalente actual de lo que antes se denominó “Arte Público”.<sup>9</sup> Este término, Arte Público, solo vuelve a mencionarlo en el capítulo final del libro al hablar de la escultura decorativa: “Recuerdo que el Concejal De la Cárcova y yo, fuimos los primeros comisionados por la Municipalidad para importar esculturas ornamentales iniciando así entre nosotros esa forma de Arte Público.”<sup>10</sup> En estos párrafos puede leerse entre líneas una de sus ideas sobre lo que significa el arte público: el de la ubicación estratégica de los monumentos en la ciudad.

Es también en esta primera nota donde se dan las referencias a la Comisión de Estética Edilicia (C.E.E.), para luego independizarse de ella en gran parte del resto del libro, como si el comentario sobre este trabajo fuese simplemente una excusa para vertir sus ideas sobre el arte público.

## Preocupaciones urbanas de un pintor

Una vez que examinamos los escritos de este artista veamos los contenidos de los mismos en cuanto al problema de la ciudad. Si bien no es posible abarcar en estas líneas la totalidad de su pensamiento urbanístico, si podemos extraer sus

---

8 SCHIAFFINO, E., *Autobiografía, op. cit.*

9 SCHIAFFINO, E., *Urbanización, op. cit.* p. 7.

10 *ibid.* p. 243.

principales ideas que podemos reducirlas a unas pocas y es a las que dedica más páginas en él. Estas pueden resumirse en:

- El entorno arquitectónico y las especies vegetales de las plazas.
- Los monumentos públicos y las esculturas decorativas.
- El espacio público, sus calles, edificios públicos y el paisaje natural de la ciudad.

En su pensamiento sobre el espacio público tenemos que considerar tres aspectos: el paisaje natural de la ciudad; la trama urbana y los edificios monumentales. Estos tres temas ya aparecen en sus escritos de 1894 y reaparecerán en los siguientes de diversas maneras, pero sin cambiar su esencia.

En la nota de la década del 90, acusaba a las autoridades municipales de no ejercer el control sobre las construcciones que se realizaban en Buenos Aires, en especial, en lo que se refiere a las obras públicas, haciéndolos cargo de la negación del río por parte de la ciudad a raíz de la construcción del puerto. En 1926 repetía la misma idea, atacando a la obra que a su criterio “destruyó muy pronto la pintoresca modestia del paisaje originario” de la ciudad “ingrata desde el punto de vista estético” y se lamentaba por las “bellezas perdidas para la Capital Argentina” al referirse a las obras portuarias, y la destrucción de la costa original. Acusaba a los “Departamentos Municipales de Obras Públicas, armados de implacables niveles, ayudaron a los ingenieros ingleses y carpieron el suelo porteño hasta los menores accidentes topográficos”<sup>11</sup> importancia asignada, en Schiaffino, al pai-

---

11 *ibid.* pp. 13-14.

saje natural que puede verse en varias partes de sus escritos últimos, y como preámbulos de sus propuestas. Así comienza hablando de las bellezas del paisaje y el nacimiento de las ciudades. Les asigna el término de “feas” porque no surgieron de un plan preconcebido: “Todas las ciudades del mundo nacieron necesariamente defectuosas y por lo tanto más o menos feas, puesto que su trazado no obedecía a un plan determinado.”<sup>12</sup> Pero le asigna al paisaje con accidentes (rico desde el punto de vista visual) la posibilidad de mejorar la belleza de la ciudad.

Cuando la naturaleza no dotó a un territorio de bellezas naturales, la forma de mejorar la fealdad original de la ciudad se la da al hombre, a los “reformadores de talento”. Estos mediante operatorias que implicaban: plantar árboles y demoler “barrios enteros para desembarazar las catedrales de la lepra de las viviendas parasitarias, que trepaban al asalto de sus flancos de piedra, como esas muchedumbres de fieles, agrupadas al pie de la Madona arcaicas gigantescas, que abren el manto estrellado para cobijarlas amorosamente”. Estas demoliciones hechas “para abrir brechas en barrios sórdidos, servidos por callejuelas lóbregas, para trazar avenidas que pusieran en evidencia los monumentos públicos, sofocados por construcciones invasoras.”<sup>13</sup> En este último concepto se aleja de Sitte, quien no concebía a los monumentos sino integrados a su entorno original y desaconsejaba la demolición para dejar los edificios exentos.

Es obvio que los modelos de Schiaffino están en las grandes transformaciones de París del siglo XIX, y es frecuente la cita de la Opera de París como ejemplo ideal. Su pintoresquismo, en principio, no debe en nada a Sitte o Buls. En realidad, los edificios son entendidos como monumentos y por lo tanto

---

12 *ibid.* p. 11.

13 *ibid.* p. 12.

es necesario aislarlos para poder contemplar toda su belleza. Así concebía la ubicación al edificio del Congreso Nacional, y a otros edificios tanto públicos como privados.

Esta es su idea de los edificios monumentos. También hace observaciones sobre las características arquitectónicas que debe tener el edificio del Palacio de Tribunales que en esos momentos se proyectaba y que nos sirve como ejemplo para estudiar su pensamiento en forma más completa. Al igual que en sus críticas propone que tanto los informes de su ubicación como de los planos del edificio sean sometidos a la opinión pública. En cuanto al carácter de la obra, esta debe satisfacer las exigencias de la estética, sin recurrir a las burdas copias: “Basta de intercolumnios de ladrillo imitando pomposamente columnatas de templos griegos; basta de originalidades consistentes en latrocinios sin criterio hechos a diestro y siniestro; pero que el espectador sepa por el carácter del edificio, por la expresión de la arquitectura que aquello no es teatro, iglesia, ni mercado, ni casa de remate!”<sup>14</sup>

En 1918 y 1926 desarrollará idénticas ideas al referirse a la sede de Palacio Legislativo, y cita como ejemplo de su propuesta al proyecto Bouvard, quien también plantea la unidad de estilo arquitectónico y el aislamiento de edificio de su entorno inmediato.

Veremos, al hablar de sus diferencias con Víctor Jaeschké, que nuestro pintor le da poca importancia a los problemas de la circulación y al trazado de las calles. Es más, le da mucho más lugar al paisaje pintoresco, a los accidentes de la naturaleza y a los ríos. Por esa misma razón se lamenta que a la pobreza del paisaje natural de nuestra ciudad le haya seguido un trazado urbano también pobre (lo que la naturaleza no había dado debe darlo el hombre). Hace por lo tanto una crítica al trazado en damero, algo común en esos tiempos

---

14 SCHIAFFINO, E., “La estética de la capital”. *La Nación*. Buenos aires, 19 de enero de 1894.

“el trazado de la urbe copió servilmente en cuadrados rectilíneos, el patio enlosado del convento.”<sup>15</sup> El tema principal es la ciudad regular y el pintoresquismo, tema afín al Arte Urbano iniciado por Camillo Sitte, y también por Buls (ambos formados en la historia del arte). Sin embargo, la forma de encarar el tema es diferente en Schiaffino.

Una prueba de este desinterés por la circulación puede verse en sus notas del año 26. Es más, cuando se dedica al tema de la calle no la ve como una vía de circulación sino como verdaderos espacios públicos y destacando su carácter higiénico.

Crítica duramente la estrechez de las calles porteñas, asegurando que “no son solamente obstáculo material de la vida diaria y la expansión ciudadana, sino que influye miserablemente en la moral de los habitantes, debido a la imposibilidad de aislarse.”<sup>16</sup> Como solución a este crítico problema propone la apertura de grandes avenidas de cien metros de ancho, algo que se adelanta aún al proyecto de la avenida 9 de Julio, que en su origen aún conservaba el ancho de la Av. de Mayo y a la propuesta del ing. Carlos María della Paolera de 1932.

Según su pensamiento “la estrechez de las calles se traduce en estrechez de ideas”. Para él, estas avenidas mejorarían la calidad de vida a la que solo acceden los que viven delante de plazas. “¡Poder abrir las ventanas de par en par, para que el aire circule y el sol penetre sin que las miradas indiscretas fiscalicen intimidades del hogar!”<sup>17</sup> Es, sin embargo, no una higiene sanitaria, sino una higiene visual.

Pero su propuesta es más amplia. Se incorpora él también al debate de esos años que considera a la cuadrícula de

---

15 SCHIAFFINO, E., *Urbanización, op. cit.* p. 12.

16 *ibid.* p. 28.

17 *ibid.* p. 31.

Buenos Aires “fuente de monotonía entristecedora”, que se discutió especialmente a lo largo de la primera década del siglo y derivó en una gran cantidad de proyectos con avenidas diagonales trazadas sobre el damero de la ciudad. Ese defecto, según Schiaffino, y también otros arquitectos contemporáneos, reside en la extrema longitud de las calles. Para remediar esto propone intersectarlas de trecho en trecho por un “monumento público, un jardín o una hermosa residencia privada, para que todas las perspectivas tengan un fondo”. Su estructura viaria se completa con la concepción de “calles curvilíneas mezcladas con rectas, y con calles quebradas, son las que mantienen el ánimo en suspenso, el ojo alerta para no perder el espectáculo que se va construyendo con motivos imprevistos, a medida que se avanza caminando.<sup>18</sup> En este último párrafo aparece nuevamente el carácter pintoresquista, más cercana a las ideas de Camillo Sitte, pero sólo en forma general pues los edificios exentos y las grandes avenidas no estaban contempladas en las propuestas del arquitecto vienés.

Finalmente, podemos ver que su pensamiento sobre la unidad de estilo lo lleva también a la viaria: “...que en las calles estrechas no hay inconveniente de que cada propietario, maestro de obras o arquitecto haga su santa voluntad en materia de estilo, porque la falta de distancia impide abarcar de una ojeada desde la vereda de enfrente un conjunto de edificios; pero si la calle es más ancha y asume proporciones de avenida, el asunto cambia mecánicamente, y ya sería chocante comparar la diversa altura de los pisos, ventanas, balcones y techados, la incoherencia de las líneas horizontales y la anarquía de los estilos...”<sup>19</sup>

---

18 *ibid.* pp. 32-33.

19 *ibid.* p. 110.

En cuanto a los espacios verdes, tomados también como espacios públicos, es poco lo que habla de ellos. En 1894 estaba preocupado por el Paseo de la Alameda, y en el 26 incorpora a los parques de Palermo, Lezama, Rivadavia, Patricios, Chacabuco y Avellaneda. Sin embargo, es muy poco lo que dice sobre estos y en la mayor parte de las notas se describe ligeramente las especies vegetales, algunas anécdotas poco significativas y una que otra referencia a la ubicación de monumentos en algunas de ellas. Es paradójico ver que en el plan de la C.E.E. hay gran parte dedicada a estos parques, en especial por la participación de Forestier un especialista en el tema y que Schiaffino solamente lo tome en forma anecdótica. Solo para el caso del parque Lezama, que luego de hablar de la belleza de su jardinería critica severamente su entorno no reglamentado por el municipio: “...el río ha ido perdiendo su melancólico encanto, y hoy invadida por numerosas y antiestéticas industrias, privadas de grandeza, el espectador defraudado ya no mira el panorama.”<sup>20</sup> Vuelve a referirse a la destrucción del paisaje natural de la ciudad y en este caso la pérdida del panorama que del río se veía desde el parque.

## El problema de las plazas

Sin embargo, al tema de las plazas Schiaffino le dedica especial atención en sus trabajos. Pero más que a la jardinería (que considera muy importante), y a los monumentos escultóricos que en ellas se ubican, son las formas arquitectónicas que las rodean adonde apunta sus críticas. Este interés por las plazas coincide también con las preocupaciones en el campo del urbanismo por estos espacios, precisamente en la inflexión del siglo. Tanto Camillo Sitte como Charles Bul

---

20 *ibid.* p. 81.

dedican gran parte de sus tratados a este tema. Pero los criterios con que estos autores encaran este problema y la manera de hacerlo por parte de Schiaffino son diferentes.

En sus notas se va a ocupar preferentemente de la Plaza de Mayo y la Plaza del Congreso y a estas les va a dedicar la mayor parte de sus reflexiones sobre el tema, usándolas como ejemplos paradigmáticos. Esto no es casual, pues responde a la importancia que le da en su teoría a la historia, tanto pasada (Plaza de Mayo) como la futura (Plaza del Congreso).

Ya en su primera nota “La estética de la Capital” de 1894, comienza nuestro pintor a preocuparse por las plazas y su entorno. En este caso es en la plaza de Mayo, ya que la otra no estaba ni pensada, donde inicia sus reflexiones. Comienza criticando la arquitectura de los edificios públicos que la rodean, desde la Casa de Gobierno, pasando por el renovado Teatro Colón para finalizar por la Intendencia. Solo se salva, según su criterio, el edificio de la Curia Metropolitana. Aquí ya deja planteado uno de sus principios, que mantendrá a lo largo de su vida y es el de que la plaza debe de estar rodeada de edificios públicos que tienen que tener una unidad de estilo arquitectónico. Aprovechando lo inacabado del entorno arquitectónico de ese momento Schiaffino escribía que era una ocasión especial para “decidir de una vez qué reparticiones públicas conviene ubicar allí, de manera que los arquitectos nacionales puedan estudiar un proyecto de conjunto que englobe nuestra plaza principal todo entera, proyecto que una vez aprobado, se ejecutaría paulatinamente, edificio por edificio, obedeciendo siempre a una armonía general preestablecida, que nos diera unidad arquitectónica de efecto grandioso por sobrias que fueran las construcciones.”<sup>21</sup>

Además de la necesidad de planificar la ubicación de edificios públicos alrededor de esa plaza y la necesidad de que

---

21 SCHIAFFINO, E., “La estética de la Capital”, *op. cit.*

todos estos y las restantes construcciones tengan una misma unidad arquitectónica, Schiaffino introduce el criterio de que la grandiosidad no se logra recurriendo a la copia de modelos de la antigüedad clásica, y le asigna al carácter, también un término que identifica su formación en base a los principios del clasicismo, un rol decisivo en su pensamiento arquitectónico.

En la tercera nota de *Urbanización de Buenos Aires* vuelve a dedicarse a la Plaza de Mayo. Aquí completa sus ideas esbozadas en 1894, ampliándolas.

Vuelve a ser la unidad de estilo, el tema principal del artículo. Previa a su propuesta, en la nota anterior había analizado las imágenes fotográficas e iconográficas de la ciudad del pasado y reproducidas en el tomo del plan de la C.E.E., haciendo comentarios sobre las mismas. En realidad lee en esas imágenes solo sus propias preocupaciones: "...en 1829 no hay un solo árbol en la Plaza Victoria", "En 1856 aparecen los paraísos, el árbol que preludia las plantaciones urbanas", "En 1882, la Plaza 25 de Mayo con sus endeble paraísos colocados al desgaire, parece una plazuela de aldea". "En 1880, la Plaza de Lorea ostentando en el centro, a guisa de monumento público, el tanque distribuidor de las aguas corrientes."<sup>22</sup> Esta lectura de imágenes históricas le permite realizar un diagnóstico del problema de las plazas en Buenos Aires, y con estos argumentos en las notas siguientes formula sus propuestas para modificarlas.

Al igual que su nota de 1894, comienza esta haciendo una descripción de la plaza desde principios del siglo XIX y en especial de los edificios que la rodeaban alabando la unidad de estilo que tuvo la misma a lo largo de esos años. Sigue sosteniendo veinte años después que la pobreza de los materiales de los edificios en conjunto "obedecían a un orden

---

22 SCHIAFFINO, E., *Urbanización, op. cit.*, p. 15.

monumental, cuya pauta arquitectónica la dictaba el edificio del Cabildo” y agregaba que luego de la construcción del edificio del teatro Colón, realizada por Carlos E. Pellegrini en 1850, todo lo realizado alrededor de la plaza careció de valor, rompió con la unidad marcando una decadencia que él sitúa hasta la fecha de la nota.

Según su análisis histórico estilístico, la plaza histórica debe tener unidad arquitectónica y el edificio que debe regir toda la construcción es el Cabildo que “en su humilde arquitectura fue cuna gloriosa de las libertades de medio Continente.”<sup>23</sup> Y es sobre la demolición del Cabildo, propuesta por la C.E.E. es que desata sus críticas más fuertes.

Es claro que la defensa del edificio del Cabildo no proviene de una valoración puramente arquitectónica, sino más bien por su valor histórico y significativo. La plaza de Mayo era una plaza con historia “porque en su recinto se han consumado hechos memorables, y desde entonces parece resonar en su ámbito el chasquido electrificante de la bandera patria.” Argumentos de fuerte carácter nacionalista, similares a los que había utilizado al hablar de los monumentos dedicados a los próceres nacionales en la década del 90, son los que propone en este caso y recrimina a la C.E.E. La falta de sensibilidad histórica al escribir que “se nota, en esa Comisión compuesta puramente de distinguidos arquitectos o ingenieros, la falta de uno o dos historiadores del pasado americano.”<sup>24</sup>

Es en este tema donde quizás más se aleja de los criterios empleados por la C.E.E. que proponía una remodelación total de los frentes de la plaza, también con un criterio de unidad arquitectónica contemporánea, pero suprimía el edificio

---

23 *ibid.* p. 20.

24 *ibid.* p. 20.

del Cabildo, también en algunas de sus variantes la Casa de Gobierno y abría la plaza hacia el río por uno de sus lados.

Schiaffino en cambio pretendía retrotraer la plaza a la unidad arquitectónica del período hispano y la Revolución de Mayo. “No solo conviene que haya en Buenos Aires una plaza de estilo colonial, pero ya que no supimos conservar respetuosamente la que teníamos, debe devolverse a la Plaza de mayo, junto con su Cabildo de 1711, la unidad de estilo que le corresponde. Aquella contemporánea de la emancipación política, puesto que dentro de sus muros que expresaban el gusto arquitectónico de la época, maduró el concepto de patria.<sup>25</sup> Es en realidad una visión nostálgica y romántica de la gloria del pasado. Si bien no queda claro si propuesta final, difícilmente se trate de una reconstrucción con criterio científico, ni aun para el Cabildo, sino solamente consistía en una versión historicista de la plaza, no exenta de pintoresquismo.

Este criterio se ve con claridad en su propuesta de reconstrucción del Cabildo, por entonces muy mutilado por la apertura de la Avenida de Mayo y por las transformaciones de su decoración sufridas a fines de siglo XIX. Su criterio no es devolver a su forma original, lo que aún existía, sino que hace uso del criterio de completamiento a estilo, es decir propone “replegar el ala ausente sobre la avenida, siguiendo punto por punto las acuarelas del ingeniero Pellegrini, que son un modelo de precisión histórica y de honradez.<sup>26</sup> Para ello se apoya en el hecho de que los cabildos españoles podían ser de dos tipos: de alas abiertas o de alas plegadas. De esta manera transforma uno de alas abiertas (original) en uno de alas plegadas. Su concepción tan cerrada en este tema lo lleva también a negar la validez del frente neoclásico de la Catedral, que formaba parte de la unidad de la plaza que él

---

25 *ibid.*, p. 25.

26 *ibid.*, pp. 22-23.

alaba en la primera parte de la nota. En este caso propone la demolición de este “frente postizo que tanto daño le hace y no responde a ningún estilo” y a reemplazarlo por otro que responda al estilo colonial. Para ello sugiere “adaptar a la Catedral la feliz arquitectura de Santa Catalina (Sierra de Córdoba), construyéndola en mármol blanco, aislada por el fondo y los costados.”<sup>27</sup> En este último punto, además del criterio estilístico vuelve a aparecer su forma de destacar los edificios considerados por él monumentales, y es la aislación de las construcciones circundantes, otra de sus obsesiones.

Su visión pintoresquista dista bastante de las de Sitte o Bulls. No pretende conservar el entorno de la plaza de las intervenciones de los técnicos modernos. En realidad quiere construir una visión idealizada del pasado, una verdadera escenografía. No queda muy claro en sus escritos si además del Cabildo pensaba restaurar los demás edificios registrados en los grabados del siglo XIX, o si pensaba construir el conjunto en estilo colonial independiente de lo que antes existió. Su proyecto de ampliación del cabildo y el reemplazo de la fachada de la Catedral indicarían esta última variante.

En enero de 1894, sus críticas a la Plaza de Mayo, culminan con el proyecto de remodelación de su trazado por el director de paseos Carlos Thays y el traslado hacia el centro de la pirámide. Por un lado se complace en que la plaza tenga un trazado más digno del que poseía, pero por otro lado critica vivamente al traslado de la pirámide y a la pirámide en sí como elemento representativo. En febrero de ese mismo año objetaba la incorrecta colocación de la estatua ecuestre de Manuel Belgrano y lo inapropiado de sus proporciones para la Plaza de Mayo. Sostenía que bastaría un gran monumento en el centro de la misma, y por supuesto no una pirámide que como vimos no tendría suficiente dignidad.

---

27 *ibid.*, p. 25.

Esta pensando en realidad en lo que años después sería el proyecto del monumento al Centenario, de cuyo concurso fue jurado.

La otra plaza a la que Schiaffino le dedica gran parte de sus notas es a la del Congreso. A diferencia de la Plaza de Mayo, esta por ser una realización de principios del siglo XX, es “una plaza demasiado reciente para tener historia: es pues una plaza feliz, tan feliz que no estando edificada podemos soñar que lo estará alguna vez dignamente (...) Allí tendrán sanción popular y pública, esos debates públicos que apasionan al pueblo, cuando el pueblo siente que de él se trata y de su destino.”<sup>28</sup>

Podemos señalar dos etapas en el estudio de esta plaza por parte de nuestro artista. La primera es del 6 de enero de 1899 y publicada el 9 de ese mes en *La Nación*: en esa fecha Eduardo Schiaffino escribe un artículo referido a la Plaza del Congreso que se titula “La Plaza del Congreso y los edificios de la avenida”. El mismo se suma al debate que en esos momentos se origina a partir de la próxima terminación del edificio del Congreso y el proyecto de la futura plaza que lo precedería. Allí se ponen en evidencia las diferentes posiciones en cuanto al concepto de monumento arquitectónico, problemas de circulación y estética urbana. Estaba en juego también el problema de las expropiaciones y el alto costo que esta operación requería, a lo cual se oponían en general los diputados y senadores de las provincias.

El detalle de las ideas, en el que está también Schiaffino, que se hacen públicas a través de varios diarios (tanto *La Nación* como *La Prensa* y *La Tribuna*). En las notas aparecidas en los mismos se publican las opiniones, tanto de técnicos (arquitectos) como de funcionarios y algunos cronistas no

---

28 *ibid.*, p. 112.

totalmente identificados y se extiende a los primeros meses del año 1899.

Nuestro pintor aprovecha la discusión sobre las manzanas a expropiar para crear la plaza que presidiría al edificio del Congreso en construcción, para plantear allí sus propios intereses. Por un lado reafirma sus criterios de la monumentalidad al adscribir a la necesidad de que el “monumento construido por cuatro frentes debe estar aislado por los cuatro costados, en vez de prodigar los jardines en un solo frente mientras que los otros tres quedan encerrados sin motivo.”<sup>29</sup>

Párrafos antes explicaba que en su primera visión del tema solo defendía espacio delante y detrás del edificio que destacaría la cúpula, la parte más importante del mismo.

Sin embargo, la excusa de la expropiación le permite justificar su pedido. Haciendo hincapié en lo costoso del emprendimiento, propone reducir parte del espacio verde para ubicar en los terrenos que rodean al Congreso, los futuros edificios para la Biblioteca Nacional, el Museo de Ciencias Naturales y el Museo de Bellas Artes (por él fundado y dirigido).

Como decía en su artículo: “si desde la plaza de Lorea hasta el congreso lo tenemos del estado, sería imprudente malgastar el todo en jardines: si pertenecen a particulares y el gobierno debe expropiarlos, con el mismo gasto podría ser mucho más previsor, salvaguardar los intereses de la higiene, aquello de la estética y otros igualmente importantes, construyendo, —ahora o después— lo que hoy importa es conservar la posibilidad de situar al paso de las gentes ciertos edificios públicos para construir, cuyo olvido se lamentaría antes de diez años (...) la casa propia y adecuada para estas instituciones de carácter nacional, que todavía

---

29 SCHIAFFINO, E., “La plaza del Congreso y los edificios de la avenida”. *La Nación*. Buenos Aires, 9 de enero de 1899.

se albergan tan impropriadamente en reducidas, sombrías y vetustas construcciones, como la biblioteca nacional (...) el museo nacional de historia natural (...) y el museo nacional de bellas artes (...).”<sup>30</sup>

En realidad, lo que Schiaffino está superponiendo a los principios del urbanismo (higiene, estética y otros igualmente importantes) en la necesidad práctica y personal de los edificios públicos de carácter cultural, sobre los cuales tiene un interés personal dado que es el director y fundador de uno de ellos. Su idea es que estos edificios, que considera fundamentales se ubiquen en un lugar estratégico “no deben estar lejos del centro para poder ser visitadas lo más cómodamente posible.”

¿Modifica su visión estética en función de este interés personal o del rol educador que le asigna a estas instituciones? o ¿es el resultado de su percepción del espacio urbano? “La parte edificada de la Avenida no es tan extensa como para que no se desmerezca su conjunto entregando cuatro manzanas a la jardinería, y en el rigor del invierno y del verano el trecho resultaría muy largo para llegar al congreso recorriendo un jardín interminable.”

Esta posición acerca de las formas de la plaza y su crítica a la enorme dimensión de la misma la va a reiterar años después, apoyado por la opinión de un técnico el ingeniero Benito Carrasco (en 1918 y reiterado en 1926).

Es interesante ver a Schiaffino, a diferencia de los otros artículos escritos en esos meses de 1899 por otros cronistas, no plantea como importante el problema de la circulación. Es más, cuando menciona los principios básicos del urbanismo en esos años: circulación, higiene y estética, solo menciona dos: “los intereses de la higiene, aquellos de la estética y otros igualmente importantes.”

---

30 *ibid.*

Mientras que los proyectos como el de Jaeschké y el de la Municipalidad además de las formas y dimensiones de la plaza, ubican al edificio del Congreso como el centro de un sistema de avenidas diagonales, o se preocupan por la circulación alrededor del edificio, Schiaffino solo se preocupa del aspecto visual y de la plaza en tanto a sus “funciones estéticas e higiénicas.”

Precisamente, en un artículo del 30 de enero de ese año, un técnico, el arquitecto Víctor Jaeschké presentaba su propuesta y en un párrafo respondía negativamente al proyecto presentado por nuestro pintor, no en términos de conveniencia sino en cuanto a valores económicos, a los cuales el artista no prestaba atención en función del valor cultural que le asignaba a los mismos: “siempre que se prefiera no seguir el consejo del Sr. Schiaffino, de rodear al palacio del congreso de puros monumentos públicos, lo que a no dudar sería lo más conveniente, si bien es cierto lo más costoso”. Esta es la visión de los problemas del costo (que hace realizable una obra) por parte de un técnico y diferente a la del artista.

La segunda etapa lo forman el artículo publicado en 1918 sobre la plaza que reiterará y ampliará en un capítulo de su libro publicado en 1927. Ambas notas mantienen la misma idea frente al problema. Sin embargo, no hay ninguna referencia en ellos a la nota de 1899, de la cual difieren en parte.

Schiaffino va a mantener para la Plaza del Congreso las mismas ideas que expresó para la Plaza de Mayo. La diferencia va a estar, en el hecho de que una tiene un pasado histórico que se refleja en su arquitectura y la otra es demasiado reciente para tener historia, no fue aún construida y por lo tanto no puede volverse a un pasado perdido. Sin embargo, como él mismo expresa no ve “más solución, para la edificación de la Plaza del Congreso que la unidad de estilo arquitectónico, dentro de las líneas generales y las proporciones que dicta en un extremo la mole del Palacio legislativo. Es exactamente el

mismo problema que resolvieron los parisienses en la Plaza de la Concordia, y es tal la virtud de las líneas arquitectónicas equilibradas y homogéneas, cuando se trata de un conjunto decorativo, que el resultado es grandioso malgrado la amplitud del ambiente.”<sup>31</sup> Aquí, como en otras partes de su libro, recurre a los ejemplos franceses que conoce por su propia experiencia para justificar sus opiniones.

También reclama el rol de control de los organismos del Estado, como lo hiciera ya en 1894 sobre la construcción de los edificios que rodean la plaza, para garantizar esa unidad estilística propuesta: “si se dejara librada a la fantasía de los vecinos la edificación de aquella plaza, no nos queda duda de que sería un muestrario incoherente.” A su vez, siente la necesidad de justificar ese avance del estado sobre los derechos privados, propio de su ideología, por el lado del deber cívico “somos partidarios de todas las libertades (...) pero estamos convencidos de que aquí no se trata de libertad, sino de colaboración en un sentido cívico,”<sup>32</sup>

En otra parte del texto sale, en cambio, en defensa de la propiedad privada y los intereses particulares: “el peligro para el vecindario estaría en pretender aumentar artificialmente la estatura del Palacio del Congreso, sometiéndole y rebajando la altura de los edificios circundantes; esta sería flagrante injusticia, desmedro para la propiedad y los derechos del propietario. Todas las construcciones de la plaza deben contar con el mismo número de pisos, a fin de que las líneas de perspectivas sean coincidentes, y el conjunto resulte voluntario y grandioso.”<sup>33</sup>

Y, finalmente, critica la ubicación del Monumento a los Dos Congresos que debería estar en otra parte, pues oculta

---

31 *ibid.* p. 25.

32 *ibid.* pp. 22-23.

33 *ibid.* p. 25.

parcialmente al Palacio Legislativo, a cuyo entorno también le dedica unos párrafos, manteniendo el mismo criterio de aislación monumental que expresara en 1899.

## Conclusiones

En las páginas anteriores he trazado una breve síntesis de algunas de las ideas sobre la ciudad y sus problemas que expresó Eduardo Schiaffino en sus diferentes escritos. Esta es una mirada particular a partir de la palabra de su autor. Es cierto que esto solo no basta para entender el amplio debate que entre las postrimerías del siglo y los comienzos del actual se desarrolla en Buenos Aires sobre los problemas de una ciudad en proceso de cambio. Pero creo que es necesario primero sacar a la luz protagonistas olvidados por la historiografía del urbanismo, dedicada hasta el momento a destacar el rol de los técnicos de esta nueva disciplina considerada dentro del ámbito de las ciencias.

Pese a lo breve del trabajo no quedan dudas de que Schiaffino no es un científico, ni un teórico del urbanismo, tampoco trae ideas renovadoras. Está, en realidad, unido a los principios del siglo anterior a los que de alguna manera se niega a dejar. Sus modelos están más cerca de las grandes transformaciones de la París haussmaniana que de los principios estéticos pregonados por Camillo Sitte. Tiene en realidad el perfil de un “conocedor” del arte, que extiende su campo de trabajo al de la crítica de la estética urbana, sin incorporar en ella las herramientas científicas para abordarla.

Su particular visión para abordar el carácter de las plazas de Buenos Aires, no carece de cierta fantasía romántica, que torna a esos espacios públicos en nostálgicas escenografías, más cercanas al pintoresquismo decimonónico que a los nuevos desafíos de la ciudad moderna.

Sus preocupaciones urbanas están bastante lejos de las de sus contemporáneos que se interesan más por las soluciones a los conflictos de la circulación, la higiene y la vivienda, que él prácticamente no tiene en consideración. Para su pensamiento, la calle es presentada como una unidad visual en donde los edificios, tanto públicos como privados deben lograr un conjunto armónico y la higiene es planteada en relación a esta como una necesidad de higiene visual al proponer una anchura desmesurada de la avenida no en función de la demanda del tráfico sino como solución para evitar la proximidad de las miradas entre vecinos y preservar la intimidad.

En su discurso puede verse también que este pintor tiene grandes resentimientos hacia aquellos que cuestionaron su trabajo como director del Museo Nacional de Bellas Artes, es decir, la Comisión de Estética Edilicia y de ella a sus principales dirigentes Ernesto De la Cárcova y Martín Noel. Con lo cual se hace difícil poder leer su obra, *Urbanización de Buenos Aires*, como una simple reflexión sobre lo urbano. Detrás de las críticas a la ciudad se esconden ataques a sus colegas.

Pero por otro lado, no todo se puede ver desde esta pelea personal. También hay que entender que esta obra, escrita originalmente para estudiar y criticar el plan de la intendencia de Carlos Noel, termina siendo una expresión de sus propias ideas sobre la estética urbana planteadas ya en 1894. Las críticas se resumen en algunas partes del libro, pero en el resto se independiza totalmente de lo expuesto en el libro del plan aparecido en 1925 y Schiaffino retoma su propio discurso elaborado con anterioridad. Las plazas uniformes, las especies vegetales, los edificios monumentales y los monumentos.

Es importante remarcar que cuando Eduardo Schiaffino escribe *Urbanización de Buenos Aires*, hacía varios años que no residía en el país. Era cónsul en países alejados de Buenos Aires y su vuelta a esta ciudad es temporaria y en función

de buscar apoyo para la edición de otro libro que en realidad consideraba más importante: *La pintura y la escultura en Argentina*. Con lo cual resulta claro que está muy alejado de las discusiones sobre la ciudad y sus problemas, no forma parte del debate. No cuenta con el favor de muchos colegas en el campo científico de la disciplina y solo en su trabajo aparece mencionada la figura de un técnico Benito Carrasco, especialista precisamente en parques y jardines y es de quién seguramente toma la idea de las ciudades jardín que aparecen en su obra. La publicación de cartas de elogios en la parte posterior de su libro indicaría quizás la necesidad de mostrar que aún es un referente importante en el tema.

Por otro lado, la aparición de sus ideas sobre lo urbano en diarios de lectura masiva está poniendo en evidencia el rol que nuestro artista le asigna a la enseñanza del público. Educar estéticamente al público, tanto en lo que a las artes plásticas se refiere como a la ciudad como un obra de arte y las obras de arte en la ciudad. Sin embargo el discurso de este artista que se siente con la suficiente autoridad para opinar sobre los otros campos de la estética, tiene en los comienzos del siglo una importante repercusión y credibilidad. Las adhesiones publicadas al final de su libro son una prueba elocuente de esa recepción, en especial por parte de instituciones de gran peso en las decisiones políticas sobre la ciudad.

# La ciudad desde las “visiones y recuerdos” de Eduardo Schiaffino

*III Jornadas Estudios e Investigaciones* - Instituto de Teoría e Historia del Arte  
“Julio E. Payró” (FFyL – UBA), 1998, s.p.

## Introducción

Eduardo Schiaffino fue pintor, cronista, director del museo nacional de Bellas Artes, crítico de arte, primer historiógrafo del Arte Argentino y fundador de asociaciones de arte. También su actividad pública se desplegó en cargos diplomáticos. Fue cónsul en Dresde, Livorno (Italia), Corumbá (Brasil), Sevilla, Madrid, Turín, Pau y finalmente en 1931 el Gobierno Provisional lo nombró Cónsul General en Grecia.

Su libro *La pintura y la escultura en Argentina*, inaugura la historiografía artística en nuestro país. Sin embargo, y tal como lo he desarrollado en trabajos anteriores<sup>1</sup>, la obra de Schiaffino ofrece importantes elementos para comprender los debates sobre la ciudad, que en las primeras décadas de este siglo mantienen funcionarios, profesionales y artistas.

---

1 Piccioni, Raúl. “Eduardo Schiaffino. El urbanismo desde el arte”. En Seminario Internacional “Vaqueriras”. Programme International de Recherche sur le Champ Urbain et les Conditions Historiques de l’Emergence des Compétences Urbanistiques. Córdoba, 1996.

Sin ser un experto en estos temas, deja translucir en sus artículos periodísticos, las teorías que se dirimen contemporáneamente sobre el “arte urbano”, que para él es sinónimo de “urbanización”.

En este texto analizo una serie de artículos periodísticos escritos por Eduardo Schiaffino en el año 1918, durante una breve visita a Buenos Aires.

En la primera parte doy cuenta de la circunstancia en que escriben dichas notas, destacando la “mirada optimista” que guía su deambular por la ciudad.

Luego veremos cómo en el texto se despliegan sus ideas acerca de las formas de las plazas, sus preocupaciones por la “monumentalidad”, la “unidad de estilo” y la inserción urbana de los monumentos.

Finalmente desarrolla en estas breves notas, su concepto de la “belleza arquitectónica”, tributario de los principios del arte clásico.

En el trabajo de Eduardo Schiaffino se vislumbra la articulación de las distintas corrientes de Arte Urbano (que podríamos condensar entre pintoresquistas y clasicistas) de la inflexión del siglo.

## Algunos detalles sobre las notas

Entre el 1 y el 5 de marzo de 1918 aparecieron publicadas en el diario La Nación, una serie de notas escritas por Eduardo Schiaffino bajo el título de *Visiones y Recuerdos*<sup>2</sup>. La mayor parte de las mismas están dedicadas a hablar del progreso edilicio de Buenos Aires a lo largo de los siete años en que su

---

2 Piccioni, Raúl. “Eduardo Schiaffino, plazas, arte y urbanismo”. En Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

autor estuvo residiendo en Europa. Éstas fueron redactadas en el barco que lo llevaba de regreso a Europa, luego de haber realizado una breve visita a su ciudad natal.

Una rápida lectura de estas “visiones” nos permiten apreciar la mirada optimista que tiene Schiaffino al recorrer la ciudad y verificar su crecimiento en materia edilicia. No es la reflexión nostálgica sobre un pasado perdido, sino la confirmación alegre de un futuro promisorio. Sin embargo hay que entender que esta visión positiva de su ciudad natal se produce en el preciso momento en que en Europa, donde Schiaffino residía, se desarrollaba la devastadora primera guerra mundial. El autor, por esta razón, contrasta el pesimismo experimentado al presenciar la destrucción de las ciudades históricas con la visión de una ciudad que crece lejos de la guerra: “esta causa que me aleja de aquel gran foco de actividades, aún más sensible en estos momentos en que la vida europea ha llegado a su menor expresión por causa de una guerra inicua, me ayudará a poner un poco de orden en el torbellino de mis recuerdos”<sup>3</sup>.

Si bien el recuerdo es el móvil aparente de estas breves notas: “En mis primeras giras por la ciudad, he ido de sorpresa en sorpresa, desconociendo a cada paso los sitios y barrios que fueron más familiares a mis recuerdos de siempre”<sup>4</sup>, el objetivo principal es dejar claramente expresados algunos de los principios de lo que él consideraba la base del “arte urbano”, tributario de las ideas europeas, que años más tarde compilará en su libro *Urbanización de Buenos Aires*, publicado por la editorial Manuel Gleizer en 1927<sup>5</sup>.

---

3 Piccioni, Raúl. “Eduardo Schiaffino, plazas, arte y urbanismo”. En Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

4 Schiaffino, Eduardo. “Visiones y Recuerdos”. Diario *La Nación*, Buenos Aires, 1° de marzo de 1918.

5 *Schiaffino, Eduardo. Urbanización de Buenos Aires*. Buenos Aires. Manuel Gleizer editor, 1927.

Por lo tanto, más que ante una simpática mirada hacia el pasado, nos encontramos frente a un documento anticipatorio de su “manual de estética urbana”

En efecto, el valor del artículo reside en la condensación de ideas y experiencias sobre la ciudad, que fundamentan su obra Urbanización de Buenos Aires. Conocemos muy pocos de sus escritos previos a este libro que traten el tema de la “ciudad” y que pudiesen ser considerados como antecedentes. Éstos son Estética de la Capital, aparecido en el diario La Nación el 19 de enero de 1894, La Plaza de Mayo y las estatuas históricas, del 11 de febrero del mismo año, La Plaza del Congreso y los edificios de la avenida, del 9 de enero de 1899 y Visiones y Recuerdos.

Las notas periodísticas que redacta a fines del siglo XIX, cuyas ideas se incluyeron en diferentes capítulos del libro, no aparecen citadas en su libro. En cambio, este artículo de 1918 es mencionado como referente y se lo reproduce en forma parcial. Esta mención la hace en tres oportunidades. La primera en el capítulo XIX “La Plaza del Congreso”, la segunda en el capítulo XXXIII “Los atrios de las iglesias”, y la tercera en el capítulo final, el XXXVIII, “La escultura decorativa”.

Pero una lectura más profunda del artículo nos permite ver que si bien no lo vuelve a citar en otros capítulos, varias partes más fueron tomadas del mismo. Estos puntos son los que se relacionan con el tema del “gusto”, las “torres elevadas” y la “apertura de las avenidas diagonales” realizada por el intendente Anchorena.

En estos últimos casos hay diferencias entre lo redactado en el artículo y lo publicado en 1926, cambiando no solo la apariencia formal sino también parte del contenido, aunque no de manera contraria.

## Las plazas y el urbanismo

De las tres transcripciones que hace el autor de su artículo en *Urbanización de Buenos Aires*, solo dos son relevantes: “la plaza del Congreso” y “la escultura decorativa”. Este interés de Schiaffino por las plazas, los monumentos y la forma de las calles es tributario del de los urbanistas alemanes de fines del XIX (Reinhard Baumeister y Josef Stübben), del vienés Camillo Sitte y del belga Charles Buls, que se discutían en Europa en la inflexión del siglo<sup>6</sup>.

El modelo estético de los planificadores alemanes, al igual que Schiaffino, fue la transformación de París realizada por el Barón Haussmann en 1850. “La fascinación por las vistas o puntos de vistas los llevó a insistir en perfectas calles rectas alineadas en las que ubicaban estructuras monumentales visibles desde grandes distancias”<sup>7</sup>: “no hay ciudad en el mundo que se haya obtenido del primer golpe, siguiendo un plan deliberado y previo; y las más famosas, como París, son el resultado del acierto y el error de los siglos y más especialmente de los grandes sacrificios que se imponen de tiempo en tiempo los municipios para aventar las construcciones que estorban y abrir brechas de luz hacia determinados monumentos o masas de árboles”<sup>8</sup>. Las avenidas diagonales que conectan importantes puntos de la ciudad son herederas de los cambios parisinos. “Desde allá arriba no se advierte el grave defecto del trazado geométrico de las calles, el mayor enemigo de la belleza ambiente para quien circula a nivel del suelo; por eso creo que las avenidas diagonales son la reforma más trascendental que se haya iniciado

---

6 Collins, George y Collins, Christiane. *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona, Biblioteca de Arquitectura, Editorial Gustavo Gilli, 1980, p. 41.

7 Ladd, Brian. *Urban Planning and Civic Order in Germany, 1860-1914*. Massachusetts, Harvard University Press, 1990.

8 Schiaffino, Eduardo. *Visiones...*, op. cit. 1° de marzo de 1918.

en la ciudad de Buenos Aires; la única que podría romper la regularidad del tedio cristalizado en panes, que constituye el damero criollo”<sup>9</sup>. Baumeiter, al igual que Sitte, también había criticado el uso indiscriminado de los sistemas rectangulares y había sugerido una mirada retrospectiva a las antiguas plazas y el pintoresquismo de las calles. Recomendaba, igual que lo hará Schiaffino en *Urbanización de Buenos Aires*, que las calles fueran curvas por el efecto estético que producían y puso el acento en la importancia de la planta y de las paredes de las plazas públicas<sup>10</sup>. Y son, sin duda, las plazas y su entorno edilicio uno de los temas centrales de las notas redactadas en 1918.

Desde el inicio, las reflexiones sobre la ciudad de Eduardo Schiaffino comienzan con la preocupación por las formas de las plazas. El artículo del diario La Nación de 1894, *La Estética de la Capital*, está dedicado a resolver el entorno edilicio que rodearía la Plaza de Mayo, declarándose allí a favor de la búsqueda de la unidad arquitectónica, que años después fijará como modelo al estilo del período colonial<sup>11</sup>.

En “Visiones y Recuerdos” retoma el tema de la plaza pública, pero pasando el centro de atención a la Plaza del Congreso.

De ésta ya se había ocupado por primera vez en la nota aparecida en el mismo matutino del 9 de enero de 1899, *La Plaza del Congreso y los edificios de la avenida*. Allí Schiaffino se sumaba al debate contemporáneo que se planteara entre profesionales y funcionarios públicos, a partir de la próxima terminación del edificio del Congreso y al proyecto de su futura plaza. Aquí su posición es bastante diferente a la expresada con anterioridad sobre la plaza de Mayo y a la que con

---

9 Schiaffino, Eduardo. *Visiones*, op. cit., 1° de marzo de 1918.

10 Collins, George y Collins, Christiane. *Camillo Sitte...*, op. cit., p. 41.

11 Piccioni, Raúl. “Eduardo Schiaffino. El urbanismo desde el arte”, op. cit.

posterioridad publicará en 1918 y 1926. Está muy ajeno a los problemas de circulación y estética urbana que preocupaban a los otros actores del debate.

Nuestro pintor se suma a la discusión sobre las manzanas a expropiar para crear la plaza que presidiría al edificio del Congreso en construcción, para plantear allí sus propios intereses, afirmando sus criterios acerca de la monumentalidad al proponer que el “monumento construido por cuatro frentes debe estar aislado por los cuatro costados, en vez de prodigar los jardines en un solo frente mientras que los otros tres quedan encerrados sin motivo”<sup>12</sup>. En párrafos anteriores explicaba que en su primera visión del tema solo defendía espacio delante y detrás del edificio que destacaría la cúpula, la parte más importante del mismo. También proponía ubicar en los terrenos que rodean al Congreso, los futuros edificio para la Biblioteca Nacional, el Museo de Ciencias Naturales y el Museo de Bellas Artes.

Schiaffino concebía, de esta manera, un conjunto monumental que superaba su primera idea de crear en torno del edificio espacios libres en el frente y el contrafrente a los efectos de destacar la cúpula. Planteaba ahora, la necesidad de agrupar con el Congreso una serie de edificios públicos, creando un “fragmento cultural”.

En realidad, lo que Schiaffino agrega a los principios del urbanismo (higiene, estética y otros igualmente importantes) es la necesidad práctica y personal de los edificios públicos de carácter cultural, sobre los cuales tiene un interés particular dado el rol pedagógico que le asigna a estas instituciones<sup>13</sup>.

Cabe destacar que para otros urbanistas contemporáneos (como Charles Buls), el proyecto de “museo popular” como de “escuela primaria” inaugura el concepto de armonización

---

12 Schiaffino, Eduardo. Diario *La Nación*, Buenos Aires, 9 de enero de 1899.

13 Piccioni, Raúl. “Eduardo Schiaffino. El urbanismo desde el arte”, *op. cit.*

artística y social a cuya visión se extenderá luego la ciudad en su conjunto<sup>14</sup>.

Las preocupaciones sobre la Plaza del Congreso, que escribió en el artículo de 1918, manifiestan un desarrollo y una definición de las ideas globales planteadas en 1898. Sus años en Europa le permitieron tomar contactos con los debates europeos.

Formas, escala, proporciones y unidad estilística pasan a ser sus propuestas y preocupaciones. Toma como aval las autorizadas opiniones de los técnicos (para estudiar las formas de la plaza y su crítica a la enorme dimensión de la misma, se apoya en la opinión de un técnico, el ingeniero Benito Carrasco)<sup>15</sup>.

Este análisis referido a esta última plaza (publicado en 1918), será transcrito en forma completa y ampliado en el capítulo de su libro.

Existen estrechos puntos de contactos entre el artículo de 1894, *Estética de la Capital*, referido a la Plaza de Mayo, y el de 1898 sobre la Plaza del Congreso. Es este problema de las paredes de las plazas que Schiaffino trató en su artículo de 1894 y que retoma aquí unos años después. Schiaffino va a mantener para la Plaza del Congreso las mismas ideas que expresó para la Plaza de Mayo. La diferencia por la cual no va a proponer una restauración al estilo colonial reside en el hecho de que una tiene un pasado histórico que se refleja en su arquitectura y la otra es demasiado reciente para tener historia, no fue aún construida y por lo tanto no puede volverse a un pasado perdido que jamás tuvo. Sin embargo, como él mismo expresa no ve “más solución, para la edificación de la Plaza del Congreso que la unidad de estilo arquitectónico,

---

14 Smets, Marcel. *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*. Architecture + Recherche. Liege, Pierre Mardaga éditeur, 1995, p. 52.

15 Schiaffino, Eduardo. *Urbanización...*, op. cit., p. 117.

dentro de las líneas generales y las proporciones que dicta en un extremo la mole del Palacio Legislativo. Es exactamente el mismo problema que resolvieron los parisienses en la Plaza de la Concordia, y es tal la virtud de las líneas arquitectónicas equilibradas y homogéneas, cuando se trata de un conjunto decorativo, que el resultado es grandioso malgrado la amplitud del ambiente”<sup>16</sup>. Aquí, como en otras partes de su libro, vuelve a recurrir a los ejemplos franceses que conoce también por su propia experiencia para justificar sus opiniones.

## La belleza arquitectónica

No obstante sus aportes a la plaza del Congreso, resulta más importante en *Visiones y Recuerdos* los párrafos dedicados a su concepto sobre la belleza arquitectónica. La razón de ellos es que las expresiones sobre la plaza las va a transcribir en su libro, en cambio el tema de la belleza solo queda expuesta en forma directa en esta fuente.

Justamente, el autor comienza la nota, luego de las presentaciones y justificaciones, hablando de lo que entiende por belleza arquitectónica. La clave para entender la insistencia de Schiaffino en la unidad estilística tanto para la Plaza de Mayo, que planteara en 1894 como para la Plaza del Congreso, se encuentra en la primera parte de este artículo. Esta parte no fue reproducida en el libro, sólo el capítulo dedicado al “gusto” puede hacer referencia al artículo, pero será tratado en forma diferente.

“Antes de mi partida, a pesar de los progresos extraordinarios alcanzados por la metrópoli argentina, se notaban los inconvenientes de un crecimiento saltuario, resultando un desplazamiento visible, aún falto de equilibrio que se traducía

---

16 Schiaffino, Eduardo. *Urbanización...*, op. cit., p. 116.

en ausencia de armonía. Ahora es distinto, la cohesión se ha producido y ya se respira y vive una vida amplísima, fastuosa y pródiga”. “Hay barrios grandiosos levantados a todo costo con verdadero lujo de materiales de construcción; el gusto de los arquitectos y de los propietarios se ha depurado notablemente, se está depurando, pues aún se notan construcciones recientes entre las más recientes, que serían nobles o grandiosas si no les recargaran un exceso de ornamentación, que habría podido evitarse. Pero también, que enorme suma de refinamiento significa la sobriedad y la medida, que constituyen lo que llamamos gusto, cuando deben concurrir colectivamente a la formación de una gran ciudad. (...) La arquitectura sobre todo es un arte tan complejo! Su género de belleza consiste, como otros y más que otros, en la proporción de sus miembros, en la apropiación de los materiales al estilo elegido, en la adaptación al uso y destino del edificio; hasta la ubicación influye, pues el medio circundante, la vecindad de este o de aquel monumento, un ambiente restringido o excesivamente vasto (como pasa con el Congreso) bastan para comprometer el resultado calculado. Y si a esto se agrega el capricho del arquitecto, un mal entendido espíritu de economía, los materiales de construcción inadecuados, un piso de más o de menos, una elevación que no corresponde al ancho, el simple predominio de las líneas horizontales sobre las verticales, sin contar con el efecto de las ordenanzas municipales, tanto más peligrosas a veces cuanto revisten carácter general —como la de las esquinas ochavadas— no es de extrañar que resulten errores”<sup>17</sup>.

Proporción de sus miembros (simetría), apropiación de los materiales elegidos al estilo y adaptación al uso son principios clásicos, tomados tanto de Vitruvio como de Alberti<sup>18</sup>.

---

17 Schiaffino, Eduardo. *Visiones*, op. cit. 1° de marzo de 1918.

18 Szambien, Werner. *Symétrie, Goût et Caractère*. Picard. París, 1986, pp. 63 y 93.

El concepto de economía “repartición juiciosa y moderada de los ornamentos” es tomado del Diccionario de arquitectura de Quatremère de Quincy<sup>19</sup>. De este autor toma también la teoría del gusto que va a desarrollar con mayor amplitud en el capítulo XXXIII “el gusto colectivo, de *Urbanización de Buenos Aires*”<sup>20</sup>. Estos principios, que si bien son de carácter arquitectónico, son adoptados por el “arte urbano.”

También el interés por la regulación práctica de los principios de belleza son comunes a los planificadores urbanos, tanto europeos como americanos<sup>21</sup>. Según Ana Rigotti, Hegemman<sup>22</sup> “no sólo comparte con Sitte la intención de normar la belleza, sino que justifica sus principios estéticos racionales, centrados en la regularidad de la forma y el control tridimensional de *der Städtebau* subrayando su presunto clasicismo. Como el vienés, recurre a una colección significativa de ejemplos de distinto tiempo y lugar para demostrar la universalidad y aplicabilidad en los casos más diversos, insistiendo en la medida y la proporción como cartabón de belleza”.

Schiaffino también participa de esta idea de buscar reglas para universalizar la belleza, mediante normativas que aplica tanto a las plazas (en esa búsqueda de la unidad) como a la arquitectura de los nuevos barrios

Si bien en la parte inicial del artículo reconoce cuánto han avanzado arquitectos y propietarios en la adquisición de un buen gusto, no deja de marcar la necesidad de control de los organismos del Estado, como lo hiciera ya en 1894 sobre la construcción de los edificios que rodean la plaza, para

---

19 Szambien, Werner. *Symétrie...*, op. cit. pp. 163 y 164.

20 Szambien, Werner. *Symétrie...*, op. cit. p. 110.

21 Ladd, Brian. *Urban...*, op. cit., p. 112.

22 Rigotti, Ana María. “La eterna lucha entre lo bello y lo útil”. En *Block*, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio n° 1. Universidad Torcuato Di Tella. Buenos Aires, agosto de 1997, p. 73.

garantizar esa unidad estilística propuesta: “si se dejara librada a la fantasía de los vecinos la edificación de aquella plaza, no nos queda duda de que sería un muestrario incoherente”<sup>23</sup>.

## Escultura decorativa

Esos mismos principios inspirados en el “arte urbano” y la relación entre la monumentalidad y los espacios perspectícos, lo llevan a incluir a la escultura decorativa como “una forma de Arte Público”<sup>24</sup>, que según sus propias palabras es sinónimo de “urbanización”<sup>25</sup>.

Junto a de la Cárcova, se atribuye el rol de iniciador de esa nueva forma de arte, es decir, la ubicación de esculturas decorativas en la ciudad. Es por ello que entre 1905 y 1906 se encuentran en Europa para encargar esculturas de este tipo para ser ubicadas en Buenos Aires. Recordemos que ya en 1894 había dedicado párrafos a la importancia de la escultura conmemorativa en los espacios públicos<sup>26</sup>.

Además del interés por esta nueva forma de arte público, encontramos en Schiaffino nuevamente las “fuentes y las estatuas” de los urbanistas alemanes.

Su preocupación por el tamaño de estas esculturas coincide con los intentos de reglamentación práctica del tamaño apropiado de los edificios o monumentos en relación con su marco para su uso en el planeamiento arquitectónico, empleando el ángulo de visión, desarrollado por Hermann Maertens en su manual<sup>27</sup> utilizado, entre otros, por Stübben.

---

23 Schiaffino, Eduardo. *Visiones...*, *op. cit.*, 1° de marzo de 1918.

24 Schiaffino, Eduardo. *Urbanización...*, *op. cit.*, p. 243.

25 Schiaffino, Eduardo. *Urbanización...*, *op. cit.*, p. 7.

26 Schiaffino, Eduardo. “Estética de la Capital”. En Diario *La Nación*, Buenos Aires, 19 de enero de 1894.

27 Maertens, Hermann. *Der optische Maasstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Schens in der bildenden Kunst*. 1° ed., Bonn, Cohe, 1877.

Camilo Sitte no empleó la obra de Maertens, pero sin embargo llegó a reglas similares sobre la proporción.

Schiaffino escribe: “Y he debido preguntarme por qué razón las estatuas que suelen ser evocadas de grandeza, me producían más bien un efecto depresivo. Y es que son esculturas de interior de proporciones minúsculas; es que la estatutaria decorativa que se modela para el exterior, la que está destinada a recibir el beso del sol y la racha del viento, debe ser sumaria, una piedra o bronce apenas desbastado, pero no inerte, sino movido y contrastando como la vida obscura y turbulenta, que palpita en esos seres elementales... pero es menester no reducir las proporciones humanas, ni siquiera atenerse a ellas, hay que superarlas y duplicarlas; mirar lo que hicieron en el siglo XVII los Puget y los Bernini...”<sup>28</sup>

Los criterios utilizados para la escultura decorativa se incluyen en sus preocupaciones.

## Partes menores

En la parte relativa al tema de la torre y los árboles en los atrios, que completan Visiones y Recuerdos. El tema de las torres, o edificios que por su altura sobresalen de la monótona ciudad, está tratado en el artículo y en el libro, de diferente manera.

En el primero, la torre de la galería Güemes le sirve de excusa para hablar del paisaje llano y aburrido de Buenos Aires. La carencia de una geografía, según Schiaffino, que presente variantes físicas, resalta los rasgos aburridos de la misma. Nuevamente es Europa, y el pintoresquismo de sus ciudades medievales el centro de su atención. La torre cumple aquí el rol de crear esos atractivos: “En ninguno otra, ni vasta ni

---

28 Schiaffino, Eduardo. *Visiones, op. cit.*, 2 de marzo de 1918.

mediocre aglomeración de pueblo, sucedía lo que en Buenos Aires, que no hubiera un sitio elevado desde donde dominar un panorama; con la agravante de que la llanura de la pampa circunvecina hacía imposible ir a buscar en los alrededores lo que se echaba de menos en la capital”<sup>29</sup>.

La torre en el libro es un símbolo. Es la del Consejo Deliberante, que refleja las perspectivas pintoresquistas. Es a la vez la torre de los municipios medievales y el lugar donde se vislumbra la torpe cuadrícula urbana “carente de alternativas”. Pero al mismo tiempo, es el rasgo saliente de una ciudad que crece, que se moderniza y que va adquiriendo “las nuevas formas del progreso”.

---

29 Schiaffino, Eduardo. *Visiones...*, *op. cit.*, 2 de marzo de 1918.

## La estética de la ciudad. Preocupaciones de un pintor

*IV Jornadas Estudios e Investigaciones* - Instituto de Teoría e Historia del Arte  
"Julio E. Payró" (FFyL – UBA), 2000, s.p.

En las últimas décadas, los estudios sobre los inicios del urbanismo como disciplina profesional han avanzado considerablemente. Entre ellos, además de los trabajos pioneros de Francois Choay<sup>1</sup>, debemos mencionar los estudios monográficos sobre algunos de los principales protagonistas de este proceso, como los de George y Christiane Collins<sup>2</sup> y Daniel Wieczorek<sup>3</sup> sobre Camillo Sitte y el de Marcel Smets sobre Charles Buls<sup>4</sup>.

En nuestro medio debemos mencionar principalmente los trabajos de Alicia Novick<sup>5</sup> sobre los debates e inicios del urbanismo en Buenos Aires, a los que se suman los estudios

- 
- 1 Francois Choay. *La règle et le modele*. Paris, Suil, 1980 y *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. Paris, Suil, 1965.
  - 2 George Collins y Christiane Collins. *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, Barcelona, Gilli, 1980.
  - 3 Daniel Wieczorek. *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*. Liège, Pierre Mardaga, 1981.
  - 4 Daniel Smets. Charles Buls. *Les principes de l'art urbain*. Liège, Pierre Mardaga, 1995.
  - 5 Alicia Novick. "Técnicos locales y extranjeros en los orígenes del urbanismo argentino". |En *Area, Revista de Investigaciones* n°1, FADU Escuela Politécnica de Laussane, Buenos Aires, (1992).

de Ana María Rigotti<sup>6</sup> y Adrián Gorelick<sup>7</sup> desde la historia cultural urbana.

La mayor parte de estas obras ponen el acento en el proceso que llevó al urbanismo a convertirse en una disciplina profesional, se ocupan de identificar a los autores de dicho cambio y analizar los proyectos debatidos entre los años 1880 y 1930. En la mayor parte de ellas destacan la labor desarrollada por los cuerpos técnicos, constituidos por arquitectos, ingenieros e higienistas, que se encargaban de realizar dichos proyectos y de los políticos que llevaban las ideas a la discusión y se encargaban de confeccionar las leyes y reglamentos que posibilitaban dichas propuestas.

Sin embargo, a la par de esos cuerpos técnicos, que se nucleaban en asociaciones profesionales (como la Sociedad Central de Arquitectos o la Sociedad Científica Argentina), o formaban parte de las instituciones públicas (como la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires), existió otra serie de individuos preocupados también por la transformación física y social de la ciudad.

Dentro de este último grupo podemos incluir a los artistas plásticos, quienes, al igual que lo demás técnicos, también se nuclearon en sus propias asociaciones (como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes) o formaban parte de instituciones públicas (como el Museo Nacional de Bellas Artes). Tanto en las Jornadas anteriores del Instituto Payró<sup>8</sup> como en otros trabajos he tratado de mostrar el papel desplegado por uno

---

6 Ana María Rigotti. "La eterna lucha entre lo bello y lo útil". En *Block*, n° 1, (agosto de 1997), Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella.

7 Adrián Gorelick. *La grilla y el parque*. Bernal, Universidad de Quilmes, 1998.

8 Raúl Piccioni. "Eduardo Schiaffino. Plazas, arte y urbanismo". En *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 1996. O "La ciudad desde las visiones y recuerdos de Eduardo Schiaffino". En *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones: Europa/Latinoamérica: artes plásticas y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 1998.

de estos artistas en el debate y desarrollo del pensamiento urbanístico de las primeras décadas de este siglo. Me refiero a la figura de Eduardo Schiaffino, autor entre otras cosas del único tratado de urbanismo publicado en Argentina<sup>9</sup>.

Pero en este caso voy a poner el acento en otro artista plástico, Ernesto de la Cárcova (Buenos Aires 1866-1927), cuya trayectoria en este campo es casi desconocida.

Como no me es posible en estas páginas enumerar toda su actividad en pos de mejora de la imagen urbana de la ciudad de Buenos Aires, trataré de presentar algunos de los aspectos más destacados de su labor.

## **El artista concejal**

La obra artística de de la Cárcova no ha sido lo suficientemente estudiada hasta el momento. Si bien existen numerosos trabajos sobre su labor artística y su participación en la fundación y desarrollo de instituciones que nuclearon a los artistas plásticos, resta aún un trabajo crítico y más exhaustivo de su trayectoria. Sin embargo, en ninguna de estas obras publicadas hasta el momento, se menciona su trayectoria como miembro del Consejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires y menos aún sus propuestas para mejorar la estética pública de dicha ciudad.

La mayor actividad en procura de una ciudad más bella, la desarrolló este pintor en los cinco años en que ocupó su sitial en el Consejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

A esta función llegó a fines del año 1901, luego de una fuerte crisis que desembocó en la renuncia de todos los miembros del Consejo Municipal, y el nombramiento, por parte de las autoridades nacionales de un nuevo grupo de

---

9 Eduardo Schiaffino. *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Gleizer, 1927.

personalidades para ocupar dichos cargos de representantes comunales. Entre ellos se encontraba Ernesto de la Cárcova.

Ernesto de la Cárcova integró, junto con Eduardo Estrada (reemplazado al año siguiente por Aguirre) y Alberto Rodríguez Larreta, la Comisión de Obras Públicas y Seguridad, que quedó constituida el 23 de diciembre de ese mismo año.

Si bien participó en las discusiones y presentaciones de los proyectos relacionados con los más diversos aspectos de las obras públicas urbanas, como son los transportes, los reglamentos de seguridad y construcción edilicia, entre otros, sus preocupaciones personales se inclinaron por la resolución de problemas de la estética pública.

Queda ratifica esta idea cuando comprobamos que su primer proyecto personal puesto en discusión en el recinto está relacionado justamente con temas afines a belleza urbana.

De los cuatro proyectos presentados por Ernesto de la Cárcova durante su gestión en la Comisión Municipal, tres de ellos (los premios de fachada, la pintura de las fachadas y la escultura decorativa) tienen la estética pública como centro. En cambio el último, un plan general para el control del crecimiento urbano, está más dedicado a resolver los problemas de la higiene y la circulación.

## **La preocupación por las fachadas**

Este primer proyecto de ordenanza redactado por Ernesto de la Cárcova fue presentado el 27 de junio de 1902. Su propuesta buscaba “fomentar la edificación privada de carácter arquitectónico”<sup>10</sup> mediante el otorgamiento de un premio

---

10 Honorable Comisión Municipal. Versión taquigráfica de la sesión celebrada el 27 de junio de 1902, p. 479.

anual a los arquitectos e ingenieros autores de los proyectos que se destacaran por el “mejor carácter arquitectónico y ornamental de su fachada”<sup>11</sup>.

La retribución pensada consistía en la exención en el pago de los derechos de delineación, niveles y edificación correspondientes a la propiedad. El mismo se aprobó un mes después, el 27 de julio de ese año.

Para de la Cárcova dicho incentivo no estaba pensado para otorgarse a todas las partes de la ciudad, pues el proyecto de ordenanza limitaba el perímetro del mismo a las Avenidas Colón, Paseo de Julio (hoy Leandro N. Alem), ribera del Río de la Plata, las calles Canning, Rivadavia, Rioja y Caseros. En realidad, ponderaba la superficie de la ciudad de Buenos Aires previa a la incorporación de los nuevos territorios realizada en 1887, dejando de lado los antiguos partidos de Flores y Belgrano.

La propuesta también indicaba la formación del jurado encargado de otorgar dicho premio que estaría integrado por el Intendente Municipal, el Presidente de la subcomisión de Obras Públicas de la Comisión Municipal, el Decano de la Facultad de Ingeniería, el Director del Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad y el Director del Museo de Bellas Artes. En la conformación del jurado, de la Cárcova introducía por primera vez una institución que tenía que ver con el arte, al incorporar al director del museo como integrante (que en esos momentos era su amigo, el pintor Eduardo Schiaffino, quien ya había publicado artículos en diarios en defensa de la estética de la ciudad<sup>12</sup>).

Pero el 28 de julio de 1903, se debió debatir en el recinto de la Comisión Municipal la solicitud presentada por la Sociedad central de Arquitectos de participar del jurado de

---

11 *Ibidem*, p. 479.

12 Eduardo Schiaffino. “Estética de la Capital”. En *La Nación*, 19 de enero de 1894.

dicho premio. Esta sociedad, que nucleaba a los más renombrados del país, había sido, a través de la participación de algunos de sus miembros como Victor Jaeschké<sup>13</sup> y Enrique Chanourdie<sup>14</sup>, una de las principales protagonistas del debate urbanístico y defensora del papel del arquitecto como “director de orquesta” de la nueva disciplina. Es más, algunos de sus socios fundadores, como el arquitecto Juan A. Buschiazzi habían tenido una importante función a cargo de oficinas técnicas municipales y habían intervenido en la confección de planes urbanos —como el de 1895— propuestos por el municipio.

Ante esta presión, de la Cárcova no tuvo más remedio que incorporar a un delegado de la Sociedad Central de Arquitectos, pero quizá para neutralizar su influencia aprovechó la ocasión para incorporar también a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, entidad que nucleaba a los artistas y de la cual él era uno de sus miembros más destacados. De esta manera se aseguraba su participación en las decisiones más allá de la permanencia en su cargo de concejal.

En la justificación a su proyecto de ordenanza presentado en el año 1902, se empeñaba en señalar, al igual que lo hiciera Eduardo Schiaffino en sus escritos de 1894<sup>15</sup>, la importancia del momento en que estas normativas se realizaban. Para ambos, la ciudad, y el país en general, estaban pasando por una de las etapas más fructíferas y veían con optimismo el progreso físico y social de la ciudad: “Pocas ciudades del mundo se han de encontrar en circunstancias más favorables que la nuestra para el desarrollo de su arquitectura; todo

---

13 Victor Jaeschké era miembro de la Sociedad Central de Arquitectos. En 1898 formó parte de la Comisión pro Avenidas Diagonales y en 1912 publicó *Las avenidas de Buenos Aires*. Criticó duramente el plan proyectado para Buenos Aires por el urbanista francés Joseph. Bouvard, en 1909.

14 Enrique Chanourdie también fue miembro y presidente de la Sociedad Central de Arquitectos. Dirigió la Revista de Arquitectura, donde en 1906 expuso su plan de avenidas para Buenos Aires.

15 Eduardo Schiaffino. “Estética...”, *op. cit.*

está por hacerse; la edificación pública en vísperas de surgir; la edificación privada se modifica y reconstruye diariamente para adaptarla a nuevas necesidades”<sup>16</sup>. Está claro que este progreso, según de la Cárcova, se manifestaba en el crecimiento edilicio público y privado, en la apertura de grandes avenidas y en la construcción de edificios monumentales como los que se habían levantado en la Avenida de Mayo. Es también evidente en su pensamiento urbanístico, que una de las herramientas para ese crecimiento lo constituía la estética urbana, a la que se asociaba también la higiene. Circulación, higiene y estética era la tríada que guiaba el pensamiento sobre la ciudad desde mediados del siglo XIX, en especial después de las reformas de Haussmann en París.

Otro de los principales motores de su propuesta, lo constituye la búsqueda de una arte con carácter nacional, es decir una arquitectura con rasgos propios: “Se abren de la noche a la mañana grandes avenidas; factores éstos de los que pueda surgir un tipo de arquitectura propia, y que sería de desear estuviera dentro de esa fórmula sancionada hoy por todos los pueblos más cultos de la íntima unión de lo útil y lo bello”<sup>17</sup>. Lo bello y lo útil constituyen también las preocupaciones de los urbanistas contemporáneos, como Camillo Sitte y Charles Buls, que intentaron conciliar el arte con las nuevas necesidades de la ciudad moderna.

La ordenanza de de la Cárcova, como él mismo menciona en la defensa de su proyecto, se inspiró en prácticas y reglamentos llevados a cabo en algunas de las ciudades culturalmente más importantes de Europa. En su escrito, sin embargo, sólo citó como antecedente la ciudad de París. En ella, desde 1893 se venían produciendo grandes cambios en la decoración de las fachadas, que culminaría con

---

16 Honorable Comisión Municipal. Versión... *op. cit.*, p. 479.

17 *Ibidem*.

el reglamento del año 1902, “producido de la reflexión del urbanista Eugène Henard y del arquitecto Louis Bonnier<sup>18</sup>”, en “un intento de introducir en la composición de las fachadas elementos plásticos que preocupaban a los arquitectos contemporáneos”<sup>19</sup>. Sin embargo, los premios de fachada ya se venían realizando en la ciudad de Bruselas desde 1872 y también se otorgaban en ciudades italianas.

El proyecto fue finalmente discutido y aprobado el 26 de julio de 1902. La oposición, liderada por el concejal Gramajo, se oponía por principios de carácter material. Por un lado se cuestiona la exención del pago de derechos al propietario, ignorando los estímulos a la construcción y por otro se separa claramente en el discurso la diferencia estética que estos políticos tenían entre lo que debía tener un carácter material, es decir, los edificios hechos solamente como inversión económica (edificios de renta) de lo que era digno de la belleza, las viviendas realizadas por la clase económicamente más rica, construidos para su propio lucimiento. Pese a estas cuestiones, la ordenanza finalmente se aprobó.

Pero el 14 de mayo de 1904 presentó otro proyecto individual (el último redactado en forma individual) referido a la estética urbana. Se trató, en este caso de una ordenanza para limitar el color de las fachadas de los edificios de la ciudad. Proponía prohibir el uso de los colores amarillo, azul, rojo o verde en las fachadas de los edificios de un radio similar al planteado en la ordenanza de 1902. Para las fachadas ubicadas en ese perímetro, pretendía permitir solamente el uso de tintes suaves y neutros, a excepción de las persianas y contramarcos de las vidrieras.

Esta propuesta era un complemento a la de 1902, pero con un espíritu diferente. Aquí ya no se incentivaba la creatividad

---

18 *Ibidem*, p. 479.

19 François Loyer. *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*. Paris, Hazan, 1994, p. 407.

con un premio, sino que se prohibía la irregularidad y lo que él consideraba el mal gusto. Las reglamentaciones sobre colores en las fachadas, también tenían como antecedentes las normativas del arquitecto Louis Bonnier, en París<sup>20</sup>.

## La escultura decorativa, una herramienta de progreso

El segundo proyecto realizado en forma personal por de la Cárcova está también referido a la estética urbana y fue presentado el 5 de junio de 1903. Está dedicado a dotar a las plazas y paseos públicos de la Capital, de esculturas decorativa.

El proyecto proponía crear un fondo, dentro del presupuesto, de 30.000 pesos para la adquisición de obras de arte de carácter decorativo para ser emplazadas en plazas del municipio. Para este fin, proponía la creación de una comisión ad-hoc integrada por el intendente, el director de arquitectura, el director de Paseo Públicos (Charles Thays, en esos momentos), el director del Museo Nacional de Bellas Artes (Eduardo Schiaffino) y el presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Además de las oficinas técnicas, se incorporaba aquí a los artistas. Pero en realidad estos últimos estaban representados por Eduardo Schiaffino, como director y amigo y la Sociedad de Estímulo que ambos integraban y habían participado en su formación.

En los considerandos se especificaba que las obras debían ser de bronce o mármol, descartándose toda forma realizada en materiales como argamasa y algo poco perecedero, que en realidad representaban, de alguna manera, el pasado<sup>21</sup>.

Los fundamentos esgrimidos por de la Cárcova tenían mucha similitud con los desplegados en la defensa de la estética

---

20 *Ibidem*, p. 407.

21 Emile Magne. *L'Esthétique des villes*. Paris, Mercure de France, 1908, p. 27.

de las fachadas. Por un lado nuevamente la creencia en el progreso material y social de la ciudad, y por el otro se dejaba en claro nuevamente la necesidad de fomentar el arte nacional. Además, volvía a tomar como referente las ciudades de Europa.

En su discurso partía de un diagnóstico que mostraba la falta en los paseos públicos y plazas, de elementos decorativos, que “tanto abundan en las plazas y paseos de la mayor parte de las ciudades de europeas”<sup>22</sup>. Pero para de la Cárcova, este tipo de obras de arte no eran solamente elementos de enriquecimiento visual, sino que se convertían en verdaderas herramientas educativas. Según su pensamiento, la importancia de las esculturas estaba dada por el valor pedagógico que tenían para la sociedad: “pienso que ha llegado el momento oportuno en que las autoridades municipales se preocupen del ornato de la ciudad y preferentemente de aquellos elementos que exteriorizando el alto grado de cultura de un pueblo, son a la vez factores educativos de la mayor importancia, tanto más necesarios entre nosotros que careciendo aún de grandes museos, conviene poner la obra de arte al alcance y contacto del pueblo”<sup>23</sup>.

Pero esa idea del progreso lo lleva a concebir, en forma un poco ingenua, la idea de que estas obras servirían para fomentar en nuestra ciudad las industrias del bronce y del mármol. Sobre todo en las posibilidades de que estas obras de arte, que en un principio serían traídas del exterior, podrían ser luego provistas por artistas argentinos, o por lo menos realizadas en nuestro país. Buscaba nuevamente producir “obras de carácter eminentemente nacional”<sup>24</sup>. Este

---

22 Recordemos que las esculturas de la Pirámide de Mayo estaban realizadas en ese material, y parte de ellas debieron ser reemplazadas por el deterioro propio del material. A su vez, desde 1884, la escultura que coronaba dicha pirámide había sido muy criticada.

23 Honorable Comisión Municipal. Versión... *op. cit.*, 5 de junio de 1903.

24 *Ibidem*.

argumento vuelve a utilizarlo al insistir en la necesidad de invertir y no gastar en la compra de estas obras ya que “Todas las Municipalidades de las ciudades europeas destinan sumas importantes para el embellecimiento de sus paseos públicos adquiriendo las obras de sus escultores más renombrados”<sup>25</sup>.

La repercusión pública de esta ordenanza quedó reflejada a través de la revista *Caras y Caretas*. En el número aparecido el 26 de junio de 1903 se publicó una caricatura de Ernesto de la Cárcova, realizada por Cao, en donde se lo representaba sosteniendo en su mano una paleta de pintor y un plano de la ciudad, apareciendo debajo escrito:

“Artista a quien le sobra ilustración desea embellecer  
la población  
y no ha de hacerlo mal  
como la Comisión Municipal le dé esa Comisión”<sup>26</sup>.

El proyecto, que en su momento pasó a la comisión de hacienda, tardó varios meses en ser debatido y se debió esperar dos más hasta que se lo puso en práctica. Finalmente debatido el 13 de noviembre de 1903, después del despacho de la comisión de hacienda. Esta comisión había determinado que el proyecto era “altamente conveniente para mejorar la estética de la ciudad”<sup>27</sup>, pero para que fuese considerado en el presupuesto del año siguiente, en una clara maniobra para negar los fondos requeridos. Merced a la intervención del pintor logró que fuese tratado en una sesión siguiente, pues argumentaba que cuando llegase a ésta el presupuesto, éste ya estaría concluido y naufragaría la propuesta que ya llevaba un tiempo. Así el 27 de noviembre se debatió.

---

25 *Ibidem*.

26 *Caras y Caretas*, 26 de junio de 1903.

27 Honorable Comisión Municipal. Versión... *op. cit.*, 27 de noviembre de 1903, p. 1078.

Nuevamente la oposición fue liderada por el señor Carranza. Éste se escudaba en el supuesto “carácter superfluo del arte ante las necesidades de higiene”<sup>28</sup>, de lo cual, según él, carecían —entre otros— los hospitales. Pare él el arte era un elemento superfluo y desconocía su carácter educativo. Es sobre esto precisamente en lo que se apoyó de la Cárcova para lograr que su proyecto de ordenanza fuese aprobado ese día.

Para cumplir con su meta, en el año 1905 viajó a Europa a comprar esculturas. También a Eduardo Schiaffino, como director del Museo de Bellas Artes se le encargó una misión similar.

## El trazado urbano

Finalmente debemos considerar su propuesta elevada a consideración de la Comisión Municipal, el 23 de octubre de 1903. Ésta estaba redactada en colaboración con el concejal Susini, y proponían la formación de una comisión para un nuevo trazado general del municipio. Esta comisión estaría integrada por el Presidente del Departamento Nacional de Higiene, el Director de la Asistencia Pública, el Jefe de la sección de Higiene, un asesor municipal, el Vicedirector del Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad, el Presidente de la Comisión de Obras Públicas del Consejo Municipal, el presidente o un delegado de la Sociedad Central de Arquitectos y el presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

Los asuntos que estudiaría esta comisión serían: “la revisión general del trazado de la ciudad, a fin de proponer alteraciones y modificaciones al trazado; un proyecto de trazado

---

28 *Ibidem*, p. 1079.

de avenidas en la parte central de la ciudad entre las calles Callao, Entre Ríos, Santa Fe y San Juan; un proyecto de expropiación para la ejecución de avenidas propuestas por el ensanche; las zonas para ubicación de industrias, paseos públicos y en qué zonas debe prohibirse por razones de salubridad; el control de las medidas de los lotes en las manzanas y la altura de los edificios en proporción al ancho y orientación de las calles, habitaciones, servicios, etcétera”<sup>29</sup>.

Esta propuesta es la que más se aleja de los principios de la estética urbana. En realidad se acerca mucho más a las preocupaciones de los técnicos, que priorizaban los problemas de la circulación y de la higiene que del embellecimiento. La idea de un plan también es una de las herramientas preferidas por ingenieros, arquitectos e higienistas. En este caso, de la Cárcova está respondiendo a las inquietudes de estos cuerpos técnicos, utilizando no las reglas del arte sino los recursos de las nuevas ciencias.

## Conclusiones

Si bien las dimensiones permitidas en este trabajo, no permiten examinar en su totalidad el pensamiento urbanístico de Ernesto de la Cárcova, podemos establecer algunas de sus características.

Por un lado, debemos remarcar el alto grado de información que tenía sobre las prácticas y debates sobre la estética urbana, que se estaban desarrollando en Europa en esos momentos, en especial sobre los reglamentos y transformaciones de las fachadas encarados por Louis Bonnier para París en el año 1902. Este año es el mismo en el que de la Cárcova propone sus estímulos a la creatividad de las fachadas de

---

29 *Ibidem*, 23 de octubre de 1903, pp. 915-916.

Buenos Aires. Seguramente, aunque no es posible precisarlo aún, conocía las obras sobre los principios estéticos aplicados a la planificación de ciudades, escritos por Camillo Sitte y Charles Buls. En ese sentido hay que destacar que la traducción francesa del libro de Sitte por Camillo Martin es también del año 1902.

Por otro lado, según se desprende de las propuestas de nuestro pintores, el sector destinado a recibir los principales aportes de la estética urbana sigue siendo la parte central de la ciudad. Aunque él trata de salir específicamente de la zona que denominamos “centro de la ciudad”, aún las zonas más alejadas de él, como Flores o Belgrano, no son tenidas en cuenta ni siquiera para su planificación futura.

En tercer lugar, debemos mencionar la insistencia que despliega en procura del desarrollo del arte nacional. Esto es una continuación de su actividad en pos de esta meta, que venía haciendo con otro grupo de artistas a través de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

El valor que esta institución tiene para él, queda demostrada al incluirla en los jurados o comisiones que tengan que ver con el control de la estética pública.

Finalmente hay de señalar la importancia que le asigna al arte como forma de progreso material y social, y el papel destacado que le da al artista en la conducción de ese crecimiento de la población. Sin arte no es posible formar a la sociedad y sin ella no hay forma de progreso posible.

## Una relectura de *Urbanización de Buenos Aires* de Eduardo Schiaffino a la luz de un proyecto civilizatorio del centenario

*V Jornadas Estudios e Investigaciones* - Instituto de Teoría e Historia del Arte  
"Julio E. Payró" (FFyL - UBA), 2002, s.p.

En trabajos anteriores hemos estudiado, desde la perspectiva del arte público, los pormenores de un proyecto civilizatorio puesto en práctica por dos artistas, Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova, que se extendió, con diferentes estrategias, a lo largo de esa década del centenario.

Dicho proyecto buscaba convertir a la Nación, a través de la educación artística, en un pueblo altamente civilizado, cumplimentando el crecimiento material que ya se venía operando desde algunos años atrás. Esta idea, que tenían su sustento teórico en el pensamiento de Hipólito Taine, ya había sido expresada algunos años antes en el ámbito exclusivo de las artes plásticas, pero a fines del siglo XIX se reformuló y se hizo extensiva al espacio urbano, buscando convertir a la ciudad en un gran espacio educativo.

Esta propuesta, se preparaba en las mismas décadas en las cuales emergía en el ámbito internacional, un nuevo campo disciplinar, el urbanismo, que no sólo se preocupaba de los trazados urbanos desde el punto de vista técnico y funcional, sino que comenzaba a incorporar en los planos de

transformación del espacio público, las propuestas estéticas surgidas del campo de las bellas artes.

Además, este proyecto civilizatorio tenía numerosos puntos de contacto con una serie de asociaciones defensoras del arte público, que trataban de extender los principios del arte a los objetos de uso público.

Ambos artistas lograron instaurar, en nuestro país, un espacio de debate en torno a la estética pública, que hasta el momento no había sido tenida en cuenta por los arquitectos, los técnicos y los políticos. Eso se produjo a partir de la elaboración de un proyecto estratégicamente diseñado y llevado delante de manera individual por cada uno de los dos protagonistas. El mismo tenía como eje principal la educación del *gusto* de la población, que permitiría desarrollar un arte nacional y elevar a la Nación a un grado superior de civilización.

Para cumplimentar este proyecto, que no fue sólo una formulación teórica, sino que fue parcialmente implementado, apelaron cada uno a los medios en los que eran más idóneos. Schiaffino se encargó de la propaganda, la prédica y el debate público y De la Cárcova al ámbito legislativo.

Eduardo Schiaffino desplegó una persistente campaña propagandística, y ésta fue su principal herramienta pedagógica. Las enseñanzas de los principios universales del arte llevadas al espacio público, estaban destinadas a una población muy amplia y heterogénea, y fueron acompañadas por una serie de ejemplos específicos, que marcaban los criterios ideales que debían ser seguidos por los virtuales discípulos. De esta manera, con las ideas y los ejemplos concretos fue alertando a las autoridades gubernamentales sobre los errores que se podían cometer si no se respetaban las reglas prescriptas para la buena estética pública, que él mismo inculcaba. Estas ideas, las había adquirido a través de su formación artística y por medio de sus viajes por Europa. Los ejemplos concretos, fueron pensados para situaciones reales y se materializaron

en sus proyectos para la remodelación del entorno de la Plaza de Mayo, en 1884, como el de la Plaza del Congreso, en 1889 y en años posteriores. Su idea era la de lograr una formación estética en el público en general y a las autoridades políticas en particular. Buscaba inculcar, mediante dicha prédica pública, en especial en la elite gobernante y la de los técnicos al servicio del gobierno, los principios de las bellas artes.

Su interés por lo educativo, que se ubicaba por encima de las búsquedas de soluciones a los problemas que las necesidades prácticas modernas de la ciudad conllevaban, como eran los conflictos de la circulación y de la higiene que tanto preocupaban a los técnicos urbanistas, se puede demostrar al comparar su propuesta para la Plaza del Congreso, en comparación con las de los demás profesionales. En su esquema, más que la forma o la circulación, se priorizaban los símbolos de carácter formativo como son los museos y las bibliotecas. Más que el espacio público o la monumentalidad, se preocupa de dotar a la ciudad de edificios que ayuden a su crecimiento educativo y cultural, fortaleciendo el proyecto civilizatorio.

De la Cárcova, en cambio, eligió una estrategia bastante diferente a la de su colega, utilizando los medios legislativos como la herramienta para complementar ese proyecto pedagógico. Desde el Concejo Municipal, redactó normas relacionadas con la estética urbana, que tenían como objetivo final también la formación estética de la población, mediante la educación del gusto. Sus tres proyectos de ordenanzas buscaban incentivar la creatividad mediante un estímulo, limitar los excesos de mal gusto a través de una prohibición y crear un ámbito de aprendizaje a partir de algunas adquisiciones de obras de arte.

Su proyecto de premios de fachadas se inspiró en las experiencias puestas en práctica en importantes ciudades europeas, como las de Bruselas y París. El objetivo era el de

premiar los mejores ejemplos de arquitecturas desplegadas en el espacio público (por esa razón sólo se premiaba la fachada y no todo el edificio) para que mediante el ejercicio de la comparación con estas obras consideradas como las mejores, se fuese mejorando la calidad de los frentes de la ciudad. Pero también, esta iniciativa buscaba, de manera indirecta, preparar el campo para el desarrollo de una arquitectura de carácter nacional.

La normativa que prohibía el uso de colores fuertes en los frentes de las construcciones pretendía extirpar el mal gusto generalizado, ya no con el ejemplo sino con una forma más rigurosa de control, pues suponía que esto no tendría ningún efecto real sobre la libertad de los propietarios de elegirlos la decoración de sus inmuebles.

Finalmente, el proyecto pedagógico se completaba con la compra de esculturas decorativas para embellecer los parques y paseos públicos, cuyo objetivo final era el de la creación de un verdadero museo al aire libre, es decir una forma abierta de educación estética para toda la población. El fin educativo también alcanzaba a los artistas, pues suponía que mediante la comparación con obras artísticas de alta calidad, se podía elevar el nivel artístico local. Toda esta obra podía ser admirada y comprendida por la mayor parte de la población educada de la ciudad, sin establecer debates innecesarios.

Si bien, el interés por los problemas del arte público dejó de ser central en la obra de Ernesto de la Cárcova después de los festejos del centenario, en Eduardo Schiaffino, en cambio, continuó siendo prioritario hasta los últimos años de su labor crítica.

Este último, después de 1910 emprendió un derrotero por diversos países europeos y americanos, cumpliendo funciones diplomáticas. Su alejamiento del ámbito artístico local no se debió solamente a esta nueva responsabilidad laboral, sino más bien al rechazo, por parte de sus colegas,

de su manera de llevar adelante el Museo Nacional de Bellas Artes, distanciamiento que lo obligó a renunciar a la dirección del mismo.

Pese a la distancia que lo separaba de la Argentina, éste no claudicó en su intención de mejorar el gusto urbano y en cuanto oportunidad tuvo, continuó con su campaña propagandística. Por ejemplo, en el año 1918, en la breve visita que realizara a Buenos Aires, redactó una serie de notas, que con el título de “Visiones y recuerdos”, fueron publicadas en el suplemento literario del diario *La Nación*. En ellas dedicaba una serie de párrafos para hablar de la evolución de la estética de la ciudad y de los problemas de los monumentos públicos, que ya hemos analizado en las jornadas anteriores<sup>1</sup>.

Finalmente, en 1927 aparecieron publicados los artículos redactados en 1925 como comentarios del plan de la Comisión de Estética Edilicia, bajo el nombre de *Urbanización de Buenos Aires*.<sup>2</sup> Esta obra es el aporte más conocido a la estética urbana, que resume parte de su proyecto pedagógico del centenario y algunas de las nuevas preocupaciones del urbanismo moderno, expresadas en el plan.

En su origen la obra se proponía como “una serie de comentarios al Programa de urbanización confeccionado por la Comisión Municipal de Estética Edilicia”.<sup>3</sup> Esta comisión había sido convocada y presidida por el intendente de la ciudad de Buenos Aires, Dr. Carlos Noel y estaba integrada por el arquitecto René Karman, como representante de la Municipalidad; el arquitecto Carlos Morra como representante de la Sociedad central de Arquitectos, el ingeniero Sebastián Ghigliazza, por la Dirección de Arquitectura del

---

1 Piccioni, Raúl, “La ciudad desde las “visiones y recuerdos” de Eduardo Schiaffino, en *III Jornadas de Estudios e Investigaciones Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

2 Schiaffino, Eduardo, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1927.

3 Schiaffino, Eduardo, *Urbanización de Buenos Aires, op. cit.*, p. 2.

Ministerio de Obras Públicas y del arquitecto Martín Noel (hermano del intendente) en representación de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Para la elaboración de este proyecto también se contrató al urbanista francés J.C.N. Forestier. Este plan para Buenos Aires, fue el último, en nuestro medio profesional, en el cual se reunió, para su confección, a representantes de las instituciones que nucleaban a los artistas plásticos.

La edición del libro siguió el esquema de las notas aparecidas en el diario, razón por la cual, la obra vista en su totalidad, carece de la unidad que sería deseable como tratado o manual de urbanismo. Los artículos no siguen un orden establecido que nos permita seguir un tema o problema, ni tampoco nos deja entender con claridad cuales fueron sus mayores preocupaciones en cuanto a la estética urbana. Por ejemplo, el tema de las plazas los trata en diferentes capítulos, pero intercalando otros debates entre medio de los capítulos donde se refirió a hablar de ellas. Estas tampoco fueron tratadas un una sola nota, sino que fueron divididas en varias, de diferente longitud. Por lo tanto, el trabajo editado en 1927 resulta confuso a simple vista y para entender su pensamiento y sus prioridades sobre los problemas de la ciudad es necesario confrontar esta publicación con el análisis general de sus ideas elaboradas años atrás.

En ese sentido, si bien, en otros trabajos anteriores, hemos descripto algunas de las características generales mencionadas, no la habíamos hecho a partir de la constatación de la existencia de un proyecto pedagógico, como el planteado junto con De la Cárcova, en la década mencionada. Por lo tanto, en este caso, haremos una breve lectura tratando de ver que se conserva en ella del proyecto centenario y cuáles fueron las principales inclusiones producidas en la década del 20, merced a la necesidad que su autor tuvo de incluir en ella las nuevas preocupaciones del urbanismo de esos años y

de lo que el plan, que estaba estudiando, tomaba como prioritario la Buenos Aires.

En primer lugar, debemos ver que elementos recupera este autor de su proyecto de la primera década del siglo, dado que, como planteamos en otra oportunidad, hay una clara dependencia en todo su trabajo referido a la estética urbana, de su pensamiento temprano, desarrollado entre finales del siglo XIX y principios del XX. En especial, en lo que respecta al papel que esta debía ocupar en una sociedad civilizada como herramienta pedagógica para combatir la uniformidad que provocaban los trazados modernos, que quitaban identidad histórica a las ciudades.

Schiaffino retoma, como ejes principales de su discurso, los debates desarrollados, en la década de 1890, en torno a la Plaza de Mayo y la Plaza del Congreso. Estos debates habían sido protagónicos en su proyecto civilizatorio y alrededor de sus problemas ensayó su primer interés por la estética de la Buenos Aires. Los primeros escritos suyos sobre la Plaza de Mayo datan de 1894, y son análisis y propuestas para la transformación de la plaza y su entorno edilicio que le sirvieron para centrar su estrategia pedagógica. En Urbanización de Buenos Aires, no introdujo grandes cambios respecto a lo escrito en esos años, a excepción de la crítica a la destrucción del edificio de la Casa de Gobierno, que planteaba el gobierno en el Plan de Estética Edilicia Su oposición a esa intervención se apoyaba en su concepción del valor de ciertos edificios con carácter histórico para darle carácter simbólico al lugar donde este estaba emplazado. Por lo tanto, la demolición de una construcción, que poseía esos valores dados por la historia, y que tenían el fin de ser transmitidos a las generaciones futuras, era impensable en su pensamiento. Es más, para Schiaffino esto era más importante que recuperar la vinculación de la plaza con el río, pese a que era, a su vez, atacaba con ferocidad a las autoridades habían hecho

perder el carácter pintoresco que la ciudad al interrumpir la relación directa de la misma con el Río de la Plata, tal como veremos más adelante. Por lo tanto, la Plaza de Mayo no debía perder su carácter histórico y los edificios que la rodean no debían ser modernizados sino que tenían que representar ese carácter histórico.

El otro debate central en su proyecto pedagógico era el de la Plaza del Congreso, que también fue importante en la propuesta de la intendencia de Carlos Noel, ya que la reformulación de la plaza y su entorno figura como uno de los proyectos principales en el proyecto del Plan de Estética Edilicia. Pero Schiaffino no se ocupa de este tema porque el hecho de figurar en ese plan sino porque lo fue en su campaña educativa desde que se planteó como problema en 1898. En ese año comenzó un largo debate, comenzado a través de la prensa y continuado en los despachos legislativos, sobre las formas que debía tener dicha plaza. En él participó, desde los comienzos Schiaffino, y se enfrentó a las opiniones de los técnicos y los políticos, como Carlos Thays, Víctor Jaeschké y Miguel Cané. Volvió a reiterar sus preocupaciones sobre el tema en sus notas de 1918, y culminó resumiendo esos planteos iniciales, sin diferencias, en el libro de 1927.

Como vemos, muchos de los debates aparecidos en las notas de su publicación están incluidas más allá del echo que apareciesen o no el proyecto analizado. Son resúmenes de sus ideas originales y no están condicionadas por la situación presente en ese momento.

Otro ejemplo de ello lo constituye la larga extensión dada al estudio de las plazas de Buenos Aires. Este tema siempre figuró en su discurso inicial sobre la estética de la ciudad. Recordemos que estos espacios públicos fueron cruciales en el debate del arte público de fines del siglo XIX. Los tratados

de Buls<sup>4</sup> o Sitte<sup>5</sup> y que recupera Hegemann<sup>6</sup> en las primeras décadas del siglo XX, centran gran parte de sus reflexiones en el análisis de las plazas y los monumentos como formas para obtener de ellas principios válidos para el planeamiento futuro de la ciudad. Schiaffino retoma en *Urbanización de Buenos Aires*, el tema, ampliándolo, y dándole mayor énfasis al problema de las especies vegetales que las conforman y los monumentos que en ellas se ubican. Debemos destacar, sin embargo, que el plan del 25, también daba prioridad a los espacios verdes, contratando a un arquitecto paisajista, como lo era Forestier, y creando nuevas plazas y parques, además de proponer la apretura de avenidas paseos.

Relacionado con los espacios verdes, Schiaffino dedica una nota a la escultura decorativa. Recordemos que este tipo de arte era uno de los ejes principales del proyecto pedagógico diseñado por él y De la Cárcova. En el libro, se ocupa de remarcar esa importancia y no deja de mencionar que fueron ellos quienes introdujeron estas obras fundamentales para educación del gusto de la población en general y de los artistas locales, en particular quienes se enriquecerían a través de la comparación de su trabajo con estas obras consagradas, mejorando, a su vez, la calidad del arte nacional.

El problema de los monumentos públicos también fue retomado en este trabajo, y al igual que los otros temas mencionados, fue central en la década del centenario. Justamente el debate sobre el concurso para el monumento

---

4 Buls, Charles, *Esthétique des villes*, Bruselas, Bruylant-Christophe, 1894.

5 Sitte, Camillo, *Construcción de ciudades según principios estéticos*, Traducción de Emilio Canosa, Barcelona, 1926. En Collins, George, Collins, Christiane, *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, Barcelona, G. Gilli, 1980.

6 Hegemann, Werner, Peets, Elber, *El Vitruvio Americano: Manual de Arte Civil para el arquitecto*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 1993. Primera edición 1922.

a la Revolución de Mayo, del que participó como jurado<sup>7</sup> ocupa un espacio considerable en sus escritos de 1927. En esta ocasión, además de reiterar su opinión sobre la necesidad de que los artistas argentinos ejecuten los monumentos conmemorativos de las gestas nacionales, utilizó el espacio para justificar su actuación en ese certamen, que fuera criticada tanto por sus colegas locales como por algunas de las autoridades extranjeras.

Finalmente, en su obra no podía faltar un capítulo dedicado al problema del gusto. Este tema era fue el punto de partida de toda la reflexión sobre la estética urbana y si bien, en estas páginas no desarrolla exclusivamente el tema de la ciudad, sus opiniones sobre el arte se pueden hacer extensivas a la misma.

Pero ahora es momento de ver los nuevos aportes que el pintor hace, en 1927, con respecto al tema de la estética de la ciudad. Esos temas están principalmente referidos a las cuestiones en la cuales se centró gran parte del proyecto de 1925, por un lado, y a los que se estaba debatiendo en los ámbitos profesionales por otro.

Una de las novedades fue la propuesta de la reconquista visual del río para la ciudad. La importancia dada a este tratamiento lo demuestra el hecho de que el pintor lo ubica en las primeras páginas, comenzando por caratular de ignorantes a aquellos que colaboraron en la pérdida de esa cualidad estética. Acusa particularmente a los técnicos, en especial a los ingenieros del Ministerio de Obras Públicas, autores de gran parte de los proyectos que figuran en el plan analizado. El problema de la ciudad con su costa, en sus notas, fue dividido en dos partes, tratando el tema de la Plaza de Mayo y su prolongación hacia la ribera en un capítulo y al tratamiento

---

7 Piccioni, Raúl, "El monumento al centenario. Un problema de estado", en *Arte y recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997.

de la costanera, en otro. Sobre ello no encontramos menciones anteriores, con lo cual podemos afirmar que esta es la primera vez que Schiaffino se ocupó de ello.

Esta reconquista del río tiene fuertes vinculaciones con el movimiento de la City Beautiful en Estados Unidos, liderado por el arquitecto Daniel Burnham y las imágenes de la reestructuración del centro cívico de Chicago (1909) donde se ven ciertas similitudes con los proyectos preparados para Buenos Aires.

Algo que también es novedoso en sus reflexiones es el espacio dedicado al problema circulatorio. En su proyecto civilizatorio y en sus expresiones sobre la ciudad, vertidas en la primera década del siglo, este tema nunca fue de relevancia para él y no formó parte de su programa educativo. El trazado de las calles y avenidas le interesaba sólo en la medida de que estas servían para lograr perspectivas que enriqueciesen el aspecto visual de la monótona urbe y en las cuales se pudiesen ubicar monumentos para su mejor percepción. Aquí, en cambio, incorpora este tema, que en esos años ya era insoslayable por cualquiera que se ocupase de los problemas urbanos, aunque no le dio demasiado protagonismo. Por lo tanto las razones de su inclusión debemos encontrarlas, por una lado en los planteos que hace el plan de Estética Edilicia del tema, en especial la importancia asignada a las avenidas paseos planteadas por Forestier. Por otro, la circulación como problema moderno ya cobrado la suficiente importancia como para ser ignorado totalmente por él, y su trabajo carecería de la seriedad necesaria si no incluyese, por lo menos, alguna referencia al mismo. Además, como vimos, en otros capítulos de su obra encontramos nuevamente ciertas influencias del pensamiento urbano norteamericano, que tiene uno de sus ejes en el problema de la circulación. Esta influencia se ve también en el hecho de que a la hora de mencionar ejemplos

pedagógicos para explicar sus ideas hace menciones referidas a las ciudades de Nueva York o Chicago.

Finalmente, otro de los nuevos temas presentados en este libro es el de la ciudad jardín. Aquí Schiaffino hace claras referencias a la influencia que la obra del ingeniero Carrasco, ex jefe de la Dirección de Parques y Paseos tuvo en sus ideas. Es interesante que utilice la figura de un técnico local para respaldar su pensamiento y no la figura del especialista extranjero, en este caso

J. C. N. Forestier, defendiendo nuevamente a los artistas o técnicos nativos por encima de las enseñanzas que los extranjeros podían darnos. Es el mismo criterio seguido en su defensa de los artistas nacionales como los más idóneos para realizar los monumentos conmemorativos de nuestros héroes patrios, uno de cuyos ejemplos lo constituye el caso del escultor Rogelio Yrurtia en el concurso del monumento a la Revolución de Mayo. Es paradójico, que si bien el nacimiento del movimiento de ciudades jardines fue contemporáneo al proyecto pedagógico de Schiaffino y que Raymond Unwin, uno de los líderes del mismo, haya sido uno de los primeros en “expresión de la vida social”<sup>8</sup> aludiendo a la dimensión social del mismo, que sin embargo, nuestro pintor no reparara en esto hasta quince años después.

## Conclusión

Como hemos podido ver, Schiaffino en *Urbanización de Buenos Aires*, sigue siendo fiel a su pensamiento original sobre la ciudad y sus principales problemas estéticos y que más de veinte años después de haberlo formulado siguió apoyándolos sin concesiones.

---

8 Unwin, Raymond, “Del arte público, expresión de la vida social”, en *Revista Ciudad*, n° 4, Buenos Aires.

Sin embargo, transcurridos tantos años y habiendo crecido y profesionalizado el debate sobre las cuestiones urbanas, en su libro, no puede ser indiferente a los nuevos problemas que manifiesta el urbanismo de la década del 20. De todas maneras, les dedica un lugar secundario respecto de sus obsesiones primeras

La reconquista del río es uno de planteos surgidos luego de la experiencia norteamericana y de la realidad local y si bien siempre se había buscado como intención, Schiaffino no lo planteó hasta que aparece como problema y proyecto en el Plan de Estética Edilicia. En ese sentido, nuestro pintor sigue siendo consecuente con su primigenia forma de reflexionar, dando ideas cuando el tema aparece en el debate público. Nunca se adelanta a un problema si este no existía de antemano, lo suyo no es proyectar sino educar, por lo tanto, los ejemplos para inculcar esas enseñanzas deben volcarse a planteos concretos. Es la misma táctica seguida en sus propuestas sobre la Plaza de Mayo y la del Congreso.

La circulación, en cambio, nunca fue considerada como fundamental en su propuesta pedagógica con lo cual es tratada en forma muy tangencial. Es una de las concesiones que este pintor tuvo que hacer para estar al tono de las discusiones del urbanismo moderno.

Finalmente, la ciudad jardín surge como una nueva variante que se incorpora a sus ideas sobre la ciudad a partir del debate iniciado en la década del 20, pues es una nueva forma de concebir la trama urbana resumiendo en una sola idea dos de sus principales búsquedas: el interés de los trazados pintorescos y la importancia asignada a las especies vegetales. En forma tardía, se vincula con las obras de Raymond Unwin, mediatizada por el trabajo de Benito Carrasco, uno de mayores defensores del valor social que tenía el arte público, algo que también defendía Schiaffino.



# Una aproximación a la recepción de la obra de Francisco Milizia en Buenos Aires. El caso del mercado modelo

*VI Jornadas Estudios e Investigaciones* - Instituto de Teoría e Historia del Arte  
"Julio E. Payró" (FFyL – UBA), 2004, s.p.

Si hubo autores clásicos que, como en nuestros días Baptista degli Alberti, enseñaron teoría arquitectónica, solo puede tratarse de principios generales; pues las invenciones que hace un maestro las suele deber en gran parte a lo que le ha dado la naturaleza y a su propio esfuerzo<sup>1</sup>.

Desde un comienzo, y principalmente desde el Renacimiento, la redacción de tratados y manifiestos de arquitectura estuvo estrechamente relacionada con la práctica constructiva. No es que la palabra esté primera, siempre las obras han sido lo más importante, pero los textos hacen posible entenderlas.

Con el presente trabajo intentamos contribuir, por un lado, a un mejor entendimiento de las relaciones entre los textos y las obras de arquitectura y por otro a una mayor comprensión de la construcción del campo profesional de la arquitectura en la Argentina en la segunda mitad del siglo XIX, analizando,

---

<sup>1</sup> Antonio di Tuccio Manetti, en AA.VV., *Teoría de la arquitectura, del Renacimiento a la actualidad*, Köln, Taschen, 2003, p. 19.

mediante un ejemplo significativo, el rol que jugó la tratadística en dicho proceso.

Nos referimos, en este caso, a la recepción, de la obra teórica del tratadista italiano Francisco Milizia<sup>2</sup> en nuestro país a partir del análisis de proyecto del Mercado Modelo de Buenos Aires.

La historia de esta obra comenzó en abril de 1881 cuando los hermanos Juan y Anacarsis Lanús solicitaron a la Municipalidad el permiso para construir un mercado de consumo en un amplio terreno que ellos poseían en la parte central de la manzana limitada por las calles Lorea, San José, Rivadavia y Victoria (hoy H. Yrigoyen), con frente a las dos primeras. Y culminó en marzo de 1894 cuando una ordenanza del Concejo Municipal dispuso que se saque a licitación la construcción de dos edificios en los dos terrenos sobrantes que quedaron del mercado demolido para dar paso a la Avenida de Mayo.

Fueron menos de diez años la vida útil que tuvo este edificio, que fue inaugurado a sabiendas de que pronto sería demolido, pues ya se había proyectado la Avenida de Mayo. Es más, en el catastro que se confeccionó en 1884, año de la inauguración del mercado, para indemnizar a los propietarios por la apertura de la avenida, no figura el plano del mercado, sino el antiguo edificio que poseían en el mismo lote los hermanos Lanús<sup>3</sup>.

Quizás un juego especulativo, el descreimiento sobre una obra pública de tal magnitud o simplemente un negocio que pese a su posible existencia breve daría grandes dividendos. En este sentido hay que buscar mayor cantidad de datos y

---

2 Francesco Milizia (1725-98) fue el más influyente tratadista italiano. Sus obras fueron rápidamente traducidas al inglés, al francés y al alemán. Sus obras más importantes fueron *Le vite dei piú celebri architetti* (1768), *Principi di architettura* (1781) y *Dizionario delle arti del disegno* (1787).

3 Catastro para la apertura de la Avenida de Mayo, Intendencia de Torcuato de Alvear, 1884.

diferentes hipótesis de trabajo, que no me propongo desarrollar en este trabajo, para poder dar juicios valederos.

El Mercado Modelo estaba ubicado en el centro de la manzana, con un gran frente a la calle San José que ocupaba todo lo ancho del lote y otro frente, un poco más corto que el ancho del mismo, sobre la calle Lorea, frente a la plaza del mismo nombre. Los laterales eran medianeras a edificios contiguos, sin salida a las calles Victoria y Rivadavia.

Por lo tanto, el mercado tenía dos frentes de mampostería, de dos plantas cada uno con locales al exterior en la planta baja y restaurantes y fondas en el piso superior con acceso independiente. Por detrás de estos cuerpos de fachada — hacia el interior— y recostados sobre las medianeras había puestos de venta de alimentos. En el centro, separados por calles, tres pabellones centrales rodeados por calles en todo su perímetro.

El autor del proyecto fue el arquitecto Fernando Moog. Este había nacido en Muelheim- Mosel (Alemania) en 1837. Cursó sus estudios en la Escuela Técnica de Kaiserlantern (Baviera), en la Escuela Politécnica de Berlín y en la Politécnica de Karlsruhe. Desarrolló sus primeros trabajos en Alemania (como el proyecto de un gran puente del Rhin, cerca de Coblenz), pero en 1863 se trasladó a Buenos Aires, ingresando en el Departamento Topográfico de Buenos Aires. Además realizó estudios de agrimensura, obteniendo el título de Agrimensor Público de la Provincia de Buenos Aires en 1868.

Su obra es muy vasta y diversa, abarcando tanto obras públicas como privadas, entre las que podemos mencionar, las que realizara para el Ferrocarril del Sur desde Samborombón hasta Chascomús, el Mercado Central de Frutos de Avellaneda (1890), los depósitos de la Aduana en Balcarce y Paseo Colón y la dirección y ampliación del Hospital Alemán, obra de Ernesto Bunge. También realizó los edificios de las sucursales

del Banco de la Nación Argentina en Rosario, Córdoba, Santa Fe y Pergamino, el del Banco de Carabassa y Cia., Alemán Trasatlántico, Británico y de la América del Sud, de Londres y Brasi. Fue además el autor del proyecto del Teatro Odeón (1893), que formaba parte de un conjunto de hotel, confitería y locales comerciales (lamentablemente demolido hace pocos años y hoy su lugar lo ocupa un estacionamiento en un terreno baldío) y de numerosas residencias particulares (Anchorena, Lanús, Malaver, Sastre, Carabassa, Zuberbuhler, Schlieper y otros). Murió en 1905<sup>4</sup>.

Este mercado respondía tipológicamente a lo que se había hecho en la materia hasta ese momento, es decir que su planta se inscribía dentro de una de las tres variantes en las que se pueden agrupar todos los mercados de abasto de la ciudad de Buenos Aires: central (cuando los puestos se encontraban agrupados en el centro del edificio, formando islas o conjuntos y sobre el muro en posición concéntrica a los primeros), longitudinal (cuando los puestos se alineaban a lo largo de una o más calles paralelas) o en cruz o retícula (cuando los puestos se agrupaban a partir del cruce perpendicular de dos calles)<sup>5</sup>. Este mercado tenía similitudes tipológicas con los mercados Del Centro (1859), San Patricio (1891), Progreso (1889), Santa Lucía (1891), Proveedor del Sur (1889) e Italiano (1896).

Pero a diferencia del resto de los construidos en la ciudad de Buenos Aires entre 1822 y 1914, cuyas fachadas tenían un lenguaje clasicista, donde abundaba el uso de pilastras, muros almohadillados, arcos de medio punto o escarzos, ca-setonados, frontones triangulares o curvos y otros recursos

---

4 De Paula, Alberto; Gutiérrez, Ramón; Viñuales, Graciela, *Influencia Alemana en la Arquitectura Argentina*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Historia de la Arquitectura, 1981, pp. 68-71.

5 Ver Piccioni, Raúl; "Las tipologías de los mercados", en DANA Nro. 25, Resistencia, *Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo*, 1988, pp. 32-41.

decorativos de similar filiación, en el Mercado Modelo su autor recurrió al estilo neogótico.

En nuestro territorio, el neogótico no fue un lenguaje muy utilizado en las construcciones de interés comercial. Estuvo reservado principalmente para los edificios de uso religioso, ya sean templos católicos o protestantes (evangelistas, metodistas, etc.) y en algunos casos en obras para cárceles, como la vieja penitenciaría de las avenidas Las Heras y Coronel Díaz, obra de Ernesto Bunge (ya demolida) o la que aún subsiste en la avenida Caseros. También hay ejemplos, no muy numerosos de viviendas particulares, aunque no fueron muy comunes. Pero en el caso de edificios comerciales, y en particular mercados, es el único referente que tenemos identificado hasta ahora, por lo menos en esta ciudad, resultando una verdadera excepción a la práctica arquitectónica local.

Esta particularidad nos llevó a indagar sobre las causas de tan personal elección por parte de su proyectista, Fernando Moog. En un primer momento, como era lógico, intuíamos que la predilección se encontraba en la influencia ejercida por el gusto arquitectónico del país de origen de la formación académica del arquitecto, Alemania, donde hubo a lo largo del siglo XIX una sólida tradición neogótica rica en obras y en escritos teóricos<sup>6</sup>.

Sin embargo la respuesta la obtuvimos al examinar un ejemplar de la obra *Principi di architettura civile* de Francesco Milizia de 1871 que se encuentra en la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires<sup>7</sup>.

---

6 Es el caso de los textos teóricos de Friedrich Hoffstadt (11802-1846) o Carl Alexander Heideloff (1789-1865) o Georg Gottlob Ungewitter (1820-1864).

7 Milizia, Francesco; *Principi di Architettura Civile*, Seconda edizione veneta, riveduta, emendata, ed accresciuta di figure diseguate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese, Bassano, 1804.

Francesco Milizia (1725-1798) fue el más influyente de los teóricos de la arquitectura italiana de fines del siglo XVIII, quien se describía a sí mismo en su autobiografía como “un diletante culto, un hombre común con buena capacidad de discernimiento, dispuesto al aprendizaje, sin ser particularmente profundo y poco reflexivo”<sup>8</sup>. Formaba parte del círculo de artistas y teóricos clasicistas en torno a Canova, Mengs, Winckelmann y Nicolás de Azara. Sus obras más importantes sobre teoría de arquitectura son: *Le vite dei più celebri architetti* (1768), *Principi di architettura civile* (1781) y *Dizionario delle arti del disegno* (1787). Su forma de pensar relativamente simplificadora contribuyó a la difusión de sus obras que fueron rápidamente traducidas al inglés, francés y alemán.

El ejemplar que se encuentra en la biblioteca mencionada esta dividido en tres tomos. En el segundo: “*parte seconda dell’architettura civile, libro terzo, cap. XIII Edifici per abbondanza pubblica, punto II Fiere*” —ferias sería la traducción—, Milizia escribe: “*Verona ha la migliore di queste fiere; ogniuno puo vedere il disegno nella Verona illustrata del chiarissimo Maffei*”<sup>9</sup> y reproduce la misma en la tabla VIII con su planta y detalles del frente exterior y el interior, además de las referencias:

- » Tav. VIII. Fig.C. Metta della Pianta della Fiera di Verona del Maffei. a a Porte
- » b b b Piazze
- » c c c Botteghe
- » d d Stanzoni per il Tribunale, residenza de Presidenti ec. Fig. D. Parte del prospetto di dette botteghe.
- » Fig. E. Parte esteriore del muro circondatto.

---

8 Krufft, Hanno-Walter; *Historia de la teoría de la arquitectura*, T.I, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 270.

9 Milizia, Francesco, *Principi di Architettura*, op. cit. p. 225.

El proyecto reproducido junto con las plantas de una casa griega y una romana, nos muestra, en la parte inferior de la lámina (Fig. 1), una planta formada por un recinto cerrado por un muro, con locales hacia el interior recostados sobre el mismo (c), con un acceso (a) en la mitad y habitaciones en las esquinas (d) articulando el conjunto. En el patio interior del recinto (b), dos sectores cuadrados formados a su vez por cuatro pabellones en forma de trapecio separados por calles y una plaza en el medio (b) donde se ubican los puestos de venta (c). Esto, seguramente duplicado formaba la totalidad del edificio de la feria.

La fig. D nos muestra la fachada interior de los locales de venta. Dos niveles, el inferior abierto, en base a columnas sobre alto basamento y un entablamento recto sobre ellas. El superior cerrado con ventanas rectangulares con marco en correspondencia con el intercolumnio inferior y una cornisa horizontal a lo largo.

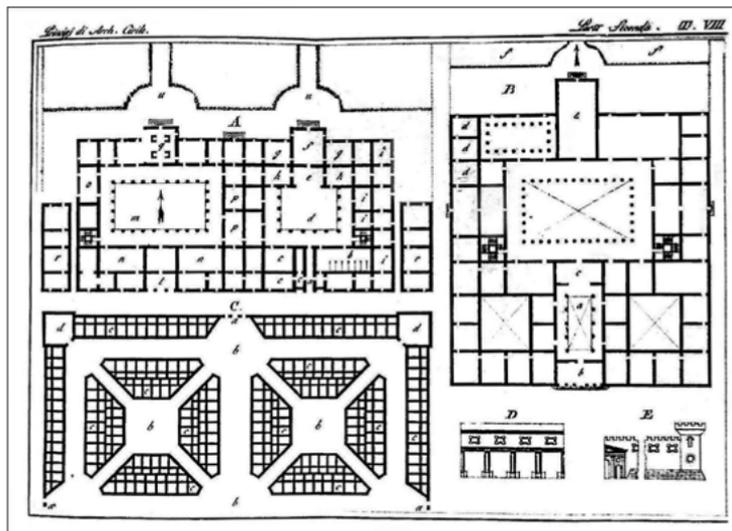


Fig. 1: Planta y alzados de la feria de Verona.

La fachada exterior, Fig. E, es más compleja. En la esquina una gran torre almenada con zócalo de sillar de piedra y una ventana angosta y alta con arco de medio punto por arriba de otra de un óculo (d). El muro de cerramiento, un poco más bajo, también esta almenado y tiene zócalo de sillar de piedra; es ciego pero tiene ventanas rectangulares en la parte superior, similares a las del interior ya mencionadas. El acceso esta formado por tres arcos de medio punto, uno central más alto y los laterales más bajos pero con un óculo sobre ellos, separados por semicolumnas. Sobre estos se apoya un frontón triangular que enfatiza el acceso.

¿Por qué planteamos que el Mercado Modelo deriva del grabado reproducido en el texto de Milizia? Porque si comparamos ambas obras con detenimiento veremos que las influencias son innegables, siendo la segunda una reinterpretación de la segunda.

Si observamos la planta del mercado de Buenos Aires (Fig. 2), podemos ver que se trata también de un recinto cerrado, dentro del cual se ubican locales para la venta de productos sobre los bordes interiores y tres pabellones aislados en el centro del conjunto. Al igual que en la feria mencionada, se alinean sobre el muro interior de cerramiento, puestos de venta de productos de abasto. Las diferencias entre los dos ejemplos radican en que, en Buenos Aires dos de las paredes laterales de cerramiento son medianeras (hacia las calles Victoria y Rivadavia), en cambio las otras dos son cuerpos de fachadas, que además de contar con estos puestos hacia el interior del conjunto tienen otros orientados hacia el exterior, sin comunicación directa con los anteriores. Es decir, lo que en el modelo de Verona era simplemente un muro de cierre similar en todo el edificio, se convierte aquí en cerramientos de carácter diferenciado (de acuerdo a si dan a medianeras o al exterior). Sin embargo se conservan, al igual que el modelo

original, habitaciones de mayores dimensiones que articulan las esquinas (pero en el ejemplo local subdivididos por razones funcionales).

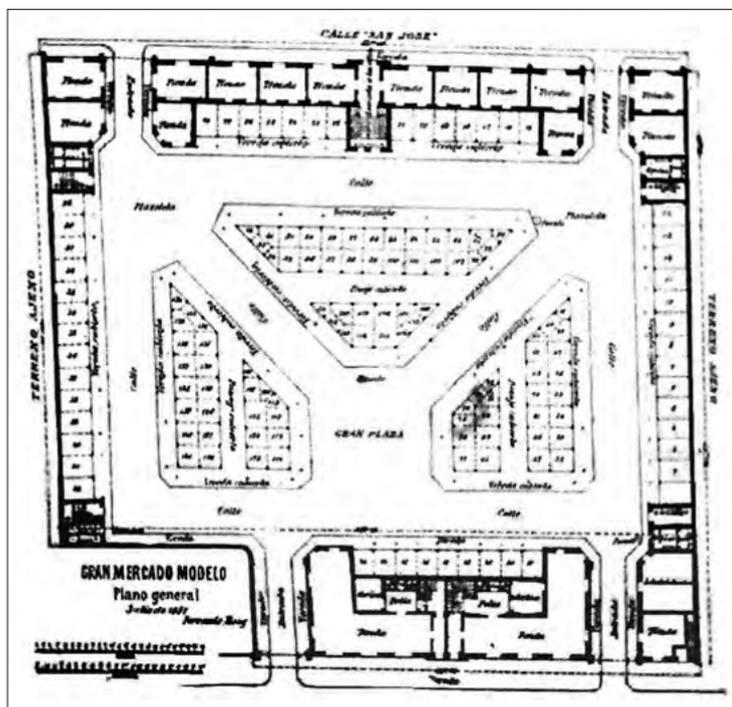


Fig. 2. Planta del Mercado Modelo de Buenos Aires.

En el centro del conjunto se ubican en forma libre, tres pabellones, uno trapezoidal y los otros dos medios trapecios formando entre ellos una plaza abierta de forma irregular. Llama enormemente la atención las formas caprichosas de estos pabellones e inclusive más, si los comparamos con los demás edificios de esta tipología que existían en la ciudad, en los cuales estas partes del edificio se resolvían de

formas más simples, generalmente rectángulos o formas oblongas con los lados menores curvos o angulares, pero siempre formando un conjunto uniforme. En este caso, el arquitecto había optado por una composición atípica y algo compleja para las necesidades utilitarias que el tema requería. Si observamos nuevamente el modelo publicado en el tratado de Milizia, no podemos dar cuenta de que estas formas elegidas no obedecieran a la búsqueda de nuevas soluciones formales o funcionales sino que en realidad la traza de estos pabellones era el resultado de la partición en dos del sector de cuatro pabellones con la plaza en el medio de la feria de Verona. Por esta razón, la plaza no está en el centro del mercado, sino en uno de los lados y por eso también los pabellones con puestos tienen diferentes formas. La resultante final del conjunto, respecto del modelo de referencia es la consecuencia de la necesidad de acomodarlo a las dimensiones más modestas del lote porteño, sin querer resignar nada del original.

Los accesos, por este mismo proceso de adaptación, tampoco están ubicados en el centro del conjunto, como en Italia, sino en las esquinas (y aumentados en cantidad posiblemente por razones funcionales), habiendo desaparecido los que deberían ubicarse en el muro lateral, por corresponder a paredes medianeras sin salidas al exterior.

Sin embargo, Frenando Moog no solo tomó de la reproducción del tratado italiano un modelo funcional o formal, sino que desde el comienzo buscaba asociar plenamente su obra con el ejemplo histórico y con las ideas teóricas que acompañaban su elección. Esto puede también verificarse al observar los alzados.

Si observamos con detenimiento el corte del Mercado Modelo (Fig. 3), reproducido en los anales de la Sociedad

Cientifical<sup>10</sup>, la fachada interior tiene dos niveles, el inferior está constituido por una columnata sobre bases con entablamento recto y en la planta alta ubicó ventanas rectangulares alargadas en correspondencia con los intercolumnios inferiores y sobre ellas una cornisa corrida. La solución elegida es similar a la de la feria italiana, casi un calco, con la salvedad de que en el ejemplo original las ventanas no son verticales como en Buenos Aires (que seguramente responden a un criterio funcional más acorde con la época de ejecución).

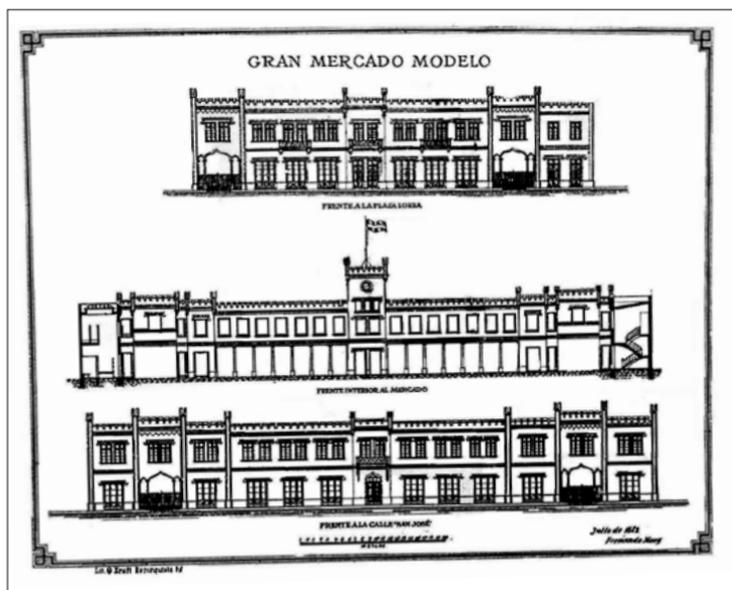


Fig. 3: Alzados del Mercado Modelo de Buenos Aires.

10 Viglione, Luis A.; "El Mercado Modelo, ojeada sobre los mercados del municipio", en *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, 1884.

Es en la fachada exterior donde se ven las mayores diferencias. El arquitecto alemán, en este caso, se aleja de la imagen de fortaleza medieval, adoptando una solución más elegante, acorde con las nuevas necesidades comerciales que el siglo XIX requería (contar con una mayor cantidad de locales rentables para la actividad mercantil que debían, a su vez, adaptarse a los códigos y reglamentos vigentes). Sin embargo no abandona el vocabulario neogótico y para no perder las referencias con el modelo original mantuvo el remate superior en forma almenada y redujo las gruesas torres de las esquinas a pequeñas torrecillas (en realidad semicolumnas con remate almenado), en un intento de reelaborar el modelo original, adaptándolo a una escala más acorde con la fachada y la ciudad (pues las enormes torres no serían compatibles con la escala de la arquitectura local). De todas maneras, el autor ha querido con ello, reforzar visualmente los extremos del edificio. Lo que sí ha desaparecido completamente en el edificio del siglo XIX es la entrada triunfal rematada por el frontón triangular y el zócalo de sillar de piedra. Los accesos ahora están ubicados en los extremos laterales y están formados por tres arcos góticos (el central más ancho y alto) materializados por columnas de hierro para los apoyos y mampostería para el arco, (como recorte del muro) y sin remate superior. Los accesos a la planta superior son sólo puertas.

Como hemos podido ver, las vinculaciones entre uno y otro edificio no son accidentales, sino que hubo una intención deliberada de utilizar el modelo reproducido en el tratado de Francesco Milizia, hasta el límite de lo admisible por la ubicación y necesidades de los comitentes, desatendiendo las experiencias profesionales locales en materia de edificios de mercados, que era lo suficientemente sólida como para ser respetada. Por otro lado, el modelo elegido por Moog no fue continuado, optándose en lo sucesivo por resoluciones acordes con la experiencia, que éste había obviado.

Una posible interpretación de esta renuncia a la tradición local lo representa el tema del *carácter*, vigente en el medio profesional del siglo XIX, y que Fernando Moog toma de las ideas planteadas por Milizia en los *Principi*.

Para Krufft, en esta obra Milizia postula, por un lado el relativismo estético sin reservas, según la máxima “Bello es todo lo que gusta”<sup>11</sup>; y siguiendo la tradición francesa, expone luego una receta para acceder al buen gusto. Por otro lado plantea que los edificios —sobre todo los públicos— han de poner de manifiesto su *carácter*: un circo y un teatro la “*magnificenza pubblica*”, un templo la “*maggior sublimita*”, etc. Relaciona de forma causal su concepto de carácter con su idea de funcionalismo: “El principal valor de cualquier edificio radica en que su carácter exprese su propia finalidad”<sup>12</sup>. El *carácter* se reduce, entonces, a la expresión de su función (aunque no siempre esté conforme con esta definición simplificada y admita variaciones por parte de los artistas en la forma de representar el carácter). Bajo esta relación *función-carácter*, entiende que ningún edificio podrá cambiar de función.

A su vez, Milizia adhiere en su teoría a dos corrientes presentes también en la tradición de la arquitectura revolucionaria francesa: una es la de la “*architecture parlante*”<sup>13</sup> y la otra está orientada hacia la grandiosidad. Esta última se encuentra, a su vez en relación con la noción de buen gusto: “*grandi masse, grandi forme, grandi tratti, grandi parti sono gl'ingredienti delle opere di buon gusto*”.<sup>14</sup>

La interpretación de los términos *carácter*, *sublime* y *arquitectura parlante* es central, según nuestro modo de ver, a la hora de explicar las razones de la elección de Moog para el Mercado Modelo.

---

11 Krufft, Hanno-Walter; *Historia de la...*, op. cit. p. 274.

12 *Ibidem* p. 274.

13 Kaufmann, Emil, *L'architettura dell'Iluminismo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 123.

14 *Ibidem* p. 123.

La definición de *carácter*, término que aparece ya a mediados del siglo XVIII en la obra de Boffrand<sup>15</sup>, no fue tan simple como la planteada por Milizia y no siempre fácil de definir ya que tuvo, a lo largo de su desarrollo, diferentes interpretaciones. Donald Egbert entiende que:

(...) el carácter puede definirse como el contenido de una obra de arquitectura. Por contenido se entiende aquello que la obra está destinada a transmitir para ser observada más allá de la estructura o de la utilidad física —es decir, los valores formales, emocionales y espirituales que el arquitecto alcanza a través de las formas que utiliza como medio y, que pueden ser tanto generales como específicas en sus connotaciones—. De este modo el contenido puede consistir primeramente en la expresión, consciente o inconsciente del arquitecto, de generalidades tales como el espíritu del tiempo, la clase social, la nación, el régimen y la ideología política y social.<sup>16</sup>

En término carácter acompañó el proceso de conformación del corpus disciplinar de la arquitectura en Argentina a lo largo de todo el siglo XIX. Sus significados también fueron muy variados, pero en general estuvieron vinculados a las enseñanzas impartidas por las escuelas francesas.

La existencia del ejemplar de Francesco Milizia en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA) da cuenta del rol fundante, normativo, técnico y de difusión

---

15 Boffrand, Germain, *Livre d'architecture*, París, 1745. Ver Szambien, Werner, *Symétrie, goût, caractère*, París, Picard, 1986.

16 Egbert, Donald, en Schmidt, Claudia, [El carácter arquitectónico y la ruptura de la tradición clásica], en *Crítica* 1993, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (FADU-UBA), 1993, p. 6.

que tuvo la tratadística de arquitectura desde los inicios del proceso de institucionalización de la arquitectura local, tal como lo muestra Claudia Schmidt<sup>17</sup>. Sin embargo, no siempre es fácil determinar de qué manera ésta fue recibida e interpretada. En este caso particular, en cambio podemos ensayar algunas hipótesis que clarifiquen más esta problemática.

En primer lugar, podemos decir que la elección del modelo por parte del arquitecto está vinculada al tema del carácter. Moog encuentra en la feria de Verona un referente más afín con sus intenciones de dotar a su obra de un valor distintivo. Los ejemplos existentes en la ciudad no poseían cualidades particulares que los diferenciaban de otros edificios comerciales y a su vez carecían de referencias históricas, dado que en Buenos Aires se había desarrollado un tipo edilicio, hasta principios del siglo XX, diferente al que existía generalmente en otros países, en particular en Francia, de donde venían las principales innovaciones<sup>18</sup>. Si el principal valor de cualquier edificio radica en que su *carácter* exprese su propia finalidad, la feria medieval representaba un signo claro de una función inconfundible que se liga —por la historicidad— a la feria moderna, el mercado del siglo XIX. Se relaciona de forma causal el concepto de *carácter* con la idea de funcionalismo, tal como hemos visto que expresaba el propio Milizia al mencionar cual era el principal valor de una obra de arquitectura.

En segundo lugar, este arquitecto recupera el concepto de grandiosidad expresado por Milizia. Para el italiano, la feria de Verona constituye “*la miglior di queste fiere*”<sup>19</sup> y es el único

---

17 Schmidt, Claudia, “El carácter arquitectónico...”, *op. cit.*

18 Ver Pevsner, Nikolaus, *A History of Building Types*, New Jersey, Princeton University Press, 1976.  
Piccioni, Raúl, “Los mercados de abasto en Buenos Aires durante el siglo XIX”, en Revista *Summa* colección temática, 2/86, Buenos Aires, 1986.

19 *Ibidem.*

ejemplo de este tipo que cita y reproduce en una lámina de su obra. Esto lo convierte en el modelo por excelencia, el de mayor dignidad, y adquiere por la mediación del tratado, un carácter de grandeza. De esta manera -según el pensamiento de Milizia- se vuelve una obra de buen gusto.

A su vez, la excepcionalidad del ejemplo, en relación con lo restante construido y con la historia, lo transforma en un ejemplo *parlante*, de significado unívoco aunque dado el alto grado de erudición necesario para comprenderlo, no accesible más que a los miembros del campo profesional.

Como hemos podido ver a lo largo de este trabajo, las relaciones entre la teoría de la arquitectura y el desarrollo de un campo profesional local son bastante complejas de entender. Sin embargo la profundización sobre el problema del *carácter* puede aportar un camino que conduzca a nuevas interpretaciones.

En este caso, el análisis del proyecto del Mercado Modelo nos permitió descubrir algunas de las operaciones que los arquitectos decimonónicos realizaban para concebir sus obras. En este caso, Fernando Moog recurrió a la traducción de una obra reproducida en el tratado *Principi di architettura civile* de Francesco Milizia. Sin embargo su trabajo no consistió simplemente en copiar un modelo, sino que al mismo tiempo estaba adhiriendo a una teoría, la del *carácter* en el significado que le otorgaba el teórico italiano.

También es importante señalar que la elección del estilo y del modelo es una decisión personal del arquitecto, dado el alto nivel de erudición que era necesario para hacerla, y en la cual el comitente no tenía ninguna injerencia.

Finalmente podemos decir que el arquitecto no copia, sino que traduce un modelo consagrado, ya que lo adapta a las necesidades locales pero sin perder el significado primigenio.

# La obra del arquitecto Ángel Valdemarca. Un aporte para el estudio de la arquitectura neogótica en Buenos Aires

*IX Jornadas Estudios e Investigaciones* - Instituto de Teoría e Historia del Arte  
"Julio E. Payró" (FFyL – UBA), 2010, pp. 329-339.

## Introducción

En las jornadas anteriores realizadas por el Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", del año 2008, expusimos por primera vez la obra del arquitecto italiano, radicado en Argentina, Ángel Valdemarca<sup>1</sup>.

Este arquitecto se formó como ingeniero en el Politécnico de Milán y luego realizó estudios de arquitectura en la Escuela Especial de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes de Brera, siendo alumno de Camilo Boito y de Gaetano Moretti, entre otros profesores destacados. Egresó de esta última en el año 1904 con medalla de honor, siendo su tema de graduación el proyecto para un monumento.

Llegó a la Argentina el 11 de mayo de 1911, convocado por uno de sus maestros en la Academia de Brera, Gaetano

---

1 Piccioni, Raúl, "La arquitectura de Buenos Aires bajo el influjo de la Academia de Bellas Artes de Brera. El caso de Ángel F. Valdemarca", en *VIII Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2010.

Moretti, quien había obtenido, junto con el escultor Giuseppe Brizzolara, el primer premio en el concurso para el monumento al Centenario de la Revolución de Mayo y la Independencia Argentina y estaba supervisando los trabajos para el traslado de la Pirámide de Mayo al centro de la plaza homónima.

Instalado definitivamente en Buenos Aires y ya lejos de la relación laboral con su maestro italiano, se conectó con otros arquitectos italianos inmigrantes, provenientes todos ellos de las academias de norte de Italia.

Tal como hemos presentado en el trabajo anterior, Valdemarca trabajó en el estudio de Arturo Prins, junto con los arquitectos Mario Palanti y Francisco Gianotti. Un documento del pasaje por dicho estudio profesional, lo constituyen los dibujos que se conservan en la colección de Museo de la Ciudad (GCBA) para los dos proyectos alternativos para la vieja facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (hoy facultad de ingeniería).

Luego trabajó, entre otros, para el estudio del arquitecto Francisco Gianotti, colaborando entre otros trabajos, para el proyecto de la Galería Güemes.

Finalmente, a comienzos de la década de 1930, abrió su estudio propio, formando también una empresa constructora, asociándose con otros profesionales, uno de ellos el arquitecto L Tumiatì.

Fue también docente de arquitectura en la Academia Nacional de Bellas Artes, cultivando una importante amistad con artistas argentinos como Pío Collivadino, Alberto Ripamonte y Alice.

Falleció en Buenos Aires en el mes de junio de 1943.

## El estudio de la arquitectura neogótica en Argentina

Son pocos los trabajos que estudian el desarrollo de la arquitectura neogótica en nuestro país. En general, el tema es presentado dentro del panorama historicista del siglo XIX y principios del siglo XX. Obras como *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, de Ortiz, Gutiérrez, Levaggi<sup>2</sup> y Mantero y *La arquitectura moderna en la Argentina* de Francisco Liernur<sup>3</sup> son muestras elocuentes de ese planteo historiográfico.

Otra línea de investigaciones la forman los estudios monográficos de arquitectos cuya en cuya obra existen proyectos y obras de arquitectura neogóticas. En ellas se estudian los ejemplos de este estilo dentro del análisis general de su obra. Ejemplos de esto lo constituyen los estudios de Alberto de Paula sobre la obra de Richard Adams<sup>4</sup>, el de Daniel Schávelzon sobre Eduardo Taylor<sup>5</sup> y mis investigaciones sobre la obra de Juan Bautista Arnaldi.

Finalmente hay que destacar una serie de trabajos que estudian específicamente obras neogóticas argentinas. Estos estudios centran el análisis específicamente en la problemática particular de esta variante del historicismo arquitectónico. En este grupo debemos incluir los trabajos de Francisco Corti y Ofelia Manzi<sup>6</sup>, que investigaron sobre las iglesias reformadas y mi estudios sobre el mercado Modelo

---

2 Ortiz, Federico; Mantero, Juan Carlos; Levaggi, Abelardo; Gutiérrez, Ramón; de Paula, Alberto y Parera, Ricardo; *La arquitectura del Liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

3 Liernur, Francisco, *La arquitectura moderna en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

4 De Paula, Alberto, "El arquitecto Richard Adams en Buenos Aires y la colonia escocesa de Santa Catalina", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* N° 21, Buenos Aires, FADU-UBA, 1968.

5 Schávelzon, Daniel, *Haciendo un mundo moderno. La arquitectura de Edward Taylor (1801-1868)*, Buenos Aires, Olmo ediciones, 2010.

6 Corti, Francisco; Manzi, Ofelia, *Iglesias reformadas neogóticas*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, Serie Monográfica N° 7, 2002.

de Frenando Moog que presenté en las VI Jornadas del Instituto Payró<sup>7</sup>.

Dentro de este último grupo es donde debemos incluir el presente trabajo, que busca centrarse no sólo en el estudio pormenorizado de la obra de Ángel Valdemarca en nuestro país sino también se intenta incorporar al debate de los problemas que este tipo de arquitectura planteó en nuestro territorio.

## **La arquitectura románica y gótica en la formación de Valdemarca**

Como también hemos expuesto en el trabajo presentado en el año 2008, la formación historicista de Valdemarca es muy amplia y comprende tanto al estudio de la arquitectura clásica como al revival románico y gótico, tanto de raíces italianas como del resto las producciones de Europa central. Esto se comprueba al examinar sus dibujos de estudiante en la Academia de Brera y varias acuarelas realizadas en esos años de formación en Italia, existentes en el Museo de la Ciudad.

Una rápida lectura de este material nos permite constatar la existencia de alrededor de 38 láminas, entre acuarelas y croquis de estudio, dedicadas a registrar detalles de obras de arquitectura, góticas y románicas de diferentes regiones europeas.

Al analizar con mayor detenimiento esta fuente, descubrimos la gran variedad de ejemplos que Valdemarca consideró importantes para su formación profesional, que en general,

---

7 Piccioni, Raúl, "Una aproximación a la recepción de la obra de Francisco Militzia en Buenos Aires", en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 2006. CD.

encontró al examinar la biblioteca de la Academia de Brera y la Biblioteca Nacional de Milán. Es importante destacar que a este arquitecto le resulta importante registrar no sólo la fuente de donde fue sacada la ilustración, sino también en que repositorio se encontraban las mismas

Podemos diferenciar dos clases de registros de la arquitectura medieval por parte de Valdemarca. La primera, lo constituyen las acuarelas o aguadas, obras de formato mayor, que tiene un carácter más artístico que analítico. Estos trabajos, la mayor parte en color, son, en general, imágenes de portales románicos o góticos y vistas de iglesias o claustros.

Los más interesantes los constituyen las reproducciones de portales debido al grado de detalle que este arquitecto les imprime a los mismos, a diferencia de lo que va a plantear en sus otros dibujos.

El otro tipo de registro, lo constituyen los apuntes tomados en las clases y en las bibliotecas. Estos están formados por croquis y textos que los complementan. Son de pequeño formato, en su mayor parte, y realizados en tinta negra con muy pocos detalles en color.

A diferencia de los anteriores, el nivel de definición es dispar, y son, en su mayor parte, detalles o fragmentos de edificios. Sólo en algunos casos realiza representaciones de fachadas completas, las cuales, dado el tamaño pequeño que eligió para reproducirlas resultan muy esquemáticas.

Sin embargo, éstas resultan ser, desde el punto de vista documental, las más interesantes y representativas de su etapa de estudiante. Por un lado, porque nos introducen, tanto al ámbito de sus propios intereses arquitectónicos como a los planteos pedagógicos propuestos por la Academia de Brera. Por otro, porque un análisis de las obras representadas nos permite confeccionar una especie de diccionario gráfico de formas que puede haber utilizado al diseñar sus obras en Buenos Aires.

En primer lugar, vamos a revisar los ejemplos que conservó de su etapa de estudiante, dado que ello constituye un dato significativo por el hecho de ser un profesional que emigra a un país tan distante de su tierra natal, como lo es Argentina. Esa selección, por lo tanto, resulta un claro documento de sus búsquedas arquitectónicas.

Haciendo una lectura rápida de los mismos, vemos que las obras que más interés revistieron para él, fueron tanto ejemplos románicos y góticos italianos (en cuyo conocimiento se apoyaban, principalmente, las ideas renovadoras de Camillo Boito de buscar una arquitectura nueva y moderna con características locales)<sup>8</sup> como franceses, ingleses y alemanes. A excepción de un detalle del castillo de Milán, todas los demás registros de estos períodos se refieren a obras de carácter religioso. Entre ellos encontramos representados detalles o partes de las iglesias de Soissons, Saint Front de Périgueux, Saint Gilles y Notre Dame de Laon, entre los ejemplos franceses que se pueden identificar. De la arquitectura italiana, registró el campanille de Florencia, las fachadas o detalles de las iglesias de Piacenza, Parma, Módena, Bologna, Bérgamo y Pisa y la Abadía de Chiaravalle. De los ejemplos británicos, prestó bastante interés por la catedral de Durham.

A esto se suma una cantidad importante de obras que, por ahora, resulta bastante difícil identificar, ya sea porque no detalla la obra o porque no nos es posible descifrar lo escrito por él.

En cuanto a las fuentes de las cuales tomó estos registros, es muy frecuente la consulta que hace a uno de los grandes maestros de la historia del arte medieval francés, me refiero a de Viollet-le-Duc, Valdemarca no sólo cita el nombre de

---

8 Ver Piccioni, Raúl, "La arquitectura de Buenos Aires bajo el influjo de la Academia de Bellas Artes de Brera. El caso de Ángel F. Valdemarca", en *op. cit.*

este teórico francés sino también detalla el tomo del cual ha sido reproducida la imagen.

De lengua francesa es también el libro *L'Architecture Normando* de Riprich-Robert, que vio en la biblioteca de Brera y el de Lefense Foutaly sobre la arquitectura de la Diócesis de Soissons, entre otros ejemplos.

También sabemos que consultó obras del mundo medieval alemán, porque se toma el trabajo de citarlo en ese idioma para que no queden dudas de ello.

Finalmente, debemos señalar que tipo de detalle le interesó guardar en esos apuntes. Y en esto hay que dejar en claro que sus inquietudes son muy amplias. Vemos desde fachadas completas (aunque muy simplificadas), hasta detalles de gárgolas, pasando por capiteles, torres, cúpulas, ventanas, portales, ábsides, guardas, ménsulas y columnas. Sin embargo, podemos ver que las torres y los arcos tiene más predominio que el resto de las partes.

En el caso de Valdemarca, no vemos en obras una manifestación clara de sus fuentes arquitectónicas, como sí hemos podido verificar en otros arquitectos neogóticos en nuestro país<sup>9</sup>, sino más bien, los ejemplos documentados le permiten realizar una síntesis, propia de las ideas que por esos años regía a la escuela arquitectónica de la Academia de Brera.

## Un dibujo para el edificio de la Facultad de Derecho

En el archivo Valdemarca, en el Museo de la Ciudad (G CBA) existen dos dibujos acquarelados de sendos proyectos para un nuevo edificio para la facultad de Derecho de la

---

9 Ver Piccioni, Raúl; *La obra religiosa del arquitecto Juan Bautista Araldi*, Tesis de Licenciatura en Historia de las Artes, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 1988 (inédito).

Universidad de Buenos Aires. Uno de ellos es de estilo clásico y el otro neogótico. Sabemos que esta obra fue encargada al arquitecto Arturo Prins en los años del festejo del primer centenario de la revolución de Mayo y que este arquitecto presentó dos proyectos, uno de estilo clásico, que puede observarse en algunas tarjetas postales publicadas en esos años, y otro de estilo neogótico, que fue el que finalmente se inició, quedando inconcluso.

El dibujo del archivo del Museo de la Ciudad difiere del que finalmente presentó Prins y que fue construido (aunque sin terminar). Seguramente fue una variante, luego descartada, en la cual Valdemarca debe haber tenido mucha incidencia y por eso seguramente guardó una copia del mismo.

La comprobación de que ambos proyectos corresponden a la misma obra la encontramos al compararlas entre sí. En primer lugar, podemos verificar que la estructura compositiva es la misma en ambos: un cuerpo central saliente en el que se ubica el acceso principal al edificio y a los lados del mismo, dos sectores simétricos con un basamento, un segundo nivel con altas ventanas que abarcan dos piso y un remate.

Las diferencias podemos verlas en dos aspectos distintos. En primer lugar, en el proyecto presentado por Prins el cuerpo central tiene tres arcos de entrada, pero el central es mucho más ancho que los laterales. El mismo, a su vez, está rematado por una enorme torre con cuatro pináculos muy altos y esbeltos. En el proyecto Valdemarca, los tres arcos de accesos tienen la misma dimensión y carece de la alta torre, que aquí es reemplazada por un cuerpo cuadrado más alto y angosto que el resto del conjunto y vinculado al mismo por dos triángulos con techo de pizarra. La otra gran diferencia entre uno y otro reside en la existencia en el edificio de Prins de un cuerpo saliente en cada uno de los extremos de la fachada rematados, también en forma de torre similar

a la del cuerpo central, pero mucho más baja que ésta. En la ilustración de Valdemarca estos fueron suprimidos.

Hay también variaciones en los detalles decorativos empleados en uno y otro ejemplo. En el planteo de Valdemarca se ve más la síntesis entre la arquitectura gótica francesa, referente incuestionable de esta obra de Arturo Prins, y la arquitectura historicista de raíces italianas. Esto puede verse en uso del almohadillado rústico empleado en el basamento del arquitecto milanés y en la articulación de las ventanas con semicolumnas adosadas. Quizás el germen del uso de altos arcos apuntados sobre columnas, que empleó en la iglesia de los misioneros claretianos frente a la plaza de Constitución, podemos encontrarlo aquí.

## **Una iglesia en el barrio de Constitución**

El santuario del Corazón de María, de los Misioneros Claretianos o Misioneros del Corazón de María, está ubicado entre las calles Lima, Constitución y Av. 9 de Julio, en el barrio de Constitución, frente a la plaza homónima. El terreno fue donado en el año 1905 por Juliana Marchante a los padres Claretianos, comenzando la obra el 21 de mayo de 1914 y el edificio, que comprende el templo y la “Casa Madre” de la orden (donde reside el Superior Mayor de la misma) fue inaugurado el 17 de abril de 1923.

El conjunto edilicio está formado por la iglesia, ubicada en la esquina de las calles, el colegio y la casa de los misioneros, que se encuentran al costado del templo, a lo largo de la calle Constitución.

La iglesia tiene un cuerpo rectangular y dos altas torres terminadas en agujas, en la fachada principal. Esta última responde a una interpretación bastante común de la arquitectura gótica francesa o alemana. Tiene dos niveles,

separados por una cornisa y tres calles divididas entre ellas por contrafuertes. En el sector inferior ubicó los tres portales de acceso rematados cada uno en gabletes, siendo el central más ancho y alto que los restantes. En el sector superior, en correspondencia con los portales inferiores, colocó tres grandes ventanas de arco apuntado, teniendo la central un gran rosetón. Finalmente el conjunto termina en una cornisa (a su vez parapeto de terraza) que en la parte central, en correspondencia con el eje de simetría, adquiere la forma de gablete.

Lo interesante es ver también como esta fachada del templo se articula con la del colegio y casa de los misioneros. La fachada del mismo es de cuatro niveles y seis calles separadas por contrafuertes terminados en pináculos. En el espacio entre contrafuerte y contrafuerte ubicó ventanas alineadas entre sí y de diferente forma en cada uno de los pisos (hoy el segundo y tercer piso son similares, pero en el dibujo original había diferencia entre ellos). Además, entre el segundo y tercer piso continuó con la cornisa que dividía el primer y segundo nivel de la fachada del templo y finalmente el conjunto queda rematado por la misma cornisa —parapeto de terraza— del templo. Es decir, Valdemarca trabaja la fachada como un conjunto y no como dos edificios diferentes aunque las soluciones de diseño tengan que ser diferente de acuerdo a los usos de cada una. Las cornisas le permiten lograr esta unidad.

En lo que respecta al interior, la iglesia tiene una nave principal y dos naves laterales y galerías sobre las naves laterales que conducen al camarín de la Virgen, ubicado en el nivel superior, por encima del presbiterio. Las naves laterales son muy angostas, convirtiéndose prácticamente en pasillos de circulación. Las galerías superiores también son espacios de circulación hacia el camarín. La idea de que las naves laterales sean solamente lugares de circulación no es novedosa

en la arquitectura argentina. Ya Juan Bautista Arnaldi había utilizado en 1899 una solución parecida en su proyecto para la iglesia matriz de La Rioja, hoy catedral. Este mismo arquitecto se encargó de despejar toda duda sobre su sentido al contestar una carta enviada por las autoridades eclesiásticas de dicha diócesis provincial. En ella les especifica, ante un pedido de ampliar el ancho de las naves laterales, que por el presupuesto que contaban esto no sería posible, pero que podían utilizar los pasillos laterales como naves<sup>10</sup>.

Lo que resulta si novedoso, por varias razones, es la resolución de las galerías superiores y no se registra antecedente en la arquitectura local. Siendo un espacio, desde el punto de vista funcional, exclusivamente de circulación hacia el camarín, podrían haber tenido un techo bajo, como utilizó unos años después en su proyecto para la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Betania, en el barrio de Almagro (de la cual hablaremos más adelante), ubicando los grandes ventanales por encima de las mismas e iluminando en forma directa la nave principal.

En el santuario del Corazón de María, la solución adoptada no es principalmente funcional sino espacial y forma parte de las búsquedas arquitectónicas de Valdamarca en esos años, que están centradas en la exaltación del espacio interior intensificando su monumentalidad. Esta indagación no se restringe, en éste arquitecto, a la identificación de la misma con el estilo gótico, sino que trasciende esta particularidad y lo extiende a todo el rango de la arquitectura historicista. Los ejemplos para sostener esta hipótesis los encontramos en el archivo Valdamarca del Museo de la Ciudad (GCBA). En él encontramos dos dibujos a tinta de gran tamaño, uno está referido a un proyecto de hall con una escalera monumental para un edificio público no especificado, y el otro es

---

10 Piccioni, Raúl, *La obra del arquitecto Juan Bautista Arnaldi...*, op. cit.

un proyecto para una sala de conciertos. El primero es de estilo segundo imperio francés y el segundo es neogótico. Ninguno de los dos tiene fecha ni se especifica si fue un proyecto particular o simplemente un ensayo arquitectónico. Es este último el que más nos interesa porque tiene grandes coincidencias con lo que va a presentar en el santuario de los Misioneros Claretianos.

La sala de conciertos está proyectada como un enorme espacio central, con una cubierta de estilo gótico bastante ornamentado (con nervaduras, arcos apuntados, medallones con escudos y retratos, con un sector anular, separado del central por pilares compuestos y arcos casi escarzanos. Por encima de esta última se eleva un segundo nivel, balconando al central, con diferentes palcos y butacas, también en, una inferior que contiene palcos y una superior, sobre estos, con butacas. La cubierta de este segundo nivel se encuentra a gran altura, casi la misma que la del espacio central, también con nervaduras y arcos góticos. La separación del espacio central en relación con esta nave superior se da a través de pilares compuestos, de gran altura, que sostienen arcos apuntados que aumentan más la misma, diferenciándose claramente de la solución empleada en la nave inferior, baja y con arcos bastante planos. El resultado así logrado es de un espacio central de escala monumental, que se jerarquiza más aún por la amplitud que se logra en la parte superior.

Esta experiencia es la que puso en práctica en el interior del Santuario del Corazón de María. Aquí el espacio no es central sino longitudinal, pero al igual que en el proyecto de la sala de conciertos, la esbeltez de las columnas y la gran altura lograda por este pasillo, le dan a la nave principal una expansión espacial que no se hubiese logrado recurriendo al repertorio formal del gótico tradicional.

Los referentes a las búsquedas espaciales interiores se encuentran seguramente en la obra de Piranesi y de

Violet-le-Duc, que Valdamarca cita en sus apuntes de estudiante de la Academia de Brera. Es más, en el archivo del Museo de la Ciudad se encuentra un croquis de un gran espacio, no identificado, que nos recuerdan los de Piranesi.

Es importante destacar que en este ejemplo del barrio de Constitución, Ángel Valdamarca no recurrió a los aspectos anecdóticos del estilo gótico, sino a una fusión de historicismo y modernidad, tal como se promovía desde la academia milanesa. En el exterior eliminó los arbotantes decorativos, carentes de sentido práctico y en el interior, modificó la tradicional partición del muro interno (arcos, triforio y claristorio) por esa elegante galería superior.

## **El proyecto para un templo parroquial en el barrio de Almagro**

Poca es la información que tenemos sobre el proyecto para la iglesia parroquial de Santa María Betania, que si pensaba levantar en la calle Medrano 899 del barrio de Almagro, en la ciudad de Buenos Aires. Del mismo se conservan los dibujos de la planta, cortes y fachadas, un dibujo a tinta de la fachada y una memoria descriptiva. Lamentablemente Valdamarca no registró la fecha en que realizó estos diseños, pero las características estilísticas de la obra y los detalles que su autor dibujó en la fachada mencionada (personas y un automóvil), nos permiten ubicarlo en la década de 1920.

Para esos años, tal como planteara Ofelia Manzi en uno de sus trabajos, la arquitectura neogótica estaba perdiendo interés y se recurrió a la arquitectura neorrománica, que respondía más a los criterios de austeridad y de racionalidad que ya estaban comenzando prevalecer en el diseño edilicio.

Sin embargo, el vocabulario neorrománico no deja de tener ciertas influencias del neogoticismo, ya sea en la

utilización de algunos elementos formales, como los rosetones, o en la acentuación de la verticalidad que lo caracteriza.

Como hemos visto en párrafos anteriores, el interés por la arquitectura románica está muy presente en la formación académica de este arquitecto, que se manifiesta en sus apuntes como en las acuarelas de portales románicos que se encuentran en el archivo del Museo de la Ciudad.

Sin embargo en este caso, Valdamarca no recurrió a una versión historicista del tema sino a una síntesis entre el estilo histórico y el racionalismo moderno, que en esos años estaba buscando un lugar en el debate arquitectónico local. Según sus propias palabras “estilo Románico adaptado a los moderno”. Es también en esos años y los subsiguientes cuando este arquitecto va a evolucionar hacia la arquitectura moderna, quizás más por los requerimientos del mercado que por su propia voluntad, tal como lo manifestaron sus hijos en algunas entrevistas que les realicé.

El conjunto diseñado por este arquitecto estaba compuesto por el templo y la casa parroquial. Esta última estaba desarrollada en dos plantas y ubicada en el lado izquierdo.

El templo, tal como lo describe el mismo Valdamarca, y respondiendo al pedido solicitado por los comitentes tiene una profundidad máxima de 50 m y el ancho entre las naves laterales de 18 m. En su conjunto la planta se compone de la nave principal, dos naves laterales, del crucero y del presbiterio en el cual está ubicado el altar Mayor, a los lados del Presbiterio tienen ubicación las Sacristías. A los costados de la nave principal estarán las dos Naves laterales las que llevarán en la parte superior la galería comunicando con los coros cercanos al Altar Mayor. Al entrar al Templo, a la izquierda, estará ubicado el Bautisterio al que se podrá también dar acceso por la Casa Parroquial (doc. Arch. Valdamarca).

Como podemos ver cuando observamos su planta, la tipología utilizada para el diseño de la misma es similar a la

que empleó, una década antes, para la iglesia del Corazón de María, del barrio de Constitución. Una nave principal y dos naves laterales muy angostas a modo de pasillo. En la planta superior, sobre las naves laterales, nuevamente colocó naves de circulación muy estrechas, pero a diferencia de las del templo de los misioneros claretianos, estos no conducen ahora al camarín de la Virgen si no a dos espacios para el coro sobre los costados del presbiterio. La mayor diferencia la vemos en la eliminación en esta obra de las altas columnas de las naves superiores, optando por diseñar las naves laterales de la planta alta más bajas e iluminar directamente la nave principal mediante grandes ventanas ubicadas por arriba de las naves. Por lo tanto, pese al cambio de estilo, las ideas tipológicas puestas en juego por Valdamarca en ambos edificios son las mismas.

En la fachada es donde se ven más claramente las diferencias entre uno y otro ejemplo, pero pese a los diferentes estilos que eligió en uno y otro caso, hay en ellos puntos de contacto. La misma está planteada a la manera de una torre central (tipología edilicia de la que se conservan algunos dibujos en su archivo documental) rematada en una cúpula sobre base cuadrada con ventanas y no con techumbre en pendiente como era común en los ejemplos neorrománicos que el mismo Valdamarca conservaba. La parte principal de la fachada es un cuerpo rectangular articulado con contrafuertes rematados en pináculos que enmarcan una angosta y alta ventana central rematada por un rosetón. La misma se encuentra un poco retirada del frente, donde las diferentes profundidades de los contrafuertes generan un interesante juego rítmico que no se encuentra en las fuentes historicistas del estilo. Hacia los costados, en correspondencia con las naves laterales, Valdamarca optó por mantener la forma rectangular, pero redujo la altura de los mismos para darle más jerarquía al cuerpo central.

Si bien el ejemplo emblemático, que pudo haber influido en éste proyecto, lo podemos encontrar en la iglesia de Sacre Coeur en Francia, o más cercano, la iglesia del Sagrado Corazón, en el barrio de Retiro, este arquitecto le impone su sello particular. Este último se encuentra en el énfasis dado al sentido vertical que tiene la misma, en el uso alternativo de elementos del vocabulario gótico y románico (aunque bastante común en este período historicista) y en el uso de una geometría simple que predomina en el diseño.

## Conclusiones

A lo largo del texto hemos podido, a través de tres obras, entender un poco más, las características proyectuales de la obra del arquitecto italiano Ángel Valdemarca en nuestro territorio y las formas en que este proceso se fue modificando a lo largo del tiempo y con el aporte de nuevos planteos en el campo de la teoría arquitectónica.

Valdemarca pasa de un neogoticismo más historicista, en el Santuario del Corazón de María, en el barrio de Constitución, a un estilo neorrománico más racionalista en la iglesia de Santa María Betania en el barrio de Almagro. Este es el mismo proceso que se opera, tanto en su obra como en el campo arquitectónico argentino entre el centenario y la década de 1930. Este arquitecto, formado en una arquitectura que tenía su base teórica en la búsqueda de un lenguaje arquitectónico moderno que encuentra en las raíces históricas de la arquitectura medieval italiana, en particular en el estilo lombardo, pasa a un racionalismo impregnado de raíces medievales, en un comienzo, que después abandona totalmente. Este pasaje gradual, lo vemos reflejado en su propuesta para la iglesia de Betania y también en una variedad de ejemplos a lo largo de nuestro territorio.

# La formación neogótica de los arquitectos inmigrantes en el territorio argentino entre fines del siglo XIX y principios del XX

*XI Jornadas Estudios e Investigaciones* - Instituto de Teoría e Historia del Arte  
"Julio E. Payró" (FFyL - UBA), 2016, pp. 79-88.

## Introducción

En mis actuales trabajos de investigación en torno a los problemas que presenta el estudio de la historia de la arquitectura del siglo XIX dos preocupaciones ocupan un espacio central. Una de ellas es el interés por saber qué tipo de formación tenían los arquitectos que desarrollaron su labor profesional en la Argentina en el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La otra, de características más amplias, se centra en el análisis del carácter que el historicismo arquitectónico adquirió en nuestro territorio en ese mismo período.

Para tratar de arrojar un poco de luz a estas inquietudes intelectuales, me centraré en el análisis de las características de la obra neogótica de dos arquitectos que he estudiado a lo largo de algunos años. Uno de ellos es Juan Bautista Arnaldi, arquitecto de origen italiano que desarrolló su trabajo profesional en Buenos Aires y varias provincias del interior del país entre 1882 y 1904. El otro Ángel Valdemarca, también italiano, que arribó a nuestro territorio en 1911 y estuvo

activo hasta principios de la década de 1940. Si bien los dos nacieron, en diferentes años, en Italia y emigraron a nuestro país, sus formaciones y su producción arquitectónica fueron bastante diferentes. Pero hay algo que nos permite relacionarlos, y es la respuesta particular que ambos dieron al historicismo neogótico.

## Los protagonistas

Juan Bautista Arnaldi, habría nacido en la ciudad de Porto Maurizio en la provincia de Imperia, en Italia, el 19 de abril de 1841, falleció en la ciudad de Buenos Aires el 25 de enero de 1915. Su arribo a la Argentina, según diferentes las fuentes consultadas, se habría realizado, en el año 1862, habiéndose formado como arquitecto en Argentina, cursando estudios en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Buenos Aires, aunque no he encontrado documentos fidedignos que lo comprueben.<sup>1</sup> Sin embargo, nunca renegó de su condición de inmigrante y mantuvo estrechas relaciones con las instituciones que los agrupaban.

Su obra es numerosa y está repartida por la ciudad de Buenos Aires y diferentes localidades del interior del país. La misma abarca edificios para la actividad religiosa, viviendas, teatros, edificios públicos oficiales (escuelas y sedes de gobierno), edificios públicos privados (hotel y sedes de sociedades de inmigrantes extranjeros) y arquitectura de servicios (corrales y mataderos).

Ángel Valdemarca nació el 30 de junio de 1886 en Milán, Italia y falleció el 23 de junio de 1943 en Buenos Aires. Estudió ingeniería en el Instituto Técnico Superior de Milán y luego arquitectura en la Escuela Especial de Arquitectura

---

1 Mulle, José y Cia. Álbum Ilustrado de la República Argentina, n°8, Buenos Aires, 1891, p. 285.

de la Academia de Bellas Artes de Brera, siendo alumno de Camillo Boito y de Gaetano Moretti, entre otros profesores, egresando de esta última en el año 1904 con medalla de honor. Llegó a la Argentina el 11 de mayo de 1911 convocado por uno de sus maestros, Gaetano Moretti, quien había obtenido, junto con el escultor Giuseppe Brizzolara, el primer premio en el concurso para el monumento al Centenario de la Revolución de Mayo y la Independencia Argentina. Moretti también había convocado a Mario Palanti, otro alumno destacado de dicha escuela y compañero de estudios de Valdamarca. Al principio trabajó con diferentes arquitectos, especialmente con aquellos oriundos del norte de Italia o que se formaron en esa región y que ya habían logrado consolidar su actividad. Entre ellos podemos citar a Arturo Prins, a Francisco Gianotti y al mismo Mario Palanti. En la década de 1930 abrió su propio estudio y luego una empresa dedicada a las construcciones, que seguirá hasta su muerte ocurrida en junio de 1943.

## **La arquitectura románica y gótica en la formación de Arnaldi y Valdamarca**

Si bien no hay documentos que muestren con exactitud la formación profesional de Juan Bautista Arnaldi, podría asegurarse que la misma no se desarrolló en el norte de Italia, su país de origen, sino en Argentina, su país de inmigración.

Por lo que nos relatan las fuentes consultadas, cursó sus estudios en la Facultad de Matemática, aunque desconocemos quienes fueron sus maestros y cuáles fueron los programas de estudio que pudo haber tenido. Sin embargo, podemos intuir algo de lo que allí aprendió. Seguramente la formación técnica, propia de una facultad de matemáticas, debe haber sido significativa, ya que en sus primeros proyectos

se evidencia el uso de las nuevas tecnologías disponibles en esos años como ser entre otras las cabreadas de hierro que empleó para las cubiertas de sus diseños para las catedrales de Paraná, en la provincia de Entre Ríos y la de Santa Fe en la provincia homónima. Otro indicio que remarca esta preocupación por la técnica sobre la estética es el hecho de que él no se identificaba como arquitecto sino como ingeniero y es más, no formó parte de la Sociedad Central de Arquitectos, institución que nucleaba a estos profesionales, sino que integraba el Centro Argentino de Ingenieros.

Lo que es más difícil de precisar fue la manera en que se introdujo en el historicismo propio del siglo XIX, y más específicamente en el interés por la arquitectura románica o gótica. Sabemos, por otras fuentes, que se enseñaba historia de la arquitectura en los programas de la citada facultad, pero desconocemos quien impartía esos cursos y de qué manera se abordaba el tema.

Mi hipótesis, sin embargo, es que por un lado, más que en esos cursos, fue en la práctica profesional y en el contacto con otros colegas donde se nutrió. Y por el otro, que fue la bibliografía circulante por este territorio la que terminó por definir su aproximación al historicismo.

Arnaldi comenzó su labor profesional trabajando en el proyecto de construcción de la ciudad de La Plata, nueva capital de la provincia de Buenos Aires. Fue dibujante en comisión, desde agosto de año 1882, en la sección Obras Públicas del Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires, organismo encargado de llevar a cabo el proyecto de ciudad y la construcción de los edificios públicos para la misma. Recordemos que el jefe de dicha sección y director de proyecto La Plata fue Pedro Benoit, arquitecto nacido y formado en la argentina, hijo de Pierre Benoit, francés emigrado a principios del siglo XIX, que había trabajado con el arquitecto francés Prospère Catelin en la realización del

pórtico neoclásico de la Catedral de Buenos Aires y en la década de 1860 ya había proyectado una casa en estilo neogótico, algo muy raro en Buenos Aires para esa época. También en la proyección de los edificios de La Plata trabajaron otros destacados arquitectos e ingenieros formados en el país como Juan A. Buschiazzo y Luis A. Vignone.

Para esa ciudad, Benoit diseñó la catedral y la iglesia de San Ponciano en estilo neogótico. Esa catedral, aunque inacabada durante muchos años, fue el primer proyecto neogótico importante en nuestro país, inspirada en modelos franceses.

Si bien a Arnaldi, como integrante de ese equipo del Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires, le tocó preparar el proyecto del Matadero y los Corrales de Abasto, obra en la que no nos es posible verificar su acercamiento al historicismo, fue en ese momento en que realizó un borrador para un proyecto de una catedral (que él mismo señala en el dibujo como que fue elaborado en ese período) que es un antecedente al proyecto de la Catedral de Paraná que ganó por concurso en el año 1882.

Es en este edificio, que se construyó a lo largo de la mayor parte de su vida, donde por primera vez vemos de qué manera se aproximó a la arquitectura neogótica y cuál era su visión sobre el historicismo arquitectónico.

También bibliografía fue un factor importante en su trabajo. Lamentablemente solo tenemos la certeza de que utilizó como material de consulta el 'Manual del Ingeniero y Arquitecto' de Nicolás Valdés, publicado en Madrid en 1878. El mismo lo adquirió posiblemente en sus años de estudiante, en la ciudad de Buenos Aires, ya que el ejemplar conserva el sello de la librería. Pero para Arnaldi, esta obra fue principalmente una fuente de recursos formales, hecho que puede verse al comprobar la utilización de formas allí reproducidas, como el remate de la catedral de Burgos que el aplicó

en algunas de sus obras neogóticas de la ciudad de Santa Fe, como la capilla de las Hijas de María de 1893.

Ángel Valdemarca, en cambio se formó en su país de origen, en la prestigiosa Academia de Brera, que a finales del siglo XIX había realizado un cambio radical, de la mano de Camillo Boito. Este arquitecto fue profesor en la Escuela Superior de Arquitectura de la Academia de Brera entre 1860 y 1908 y del Instituto Técnico Superior de Milán para la formación de ingenieros. Si bien era un entusiasta de la arquitectura del medioevo, su pensamiento se orientaba a la búsqueda de un lenguaje arquitectónico de *carácter nacional*.

Para él, la fría imitación era empobrecedora. Proponía, en cambio, que para que los viejos estilos se adaptasen a las necesidades de utilidad y expresión de los edificios modernos, no debían ser copiados su organismo y su cuerpo. Sin embargo postulaba que debía tomarse un estilo italiano concreto de los siglos anteriores y modificarlo hasta hacerlo adecuado para representar el carácter de la sociedad contemporánea, satisfaciendo las necesidades y costumbres, perdiendo su carácter arqueológico. A su vez, recomendaba que ese estilo debía ser nacional, no debía imitar a ninguno y que debía enlazarse con un único estilo italiano del pasado. Este estilo lo encontraba justamente en la arquitectura medieval italiana.

La formación historicista de Valdemarca es más amplia que la de Arnaldi y comprende tanto al estudio de la arquitectura clásica como al revival románico y gótico, tanto de raíces italianas como del resto las producciones de Europa central. Esto se comprueba al examinar, con detenimiento, sus dibujos de estudiante en la Academia de Brera y varias acuarelas realizadas en esos años de formación en Italia.

Al examinarlos descubrimos la gran variedad de ejemplos que Valdemarca consideró importantes para su formación

profesional, y que en general, encontró al examinar la biblioteca de la Academia de Brera y la Biblioteca Nacional de Milán. Valdemarca pintó varias acuarelas o aguadas, con detalles muy minuciosos, de portales románicos o góticos y vistas de iglesias o claustros.

Los apuntes tomados en las clases y en las bibliotecas, que están formados por croquis y textos que los complementan. Son de pequeño formato, en su mayor parte, y realizados en tinta negra con muy pocos detalles en color.

A diferencia de los anteriores el nivel de definición es dispar, y son, en su mayor parte, detalles o fragmentos de edificios (gárgolas, capiteles, torres, cúpulas, ventanas, portales, ábsides, guardas, ménsulas y columnas). Sólo en algunos casos realiza representaciones de fachadas completas, las cuales, dado el tamaño pequeño que eligió para reproducirlas, resultan muy esquemáticas.

Sin embargo, éstas resultan ser, desde el punto de vista documental, las más interesantes y representativas de su etapa de estudiante. Por un lado, porque nos introduce tanto al ámbito de sus propios intereses arquitectónicos como a los planteos pedagógicos propuestos por la Academia de Brera.

En ellos vemos que las obras que más interés revistieron para él, fueron tanto ejemplos románicos y góticos italianos (en cuyo conocimiento se apoyaban, principalmente, las ideas renovadoras de Camillo Boito, de buscar una arquitectura nueva y moderna con características locales)<sup>2</sup> como franceses, ingleses y alemanes. A excepción de un detalle del castillo de Milán, todos los demás registros de estos períodos se refieren a obras de carácter religioso. Entre ellos encontramos representados detalles o partes de las iglesias

---

2 Ver Piccioni, Raúl, "La arquitectura de Buenos Aires bajo el influjo de la Academia de Bellas Artes de Brera. El caso de Ángel F. Valdemarca", en *VIII Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2010.

de Soissons, Saint Front de Périgueux, Saint Gilles y Notre Dame de Laon, entre los ejemplos franceses que se pueden identificar. De la arquitectura italiana, registró el campanile de Florencia, las fachadas o detalles de las iglesias de Piacenza, Parma, Módena, Bologna, Bérgamo y Pisa y la Abadía de Chiaravalle. De los ejemplos británicos, prestó bastante interés por la catedral de Durham.

En cuanto a las fuentes de las cuales tomó estos registros, es muy frecuente la consulta que hizo a uno de los grandes maestros de la historia del arte medieval francés, me refiero a la figura de Viollet- le- Duc, Valdemarca no sólo cita el nombre de este teórico francés sino también detalla el tomo del cual ha sido reproducida la imagen.

De lengua francesa es también el libro L'Architecture Normando de Riprich- Robert, que vio en la biblioteca de Brera y el de Lefense Foutaly sobre la arquitectura de la Diócesis de Soissons, entre otros ejemplos. También sabemos que consultó obras del mundo medieval alemán, porque se toma el trabajo de citarlo en ese idioma para que no queden dudas de ello.

## **Diferentes aproximaciones a la arquitectura neogótica y neorománica**

Desde el comienzo de su labor arquitectónica, Arnaldi tuvo una aproximación muy particular al historicismo de raíz medieval. En su primera obra importante, la catedral de la ciudad de Paraná se muestra una de las características que va a aplicar y mantener a lo largo de su carrera: una síntesis entre los lenguajes clásicos y góticos. Este arquitecto realizó seis proyectos de edificios religiosos donde predomina el lenguaje neogótico y siete donde encontramos una síntesis

entre este y el lenguaje clásico y el gótico.<sup>3</sup> Sin embargo, en muchos de aquellos proyectos claramente neogóticos también encontramos indicios de esa síntesis mencionada. Para verificar esta hipótesis, analizaremos un par de ejemplos donde estas ideas se verifican con claridad.

En la catedral de Paraná, de 1882, como en los diferentes proyectos para la catedral de Santa Fe, utilizó el recurso de aplicar a la obra un vocabulario clásico con proporciones góticas. El edificio de la catedral de Paraná es de apariencia clásica, sin embargo, en él aparecen por primera vez elementos tomados del vocabulario gótico, combinados con los órdenes clásicos.

La planta es del tipo basilical, con tres naves, transepto no saliente y presbiterio extendido. En el interior predomina un lenguaje clásico (pares de columnas de orden corintio sobre las cuales se apoya un dintel recto), sin embargo, la bóveda que cubre tanto la nave principal, como el transepto y presbiterio, es de cañón corrido pero en lugar de arco de medio punto, Arnaldi optó por el empleo del arco apuntado, de origen gótico. Esta elección está confirmada al examinar los cortes originales existentes en el archivo del Museo de la Ciudad. También eligió este tipo de arco para el coro alto.

Tenemos, además, algunos acentos neogóticos en la fachada clásica. Esta está dominada por un gran frontón triangular sostenido por columnas corintias. Sin embargo, las ventanas de la misma son tetralobuladas y el remate de la cúpula, las torres (extremadamente esbeltas), terminan en forma de aguja.

No hay una razón muy clara para justificar la inclusión de elementos góticos en un lenguaje clasicista, en un período tan temprano de su carrera profesional y en un contexto en el que estas síntesis no eran comunes. Difícilmente haya tenido

---

3 Ver Piccioni, Raúl, La obra religiosa del arquitecto Juan Bautista Arnaldi. Tesis de Licenciatura en Historia de las Artes, F.F. y L. UBA, 1988. No publicado.

acceso a posturas teóricas que reivindicaban esta síntesis que Arnaldi propone en sus proyectos, como la de Leo Von Klense,<sup>4</sup> que tuvo mucha aceptación en el mundo germano, o tratados como el del francés Dubut, que ponía en un pie de igualdad al clasicismo con el goticismo, al resolver un mismo edificio con una fachada clásica o gótica indistintamente.

En años posteriores, en los diferentes proyectos realizados para la catedral de Santa Fe, entre 1888 y 1896, volverá a experimentar con estas ideas. En las ninguna de las tres variantes de fachadas, utilizó elementos decorativos u ornamentales neogóticos, aunque si en sus proporciones, que se manifiesta principalmente en la esbeltez de las torres y el peralte de la cúpula, en clave similar a la que utilizara en la catedral de Paraná.

Es en el interior donde aparecen los acentos neogóticos, al emplear nuevamente una bóveda de cañón corrido, cubriendo la nave central, el presbiterio y el transepto, de arco apuntado, algo también confirmado por los dibujos originales.

Otro ejemplo temprano de síntesis clásico-gótico lo constituye su proyecto para la iglesia parroquial del poblado de Colonia Iriondo en la provincia de Santa Fe. El proyecto presentado originalmente tenía dos variantes posibles. En el primer planteo, con fecha del 6 de agosto de 1883, la planta presentada era de una sola nave en forma de cruz latina. Sin embargo, en el dibujo se distinguen rastros de cubierta en forma de bóveda de arista que señalan un carácter neogótico. Su frente, en cambio, era de características clasicista, resuelto en un solo cuerpo rematado con un frontón triangular y dos torres laterales de baja altura que terminaban en un cha-pitel. En el otro proyecto, de setiembre del mismo año, la planta conserva bastante similitud con la primera, aunque

---

4 Ver Krufft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. T. II, Madrid, Alianza Forma, Alianza, 1990.

ya no tiene la forma de cruz, pues carece de transepto (casi una planta de tipo salón, forma que repetirá en obras posteriores). Un corte transversal nos permite ver que en lugar de bóveda de arista, la cubierta fue proyectada mediante la utilización de una bóveda de cañón corrido con de arco de medio punto. La fachada es de características neomedievales, con una sola torre central, en la que está ausente la decoración clasicista, apareciendo formas neogóticas (contrafuertes, rosetón y torre campanario terminada en forma de aguja). El frente, muy angosto, se articula con contrafuertes almohadillados. El acceso tiene arco apuntado, una ventana es tratada como rosetón, y las otras con forma de arco de medio punto y remata el conjunto un gablete entre contrafuertes. La torre, con arcos en sus caras, y finalmente coloca un remate en forma de aguja.

Finalmente, ya que no podemos examinar todos los ejemplos de su vasta producción, elegimos un ejemplo manifiestamente neogótico, como es el caso de la iglesia parroquial la localidad de Pilar en la provincia de Santa Fe, de 1892. La fachada, de vocabulario predominantemente gótico, presenta, por un lado una versión muy personal de la composición gótica, que no remite a ejemplos claramente europeos y además introduce en su decoración motivos singulares como lo es un gablete sostenido por columnas pareadas que resulta ser una síntesis de este con un frontón triangular partido.

Ángel Valdemarca realizó tres proyectos de características neomedievales, a los que se le puede atribuir su autoría. Ellos son un dibujo para el edificio de la Facultad de Derecho, y los proyectos para en santuario del Corazón de María, de los Misioneros del Corazón de María y para la iglesia parroquial de Santa María Betania, todos a realizarse en la ciudad de Buenos Aires.

El proyecto para la nueva sede de la Facultad de Derecho, fue encargado al arquitecto Arturo Prins en la década de

1910. Este presentó dos variantes, una de estilo clásico y otra de estilo neogótico, que fue la que finalmente se comenzó.

Valdemarca, junto con Mario Palanti y Francisco Gianotti, trabajaban como proyectistas en el estudio de Prins. El dibujo citado es una variante que él realizó para dicha obra y que difería de la que finalmente se presentó. En la misma hay una clara adaptación a este nuevo uso, de la arquitectura gótica francesa, a la cual sólo le falta una torre con remate en forma de aguja.

En cambio, en el proyecto del santuario del Corazón de María, de los Misioneros Claretianos o Misioneros del Corazón de María, del año 1914, hay una aproximación más personal al tema. La iglesia tiene un cuerpo rectangular y dos altas torres terminadas en agujas, en la fachada principal. Esta última responde a una interpretación bastante común de la arquitectura gótica francesa o alemana. Tiene dos niveles, separados por una cornisa y tres calles divididas entre ellas por contrafuertes. En el sector inferior ubicó los tres portales de acceso rematados cada uno en gabletes, siendo el central más ancho y alto que los restantes. En el sector superior, en correspondencia con los portales inferiores, colocó tres grandes ventanas de arco apuntado, teniendo la central un gran rosetón. Finalmente el conjunto termina en una cornisa (a su vez parapeto de terraza) que en la parte central, en correspondencia con el eje de simetría, adquiere la forma de gablete.

En lo que respecta al interior, la iglesia tiene una nave principal y dos naves laterales y galerías sobre las naves laterales que conducen al camarín de la Virgen, ubicado en el nivel superior, por encima del presbiterio. Las naves laterales son muy angostas, convirtiéndose prácticamente en pasillos de circulación. Las galerías superiores también son espacios de circulación hacia el camarín. La idea de que las naves laterales sean solamente lugares de circulación no es novedosa en la arquitectura argentina.

Lo que resulta si novedoso, por varias razones, es la resolución de las galerías superiores y no se registra antecedente en la arquitectura local. Siendo un espacio, desde el punto de vista funcional, exclusivamente de circulación hacia el camarín, podrían haber tenido un techo bajo, como utilizó unos años después en su proyecto para la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Betania, para el barrio de Almagro, ubicando los grandes ventanales por encima de las mismas e iluminando en forma directa la nave principal.

En el santuario del Corazón de María, la solución adoptada no es principalmente funcional sino espacial y forma parte de las búsquedas arquitectónicas de Valdamarca en esos años, que están centradas en la exaltación del espacio interior intensificando su monumentalidad. Esta indagación espacial no se restringe, en éste arquitecto, a la identificación de la misma con el estilo gótico, sino que trasciende esta particularidad y lo extiende a todo el rango de la arquitectura historicista. Un ejemplo para sostener esta hipótesis los encontramos en el archivo Valdamarca del Museo de la Ciudad (G.C.B.A.), en el que encontramos un dibujo para una sala de conciertos está proyectada como un enorme espacio central, con una cubierta de estilo gótico bastante ornamentado, con nervaduras, arcos apuntados, medallones con escudos y retratos, con un sector anular, separado del central por pilares compuestos y arcos casi escarzanos. Por encima de esta última se eleva un segundo nivel, balconando al central, con diferentes palcos y butacas, separado en dos niveles. La cubierta de este segundo nivel se encuentra a gran altura, casi la misma que la del espacio central y contiene nervaduras y arcos góticos. La separación del espacio central en relación con esta nave superior se da a través de pilares compuestos, de gran altura, que sostienen arcos apuntados que aumentan más la misma, diferenciándose claramente de la solución empleada en la nave inferior, baja y con arcos bastante

planos. El resultado así logrado es de un espacio central de escala monumental, que se jerarquiza más aún por la amplitud que se logra en la parte superior.

Esta experiencia es la que puso en práctica en el interior del Santuario del Corazón de María. Aquí el espacio no es central sino longitudinal, pero al igual que en el proyecto de la sala de conciertos, la esbeltez de las columnas y la gran altura lograda por este pasillo, le dan a la nave principal una expansión espacial que no se hubiese logrado recurriendo al repertorio formal del gótico tradicional.

Los referentes a las búsquedas espaciales interiores se encuentran tanto en la obra de Piranesi y de Violet-le-Duc, que Valdemarca cita en sus apuntes de estudiante de la Academia de Brera. Es importante destacar que en este ejemplo del barrio de Constitución, Ángel Valdemarca no recurrió a los aspectos anecdóticos del estilo gótico, sino a una fusión de historicismo y modernidad, tal como se promovía desde la academia milanesa. En el exterior eliminó los arbotantes decorativos, carentes de sentido práctico y en el interior, modificó la tradicional partición del muro interno (arcos, triforio y claristorio) por esa elegante galería superior.

## Conclusiones

Como hemos podido ver, las aproximaciones a la arquitectura neogótica de Arnaldi y Valdemarca son muy particulares. En ningún caso hay una traducción directa de modelos y teorías europeas. El contexto en el que se formaron uno y otro resultó fundamental a la hora de formular sus proyectos.

Juan Bautista Arnaldi tuvo una formación menos académica del historicismo y el resultado de su producción es coherente con ello. Su versión del historicismo gótico no se remite a la aplicación de modelos europeos, sino que de

ellos sólo toma motivos que reelabora con mucha libertad e imaginación, sin atenerse a reglas específicas. El eje central de su visión historicista se centra en el interés por combinar los vocabularios clásico y gótico. Así se distancia de su jefe y maestro Pedro Benoit y de la mayoría de sus colegas.

Valdemarca, en cambio, tenía un sólido conocimiento del historicismo a través de su formación académica. Sin embargo, al igual que Arnaldi, se opone a la copia de los modelos consagrados. La diferencia con su coterráneo es que esta decisión parte del hecho de asumir una posición teórica que debe su influencia a las enseñanzas de Camillo Boito, uno de sus maestros. El eje central aquí está ubicado en la adaptación de los estilos históricos a las necesidades contemporáneas.



## **Parte 2. Escultura conmemorativa**

---



## El monumento al Centenario. Un problema de Estado

*Arte y Recepción* - VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA). Buenos Aires, 22 a 24 de septiembre de 1997, pp. 193-200.

Habitualmente los monumentos son estudiados desde sus valores plásticos, indagando en la personalidad y formación de los escultores o de los comitentes que los encargan.

Dichos enfoques soslayan otros dilemas políticos y técnicos que, complementarios de los anteriores, permiten otra aproximación a la producción de esas particulares obras de arte<sup>1</sup>.

Este trabajo examina las alternativas del concurso del monumento a la Independencia Argentina centrando el interés en una dimensión particular de su recepción: la de los juegos políticos y diplomáticos que están por detrás de los artistas que intervienen en el concurso.

En particular se pondrá el énfasis en las presiones ejercidas por el gobierno francés para lograr el triunfo de sus compatriotas en el certamen y muestra que la necesidad del triunfo no se limita al reconocimiento artístico, lo que está verdaderamente en juego es el prestigio del país y “mantener alto y

---

1 “La idea de monumento conlleva inicialmente las de celebración y conmemoración. Un monumento conmemorativo se impone al espectador como objeto evocativo que (...) intenta conducirlo en la reconstrucción de cierta imagen del pasado”. Ver Wechsler, Diana. *Pro patria et libertate: una lectura*. En Gutiérrez, R. y Berjman, S. *La Plaza de Mayo*. Fundación Banco Boston 21, Buenos Aires, 1995.

firme el estandarte de la Escuela francesa”<sup>2</sup>. Para ello, las más altas autoridades políticas ponen en funcionamiento los recursos de la diplomacia, basados en la presión y la propaganda, dejando en un segundo plano los valores estéticos.

Para dar cuenta de este problema consulté los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, en particular la correspondencia diplomática, tanto la que se intercambiaban el Ministro de Relaciones Exteriores de ese país, M. Pichon y el Ministro encargado de las Relaciones Políticas y Comerciales de Francia en Buenos Aires, M. Thiébaud, como la del escultor francés M. Gasq, participante del concurso, con el arquitecto P. Pater, de la misma nacionalidad pero radicado en Argentina, que lo representará en el lugar del concurso. Estas cartas se intercambiaron entre junio de 1908 —fecha en que el ministro delegado en Buenos Aires comunicaba a su superior los resultados de la primera clasificación- y julio de 1909— momento en el que el arquitecto Pater hacía conocer a sus representados el resultado final de la contienda.

Se trata de un trabajo muy específico y restringido a una fuente particular y poco conocida, como es la correspondencia diplomática francesa, que será necesario desarrollar y ampliar con otro tipo de fuentes.

Este monumento era uno de los emprendimientos más importantes, junto con los congresos y las exposiciones internacionales, con los que se quería festejar la gesta heroica de mayo, mostrando al mundo el progreso argentino en la industria, las ciencias y las artes.

Para su realización el 1 de abril de 1907 la Comisión del Centenario dirigió, en nombre del Gobierno Argentino, una

---

2 Carta de M. Pichon, Ministro de Relaciones Exteriores de Francia, a M. Thiébaud, Ministro de la República en Buenos Aires, París 25/2/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Extranjeras. Serie Nouvelle série; sous-série: Argentine, Vol. 17; Dossier général 1908-1916. B. 147.1.

invitación a los artistas de todo el mundo para la realización de un monumento, a localizarse en la Plaza de Mayo. Dicha Comisión dejaba “a los que intervinieran al Congreso, plena libertad para concebir y extrinsecar sus idealidades estéticas, siempre que la Obra estuviera inspirada en la historia Argentina, en sus episodios más sobresalientes, y en la síntesis más significativa, así como también a la glorificación de sus enseñas más gallardas: *La bandera-El Escudo-El himno nacional*”<sup>3</sup>. Para ayudar a los participantes, junto con el reglamento del concurso, se editó una “Reseña Histórica de la Revolución Argentina para los artistas extranjeros”<sup>4</sup>, donde en sus párrafos más sobresalientes sostenía que “La revolución de Mayo no fue la obra de un hombre, sino la obra de un pueblo. El primer actor que debemos poner en escena, el protagonista (...) es el Pueblo mismo (...). La Plaza de la Victoria (...) es el foro donde se reúne y delibera el pueblo, la muchedumbre que pronto será ciudadana...”<sup>5</sup>.

El concurso preveía etapas: la preclasificación, en la cual debían ser escogidos cinco proyectos, que premiados, quedaban habilitados para presentarse al certamen definitivo.

Es con posterioridad a la primera selección que las autoridades gubernamentales y diplomáticas francesas abordan el concurso, convirtiéndolo en una cuestión de Estado.

## Un comienzo accidentado

Ya desde el comienzo la gestión fue compleja y arbitraria. Los cinco preclasificados se ampliaron a seis, contrariando las bases originales, con el objetivo de incluir el proyecto de

---

3 Moretti, G y Brizzolara, L. *El Monumento a la Revolución de Mayo y a la Independencia Argentina en Buenos Aires*. Edición de los autores, Milán, 1914, p. 3.

4 *Ver Concurso para el monumento de la Independencia Argentina*. Buenos Aires, 1908.

5 Gutiérrez, R y Berjman, S. *La Plaza de Mayo*. Fundación Banco Boston 21, Buenos Aires, 1995, p. 81.

un escultor argentino. Esto causó malestar en las delegaciones extranjeras. Tal como comentaba una fuente francesa: "(...) a instancias de algunos miembros del Jurado, muy influyentes, se decidió que un primer premio sería igualmente dado el proyecto *Arco de Triunfo*, si bien esta maqueta fue presentada inacabada, contradiciendo el reglamento, que la hubiese dejado fuera del concurso. Pero su autor, M. Rogelio Irurtia, es un escultor argentino y lo han admitido por la necesidad de favorecer a un hijo de la patria"<sup>6</sup>.

La carta de los representantes franceses en nuestro país no precisa los nombres de "esos miembros influyentes del jurado", pero seguramente aludían a Schiaffino, quien en su rol de promotor de la cultura e imbuido de los criterios nacionalistas que se van construyendo hacia el centenario, intenta afianzar los valores artísticos locales. En un artículo periodístico de 1894 sostenía, refiriéndose a problemas de embellecimiento de la Plaza de Mayo, que "Los artistas que acuden a los concursos que se abren en el extranjero son mediocres o debutantes lo que no les impide a veces ser inferiores, cuando no son meros empresarios. Los temas forzosamente simbólicos o bien históricos de estos concursos, llevan consigo la particularidad de no entusiasmar, de no interesar, en una palabra: de no inspirar a *aquellos a quien toca de cerca*"<sup>7</sup>. En esa misma línea argumenta algunos años más tarde en *Urbanización de Buenos Aires*. "Con excepción de D. Rogelio Irurtia a quien le correspondía la ejecución del monumento, por el talento y la inspiración demostrados en su dinámica muchedumbre: El Pueblo de Mayo en marcha, tan representativo en su entusiasmo lírico y en las zonas de misterio que velan e interrumpen la cohorte, propias de un pueblo

---

6 Carta de M. Thiébaud a M. Pichon, Buenos Aires 8/6/1908. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

7 Schiaffino, Eduardo. *Estética de la Capital*. En diario La Nación, 19/1/1894.

en trance de forjar sus destinos, amén de la nacionalidad del artista precisamente argentina, todos fueron premiados con algún encargo conmemorativo”<sup>8</sup>. Con este texto retrospectivamente, Schiaffino marcaba los problemas diplomáticos suscitados en torno al concurso internacional.

En efecto, la selección de escultores y países participantes era un problema que afectaba a las colectividades, los diplomáticos y las autoridades argentinas.

Así como se aumentó el número de participantes preclasificados en la primera categoría, también fueron alterados los resultados iniciales de la misma que originalmente habían sido: OCEANO, de los franceses Gasq y Chédamme; SOL NACIENTE, de los franceses Mercié Dubois y Patoiuillard; SOL, de los belgas Lague y Durcque; FORTES FORTUNA, del alemán Eberlein y PRO PATRIA ET LIBERTAD, de los italianos Moretti y Brizzolara.

Por presión de Emilio Mitre, uno de los jurados, que dirigía el diario *La Nación*, se desplazó al proyecto de M. Mercié, originalmente preclasificado en primer rango, a un segundo lugar, siendo reemplazado por el proyecto “1810-1816-1910” del español Miguel Blay. Recordemos que sólo los preclasificados en la primera ronda estaban habilitados para presentar sus proyectos en la rueda final. La razón de este desplazamiento obedecía a “la conveniencia tanto política como artística”<sup>9</sup>. Dado que los franceses habían obtenido dos plazas para el evento final, resultaba políticamente más conveniente contar con un representante de cada país. El gobierno francés atribuye esta decisión a la presión de la clientela española en el diario. Pero es evidente que desde el inicio esta competencia trascendía lo artístico y se debatía

---

8 Schiaffino, Eduardo. *Urbanización de Buenos Aires*. Manuel Gleizer editor, Buenos Aires, 1927, p. 131.

9 Carta de M. Thiébaud a M. Pichon, Buenos Aires, 8/6/1908. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

en los ámbitos diplomáticos. En ese momento las comunidades ofrecían monumentos en el contexto de una política de apertura.

## El enemigo alemán

Las estrategias diplomáticas francesas adoptaron dos modos de presión diplomática, tal como se desprende de los documentos. La primera consistió en neutralizar a los rivales extranjeros considerados peligrosos políticamente. En este caso el escultor alemán fue el *blanco* de los ataques. La segunda fue utilizar los recursos de alta diplomacia, recurriendo a las autoridades gubernamentales de mayor rango.

El escultor alemán, Gustavo Eberlein<sup>10</sup>, era el gran enemigo a derrotar. En el concurso se condensan las preocupaciones en torno a influencias políticas del Emperador Alemán sobre el gobierno.

La ofensiva se inició en el seno del Estado Francés: la Cámara de diputados a través de su representante, M. Muteau<sup>11</sup> y la cámara de senadores por intermedio de , M. Lasscey comunicaban su preocupación por el avance germano. El primero se limita solamente a mencionar que el artista Eberlein había alcanzado la misma posición que sus compatriotas, pero el segundo ya le pide a la máxima autoridad diplomática que “intervenga igualmente de la manera que pueda ante el Presidente de la República Argentina a fin de contrarrestar la del Emperador

---

10 Gustavo Eberlein (1847-1926) era escultor y pintor. Fue alumno de la Escuela de Arte de Nuremberg. Desde 1887 fue miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín. Entre su amplia obra hay que mencionar los numerosos monumentos a los emperadores Guillermo y Federico III, ubicados en diversas ciudades.

11 En una carta dirigida al Ministro Pichon, el diputado M. Muteau comunica la invitación del escultor Gasq a visitar su atelier. En la misma se menciona también al escultor alemán, quien ha obtenido similar clasificación que el francés.

Guillermo, un defensor por todos lados de los intereses económicos de Alemania”<sup>12</sup>

Frente a tal presión de las autoridades parlamentarias es que en febrero de ese año, el mismo ministro de Relaciones Exteriores da instrucciones precisas a su delegado en Buenos Aires, M. Thiébaud, para realizar acciones tendientes a contrarrestar esa influencia negativa. Para ello cuenta también con la colaboración de los profesionales, que contemporáneamente actúan en Argentina. Es el caso del arquitecto J. Bouvard, convocado en 1907 por el intendente Alvear (h.) para elaborar un plano de transformaciones de Buenos Aires. Refiriéndose al escultor alemán, “Bouvard, Director de los servicios de Arquitectura de la Ciudad de París cree saber que este artista que está en Buenos Aires desde hace algunos meses ha sido recomendado al Presidente de la República a través de una carta del Emperador y que, desde el arribo, vuestro colega de Alemania no pierde la ocasión de valorar el proyecto de M. Eberlein en detrimento del de nuestros compatriotas M.M. Chédanne y Gasq”<sup>13</sup>. Pichon también le confirmó a Thiébaud el hecho de que Eberlein ya había arribado a la Argentina y que había sido recomendado al presidente de la República por medio de una carta del emperador. Además advierte que el embajador de ese imperio no dejaba ocasión de mostrar sus valores. Allí en más todas las acciones rondan alrededor del proyecto de Gasq<sup>14</sup> y Chédanne.

---

12 Carta del senador F. Lasscey al Ministro Pichon, París, 16/2/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, op. cit.

13 Carta de M. Pichon a M. Thiébaud, París, 25/2/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, op. cit.

14 El escultor Paul-Jean-Baptiste Gasq (1860) estudió en las Escuelas de Arte de Dijon y París. Fue alumno de Jouffroy y de Hiolle. En 1890 obtuvo el Gran Premio de Roma y en 1911 la Medalla de Honor por su grupo escultórico “Aux Volontaires de la Révolution”, ubicado delante de la Escuela Militar de París. Este último monumento es contemporáneo con el proyecto presentado para el concurso para monumento al Centenario Argentino.

Pichon facilitó a su subordinado las herramientas para la acción. Estos instrumentos para descalificar el proyecto del enemigo son dos. Por un lado, la reproducción de otro monumento existente en Austria ya que, según este, muestra “lo que ha hecho el concurrente alemán quien no ha encontrado nada mejor, para glorificar los hechos de los hombres de una revolución popular, que reproducir *ou à peu près* el monumento de María Teresa en Viena”<sup>15</sup>. Por otro lado, la documentación publicada que prueba que Eberlein ya se adjudicaba el primer lugar en concurso final. Se trata de la copia del proyecto en *L'Illustriste Zeitung* del 16 de Julio último asegurando en la nota explicativa insertada en el diario que él sería consagrado en el concurso definitivo, y que había recibido el premio de 45.000 marcos asignado al primero, aun cuando la evaluación no será realizada hasta dentro de algunos meses”<sup>16</sup>. En una cena organizada por la embajada francesa en Buenos Aires en honor a Anatole France, a la que fueron especialmente invitados el ministro de Relaciones Exteriores de nuestro país, el presidente del Senado y otras altas personalidades de la política, M. Thiébaut tuvo la ocasión de distribuir el material enviado por el Ministro Pichon, las fotografías del proyecto de sus compatriotas y del monumento a María Teresa, y el número de *L'Illustriste Zeitung* del proyecto alemán, con expreso fin de desprestigiar al rival.

Para desplegar su política, M. Thiébaut en Buenos Aires contó con el importante apoyo de dos arquitectos franceses radicados en nuestro país. El primero es P. Pater que actúa como representante técnico de los escultores, encargado especialmente de recibir y poner en condiciones la

---

15 Carta de M. Pichon a M. Thiébaut, París, 25/2/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

16 Carta de M. Pichon a M. Thiébaut, París, 25/2/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

maqueta que Gasq y Chédanne mandaron de Francia. El otro es Eduardo Le Monier, uno de los miembros del jurado, quien ya conocía y apoyaba la obra de los escultores franceses, contando con información confidencial.

Las actividades del escultor Eberlein, fueron seguidas con precisión por los diplomáticos y miembros de la colectividad francesa en Buenos Aires. Se intercambiaron cartas, telegramas y recortes periodísticos como el del diario *La Nación* de 1909 donde se advertía la importancia dada a Eberlein por las autoridades locales al cual se le había encargado el monumento al ejército argentino a erigirse en la Plaza San Martín.

Esos datos impulsaron acciones que contrarrestaron la influencia alemana, al mismo tiempo que apoyaban la obra de los escultores franceses.

## **La ofensiva diplomática**

La otra parte de la táctica formulada por las autoridades francesas era la de la propaganda del proyecto de sus connacionales ante las altas autoridades de la República Argentina. En este caso, la promoción no se hizo a través de los medios públicos de difusión, sino por medio de reuniones e invitaciones, privadas, a las más altas autoridades gubernamentales argentinas.

En París se organizó una visita oficial el 21 de febrero de 1909 al taller del escultor M. Gasq en París para ver la maqueta de la obra final. A ella asiste el presidente de Francia, M. Fallières, acompañado del ministro de Relaciones Exteriores, M. Pichon, el director de Protocolo, M. Mollard y el secretario general de la Presidencia, M. Ramondou, entre otros. El invitado central a esa visita fue el embajador argentino en

Francia, M. Bosch, tratando de contar con su influencia ante las demás autoridades argentinas<sup>17</sup>.

En Buenos Aires, además de la cena ofrecida a Anatole France que mencioné en el punto anterior, M. Thiébaud se entrevistó con el intendente de la ciudad R. Güiraldes, quien si bien prefería el proyecto de A. Mercié, “ante la falta de ese proyecto, sostendrá ciertamente el de M.M. Chédanne y M. Gasq. A su modo de ver el proyecto de M. Eberlein es muy germano por su rigidez y sus proporciones colosales”<sup>18</sup>. Aquí también se mostraba el campo que se abría a los encargos de obras de arte para artistas extranjeros, pues la conversación se produce al mismo tiempo que se negociaban futuros pedidos para estos y otros escultores franceses, así como lo había conseguido Eberlein. Aquí las posibilidades estaban en las obras tanto públicas como privadas en ejecución (Palacio Anchorena, Congreso y Teatro Colón), tal como se menciona en la carta. Hay que tener en cuenta que, más allá del monumento a la Revolución de Mayo, se continuaba buscando mantener el predominio en el arte de la Escuela francesa.

## El fin de la contienda

Sobre el filo del desenlace final la preocupación se centró en los jurados. En la carta del 17 de junio de 1909, Thiebaut también comunicaba a su superior la nómina de los miembros definitivos del mismo y expresaba también su inseguridad sobre la idoneidad de los mismos. Según su juicio,

---

17 Artículo de diario sin mencionar el origen, fechado el 21/2/1909. Esta visita también es mencionada en el *Petit Parisien* del 6/3/1909, París. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

18 Carta de M. Thiébaud a M. Pichon, Buenos Aires, 24/3/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

los únicos calificados para juzgar la obra eran, por supuesto E. Le Monnier, y del resto sólo el Dr. José Semprun<sup>19</sup> y E. Schiaffino.

El 6 de julio de 1909, el arquitecto Pater, como representante de Gasq y Chédanne en Argentina y encargado de armar la maqueta enviada desde Francia, comunicaba oficialmente a los escultores la noticia de la derrota. Si bien todo el aparato diplomático de un poderoso Estado como Francia se había puesto al servicio de este triunfo, sólo se logró cumplir una parte del objetivo: evitar el triunfo del escultor alemán. La “intransigencia de Schiaffino”<sup>20</sup>, en quien tanto Pater como las autoridades francesas confiaban y “el indeciso González”<sup>21</sup> desplazaron al proyecto francés al segundo lugar, precedido de los proyectos de los italianos Moretti y Brizzolara y de los belgas Lague y Durcque<sup>22</sup>.

La obra de los italianos obtuvo 13 puntos a favor y uno solo en contra, el de Schiaffino. La de los belgas consiguió la misma puntuación pero con el fallo desfavorable de Moreno. Eberlein, el enemigo tan temido consiguió solamente tres votos a favor, los del senador Joaquín V. González, Eduardo Schiaffino, el de Francisco P. Moreno.

La desazón y la bronca de Pater, manifiesta en la carta dirigida a Gasq, radicaban justamente en que los tres responsables de la derrota francesa son justamente los que aprobaron

---

19 El Dr. J. Semprun estaba muy vinculado al arte francés. Además de haber presidido la Comisión nacional de Bellas Artes (1906-1907) realizó las primeras exposiciones de cuadros franceses en nuestra ciudad. Ver Cutolo, V. *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino*. Buenos Aires.

20 Carta de Pater a M. Gasq, Buenos Aires, 6/7/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

21 Carta de Pater a M. Gasq, Buenos Aires, 6/7/1909. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, *op. cit.*

22 Hay que mencionar que los escultores italianos Moretti y Brizzolara habían empatado el primer lugar con los belgas Lagae y Dhurcque. Desempató el presidente de la Comisión, el ministro del Interior Dr. Marco Avellaneda, dándole el triunfo a los italianos.

al enemigo alemán. Si no fuese por los votos a favor de González y Schiaffino al proyecto belga, dándole el triunfo, se podría pensar en que la causa de la caída francesa fue la influencia del poder político alemán sobre estos dos jurados.

La derrota, pese a todo, no impide que la maquinaria de las autoridades políticas francesas deje de funcionar. Una vez conocido el desfavorable resultado, el objetivo es lograr algún otro encargo menor para estos escultores, algo en parte previsto originalmente por las autoridades de la comisión organizadora de los festejos del Centenario.

Cabe interrogarse si, al igual que los franceses, el resto de los representantes diplomáticos y las comunidades extranjeras en nuestro país encararon similares acciones para beneficiar a sus artistas compatriotas. Es posible que los italianos hayan ganado el concurso debido al mayor despliegue de sus representantes diplomáticos o de su comunidad local. En todo caso la selección conjuga estrategias políticas y valores artísticos en pugna, cuyo peso conviene ponderar.

Este texto es apenas un punto de partida que no explica totalmente las problemáticas de esta contienda internacional. Sin embargo es un punto nuevo de partida para seguir explorando.

Esta visión del arte fuera de las consideraciones estético-artísticas me pareció importante para poder entender los intereses que se desarrollan alrededor de las obras y que en muchos casos permiten entender por qué unas y no otras son las que se realizaron.

## Eduardo Schiaffino y “el monito titi” del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña

*En coautoría con Marina Aguerre<sup>1</sup>*

WECHSLER, Diana (org.). Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960. Buenos Aires: [Archivos del CAIA] Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 83-117.

Cuerpos de piedra y bronce, brazos elevados al cielo y miradas que otean el horizonte, escondidos discretamente entre la vegetación urbana o expuestos a la mirada de aquellos que los desvisten de su apariencia mítica y heroica, habitan la ciudad de Buenos Aires desde hace más de un siglo. Este capítulo propone echar una mirada acerca de la presencia de los monumentos conmemorativos en la ciudad de Buenos Aires y el problema de su emplazamiento en el ámbito específico del espacio público. En función del eje temático de esta publicación nos detendremos puntualmente en aquellos aspectos que determinaron novedades estéticas en el ámbito monumento porteño y, con relación a este último, en las reflexiones y polémicas que se generaron en torno de los temas relacionados con la urbanización porteña.

Uno de los responsables de la introducción de elementos modernos en el medio artístico nacional fue Eduardo Schiaffino, primer historiógrafo del arte argentino; quien a

---

1 Los autores forman parte del Subsidio Ubacyt “Archivo documental y crítico de los monumentos de la República Argentina” dirigido por el Prof. Héctor Schenone.

través de la publicación de sus textos presenta notas novedosas respecto de las tendencias estéticas hasta el momento imperantes en la Buenos Aires de fin de siglo.

Eduardo Schiaffino nació en Buenos Aires en 1858 y murió en la misma ciudad en 1935. De profesión pintor, cronista, historiógrafo del arte argentino y crítico de arte, desarrolló actividades de animación cultural que resultaron inaugurales: dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes y fundó significativas e importantes asociaciones de arte.

Su formación como pintor es bastante conocida. Como primer maestro lo tuvo el acuarelista veneciano José Aguyari, quien le aconsejó viajar a Venecia a seguir su carrera. Esto lo logra en 1884 gracias a una beca otorgada por el ministro de Instrucción Pública Eduardo Wilde.

Su viaje por Europa, primero en Venecia y finalmente en París, a lo largo de 5 años quedó registrado en parte a través de los artículos que escribió, paralelamente a estos estudios, desempeñándose como corresponsal de *El Diario*. De esta manera sabemos que en marzo de 1884 se encontraba en Venecia, previo paso por París.

Allí estudió en el taller de Lancerotto, sin que ello le impidiera al mismo tiempo también viajar por diferentes ciudades italianas como Padua, Génova y Turín. En diciembre de ese año viajó finalmente a París, previo paso por Suiza. Esta ciudad y su ambiente cultural es la que más cautivó a Schiaffino. En ella perfeccionó sus estudios de pintura asistiendo a la academia Colarossi, entre cuyos profesores se encontraba Puvis de Chavannes, con cuyo encuentro quedó impresionado. Es importante la descripción de su viaje, porque en él quedan registrados sus paseos por diferentes ciudades europeas, decisivos en su formación como “urbanista”. Schiaffino vuelve a Buenos Aires en 1891, después de haber expuesto en París y haber descubierto su vocación no sólo de pintor sino también de experto en arte.

En lo que a actividad pública respecta, hay que mencionar por un lado que ya antes de partir a Europa fundó con otros colegas la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y por el otro que a su regreso a Buenos Aires contribuyó a formar El Ateneo. Dos instituciones muy importantes y de enorme trascendencia a lo largo del siglo, tanto en la formación como en la difusión de las ideas artísticas, que enfatizan el rol pedagógico que Schiaffino y sus colegas asignaban al arte en esta sociedad.

En lo que su actividad periodística se refiere ya hemos mencionado su trabajo como cronista de *El Diario* desde 1884 hasta 1885, tarea que le permite mantenerse económicamente en Europa dado los pocos fondos que le proporcionaba la beca.<sup>2</sup> Pero por la actitud contraria al gobierno del matutino se ve obligado a cambiar y realizar notas para el diario Sud América, según expresa también en su autobiografía. Luego de 1891 y a pedido de Bartolomé Mitre comienza a escribir artículos para el diario *La Nación*, actividad que en forma esporádica seguirá hasta 1926.

En 1895 funda el Museo Nacional de Bellas Artes, institución que dirigirá hasta el año 1910, fecha en que fue obligado a renunciar por presión de la Comisión Nacional de Bellas Artes que contaba con el apoyo del ministro de Instrucción Pública y además objetaba su política de adquisición de obras de arte. Schiaffino contaba con el apoyo de algunos políticos, en especial del senador González, pero no fue suficiente para evitar su alejamiento.

De allí en más su actividad pública se vuelca en cargos diplomáticos. Fue cónsul en Dresde, Livorno (Italia), Corumbá (Brasil), Sevilla, Madrid, Turín, Pau y finalmente en 1931 el Gobierno Provisional lo nombra Cónsul General en Grecia.

---

2 Burucúa, José Emilio y Ana Telesca; "Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* □ Mario J. Buschiazzo □ n° 27-28, Buenos aires, UBA-FADU, 1989-1991.

En el año 1910 formó parte del jurado del concurso internacional convocado para la realización de un monumento en la plaza de Mayo en conmemoración del Centenario de la Revolución. A su trayectoria debemos agregar las numerosas exposiciones que organizó, tanto en nuestro país como en el exterior.

Su libro más importante es *La pintura y la escultura en Argentina*, obra fundamental en el campo de la historiografía artística de nuestro país.

## **Breve panorama de los monumentos erigidos en Buenos Aires en el siglo XIX**

Aboquémonos ahora a nuestro objeto de análisis, es decir a los monumentos conmemorativos y su emplazamiento en el espacio urbano. Más allá de los valores estéticos aportados o, las más de las veces, de la ausencia de novedades estilísticas que éstos proponen, el estudio del hecho monumental conmemorativo se justifica ampliamente por su significativa actuación en la construcción de la identidad nacional.

Desde el comienzo y a lo largo de la historia de la humanidad, se puede apreciar la necesidad de las diferentes civilizaciones y culturas de erigir obras que -independientemente de la escala utilizada- se caracterizan por un deseo de permanencia, destinadas a recordar hechos significativos de su historia. Se trata, de la generación de monumentos conmemorativos; se trata en definitiva, de la formación y planeación material de símbolos propios, plausibles de lograr una identificación inmediata y duradera tanto por sus contemporáneos como por las generaciones venideras.

A partir de su emplazamiento en el espacio público las obras conmemorativas conllevan un objetivo muy claro, relacionado con el fin de los que generaron su advenimiento: la

mayoría de los monumentos responde a pedidos o encargos oficiales y, por esta razón, pasan a constituirse en elementos discursivos claramente pertenecientes a un medio político.

Su función, así, no se limita en absoluto a un simple sentido ornamental del espacio urbano sino que, y esto es lo que los define de una forma categórica y precisa, son medios de transmisión propagandística de ideologías y orientaciones políticas. No podemos obviar el hecho de que están destinados a ser emplazados en un espacio público, vale decir a ser observados cotidianamente por miles de personas; y este emplazamiento es lo que les confiere una función pedagógica y propagandística que está muy lejos de poseer algún leve rasgo de ingenuidad. Su aparición en un determinado contexto histórico-político de una nación no es casual, como tampoco lo es la proliferación de este tipo de homenajes a determinadas personalidades y la ausencia o la postergación de los mismos respecto de otras.

Por lo antedicho, queda claro que estas obras merecen, y a la vez exigen, un análisis específico que exceda los estudios limitados al mecenazgo, al autor y su carrera artística, o aquellos que se apoyan simplemente en los elementos icográficos utilizados en las obras.

Consideramos apropiado adentrarnos ahora, aunque sea de manera somera, en la historia de los monumentos de la ciudad de Buenos Aires. El objeto de este apartado consiste, esencialmente, en presentar un cuadro de situación que nos permita valorar de un modo más claro el aporte estético realizado por las ideas y las propuestas presentadas por Eduardo Schiaffino en torno a la empresa monumental porteña.

Junto con la creación de los nuevos estados americanos aparece implícita, y de manera insoslayable, esta necesidad de creación de símbolos propios, que les permitiera una sólida identificación y a la vez una marcada diferenciación con respecto a las otras naciones. En lo relativo al caso que nos

ocupa, podemos considerar tres etapas en el desarrollo de la empresa monumental de la ciudad. La primera abarca el período comprendido entre 1810 y el año 1852, más específicamente luego de las guerras de la independencia y hasta los años de Caseros. La segunda se extiende hasta alrededor de 1880, y comprende los años de la denominada Organización Nacional. La tercera etapa arranca desde la década del 80 hasta los años del Centenario, en 1910.

El primer monumento conmemorativo erigido dentro del ejido de la ciudad fue la Pirámide de Mayo, elaborada por el alarife Francisco Cañete en 1811. El objeto de este monumento era conmemorar la Revolución de Mayo, y fue elaborado con rapidez a través de los materiales sencillos existentes en nuestro territorio. De hecho, pocos años después, entre 1856 y 1857, se le encomendó al francés Louis Joseph Dubourdieu la realización de la figura de la República que corona el monumento, del Escudo Nacional adosado a una de sus caras y de cuatro esculturas de bulto destinadas a ser ubicadas en los ángulos de su base. Las mismas fueron retiradas en 1910. Con estas modificaciones se deseó darle a la Pirámide un carácter más importante, a la vez que se intentaba una resignificación simbólica del monumento.<sup>3</sup>

Recién el 13 de julio de 1862 se erige el monumento ecuestre en memoria a Don José de San Martín, obra del escultor francés Daumas. En 1873 se inaugura el monumento al General Belgrano en la actual Plaza de Mayo, realizado por Ernest Carrier Belleuse y Manuel de Santa Coloma. Estos monumentos responden a una tendencia nueva en la ciudad, apoyada por el surgimiento de una corriente historiográfica

---

3 Cfr. Espantoso Rodríguez, Ma. Teresa; et al; "Imágenes para la Nación Argentina, Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910. En *Arte, historia e identidad en América*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Zacatecas, México, 1993. Asimismo, consultar "Historia de los monumentos: un capítulo en el proceso de creación de la Nación Argentina (1810-1920)" (inédito).

nacional cuyo principal interés radicaba en destacar las figuras de personajes relevantes de nuestra historia. La razón de la prolongada y significativa ausencia de producciones escultóricas de carácter conmemorativo reside, a nuestro entender, en un interjuego de factores. Por un lado, la falta o carencia de artistas con capacidad creativa y técnica. Si pensamos en la fundación tardía de instituciones artísticas en nuestro país y que la mayoría de los artistas nacionales recurrían a talleres y academias extranjeros para ampliar sus estudios, esta afirmación se ve comprobada. Al mismo tiempo no podemos obviar el contexto socio político en el cual este proceso está inmerso, vale decir las profundas crisis internas que caracterizaron a nuestra nación durante largos períodos de su historia. Todo esto influyó en la carencia de producciones en el terreno de la escultura conmemorativa. De hecho, no faltaron proyectos de monumentos destinados a ser erigidos en nuestra capital. Un ejemplo de ello es la profusa producción de obras de carácter conmemorativo —mantenidas al resguardo en el papel, lamentablemente— realizadas por el ingeniero-arquitecto italiano Carlo Zucchi, hasta hace poco tiempo prácticamente desconocidas para los historiadores del arte argentino.<sup>4</sup>

En 1878 se inaugura el monumento que conmemora, por primera vez en nuestra historia, a un extranjero. Se trata del Giuseppe Mazzini, obra del italiano Giulio Monteverde. Emplazado en el Paseo de Julio, su presencia dentro del limitado panteón de personalidades ilustres homenajeadas en nuestra ciudad responde a la significativa presencia de la comunidad italiana en nuestro país.<sup>5</sup>

---

4 Cfr. Aguerre, Marina; Florencia Galesio, y Marcelo, Renard; "Carlo Zucchi y los monumentos en Buenos Aires y Río de Janeiro", *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 91-97.

5 Renard, Marcelo y Adriana van Deurs,; "Una propuesta estética para un mensaje conflictivo", *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 135-142.

Sin embargo, no muchos personajes de nuestra historia como nación pudieron hacerse acreedores de tal homenaje. De hecho, hasta los años del Centenario de la Revolución de Mayo —en los que surgió una especie de “fiebre monumental”—, pocos fueron los hombres públicos que vieron reflejada su efigie o su acción en obras conmemorativas emplazadas en el espacio público de Buenos Aires. En 1887 se inauguran los monumentos a Lavalle, de Pietro Costa, y a Alsina, realizado por Aimé Millet; y en 1897 se emplaza el Falucho, obra del argentino Lucio Correa Morales.

## **Tendencias estilísticas vigentes**

Como ha sido posible constatar, la pobreza de ejemplos en el campo de la escultura monumental en la ciudad de Buenos Aires no permite tampoco suponer la existencia, en ese entonces, de un variado o más amplio abanico estilístico.

En efecto, las obras existentes respetaban a rajatabla los valores y cánones dictados por la academia decimonónica. A principios del siglo XIX los proyectos abrevaron fundamentalmente en fuentes arquitectónicas. Así, las columnas, los obeliscos y las pirámides constituyeron el referente principal para los monumentos conmemorativos, tanto para los construidos como para los que quedaron relegados a la categoría de proyecto. A estas formas se adosaron, paulatinamente, figuras y elementos simbólicos que permitieran decodificar rápida y fácilmente el mensaje que se deseaba transmitir. Es el caso de la modificación del remate de nuestra Pirámide de Mayo, la cual trocó la esfera original por la figura de la Libertad-República.

Consecuentemente con los criterios estilísticos en boga en los países centrales, los monumentos a Belgrano y San Martín introducen, en nuestra ciudad, el culto al gran héroe,

elemento caracterizador de la tendencia conmemorativa del siglo XIX.<sup>6</sup> Aparece así la imagen del personaje descollante por los servicios prestados a la nación. Las figuras representadas con una gran sujeción al realismo, y realizadas con un prolijo tratamiento técnico, se caracterizan por mostrar elementos identificadores de los personajes que fueran fácilmente decodificables, en función de las fuentes iconográficas que circulaban en el medio y en la memoria popular. En este sentido no está de más señalar la presencia importante de las cabalgaduras y en el significado de las mismas en la historia del arte. La utilización retórica de elementos minuciosamente detallados como trajes militares, sables y medallas acompañan este discurso. Este es otro elemento caracterizador de la estatuaria conmemorativa, y que se ve gráficamente representado en los ejemplos antes mencionados: se trata de la función pedagógica de las obras, con vistas a lograr una rápida identificación del héroe retratado.

## Ubicación y emplazamiento de los monumentos en nuestra ciudad<sup>7</sup>

Al trabajar en la esfera del espacio público surgen interrogantes respecto de la incidencia de los componentes de una obra conmemorativa en el mismo y viceversa. Vale decir, ¿es la obra la que le otorga importancia, prestigio y

---

6 Agulhon, Maurice; "La "statuomanie" et l'histoire", *Ethnologie Française* N° VIII, mars-septembre 1978, pp. 145-172.

7 Algunos aspectos aquí analizados ya han sido presentados por el autor en los siguientes trabajos: Piccioni, Raúl E; "Eduardo Schiaffino. Plazas, arte y urbanismo", *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Arte Plásticas y Música*. Instituto de Teoría e Historia del arte "Julio E. Payró", FFyL / UBA. Buenos Aires, F.F. y L. / UBA, 1998; pp. 32-44. Y en "La ciudad desde las *Visiones y recuerdos* de Eduardo Schiaffino" en *Terceras Jornadas Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del arte "Julio E. Payró", FFyL / UBA; septiembre de 1998.

caracterización a un determinado espacio? O se trata más bien de implantar un monumento en un sitio ya cargado de significatividad simbólica para que la obra aparezca connotada con valores similares? Quizás se trate de interjuego de estos elementos, más aquellos aportados por el público que consume a ambos.

A través de la lectura de algunos textos de Eduardo Schiaffino se presenta la hipótesis por la cual la ubicación de los monumentos conmemorativos y de las esculturas decorativas, a lo largo del siglo XIX, no fue motivo de preocupación para las autoridades, los técnicos especialistas y el público ilustrado:

Sin embargo, a pesar (quizás debiéramos decir a causa) de lo complejo que resulta el cálculo mental inherente a la ubicación de cualquier monumento —que nunca estará en su sitio si al mayor lucimiento no reúne la mejor armonía— vemos que en la práctica se colocan y se cambian, que de antemano se destinan sitios para futuras estatuas que aun se ignora lo que serán, y todo ello sin que se consulte la opinión de artistas...<sup>8</sup>

En casi todos los casos se siguió con la costumbre ya aceptada de ubicarlos en el centro de las plazas públicas. Esta es una herencia del pasado, que tiene su origen en las experiencias europeas, por lo menos desde el clasicismo en adelante. Las plazas reales francesas en cuyo centro se ubicaba la estatua del rey y las plazas mayores españolas son ejemplos muy claros de ese pasado. Los cambios se producen cuando a fines del siglo XVIII en Francia y más tarde en España, se sustituyen las imágenes de la realeza por los héroes de la Nación.

---

8 Schiaffino, Eduardo; "La plaza de Mayo y las estatuas historias". Diario *La Nación*, 1 de febrero de 1894.

Sin embargo, este cambio remite más a lo ideológico que a un planteo urbanístico. Como ya hemos visto aparece el culto al gran héroe, mas las obras siguen siendo emplazadas en los antiguos espacios jerárquicos, de gran pregnancia visual.

La Pirámide de Mayo, primer monumento conmemorativo de Buenos Aires, fue erigido, según esa costumbre en el centro de la plaza de la Victoria, frente al Cabildo. La Plaza de Mayo no era la que actualmente conocemos como una unidad, sino la suma de dos más pequeñas: la plaza 25 de Mayo y la plaza de la Victoria, separadas por la Recova. Al unificarse, después de la reforma de Torcuato de Alvear en la década de 1880, se planteará la necesidad de que ese monumento conmemorativo ocupase el centro de la nueva plaza, hecho que se concretará en las primeras décadas de este siglo.

Pero más allá de la costumbre, como mencionamos anteriormente, el centro es el lugar que más jerarquiza la escultura a colocar, por lo tanto aumenta el valor del símbolo constituido por el héroe representado.

Este hábito de colocar los monumentos conmemorativos en las partes centrales de las plazas de Buenos Aires sirvió para ubicar las pocas esculturas conmemorativas erigidas desde mediados del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX. De esta manera se ubicaron la estatua de Mazzini en el Paseo de Julio<sup>9</sup>, la de Lavalle en la plaza que hoy lleva su nombre<sup>10</sup> y la de Alsina en plaza Libertad. Las únicas excepciones a esta regla fueron las estatuas ecuestres de San Martín y Belgrano. La primera ubicada en un extremo del Campo de Marte (hoy plaza San Martín), que más tarde se convertiría en una pequeña plaza. La otra fue relegada a un extremo de la Plaza de Mayo, mirando hacia la Casa de Gobierno, pero de espaldas al trazado de la plaza. Tal errada

---

9 Luego Plaza Roma. El paseo de Julio fue reestructurado con la realización del puerto.

10 Se trataba originalmente de una sola plaza, sin intersección de calles.

fue su ubicación, que ya en 1894, según nos relata Schiaffino, se pensaba trasladarla a otra plaza, donde seguramente ocurriría su centro:

Es evidente que la estatua de Belgrano y la pedestre de Alsina están sacrificadas en cuanto a obras de arte sin provecho alguno para el paisaje, (...), pero la traslación proyectada de la primera a la plaza de Monserrat la dejaría en las mismas condiciones que hoy se encuentra, lo que nos confirma en la opinión de que la nueva ubicación no obedece a ninguna razón de estética capaz de favorecerla, así como al medio en que se levanta.<sup>11</sup>

Las palabras de Schiaffino dejan en claro que la búsqueda de un nuevo lugar para la estatua ecuestre mencionada respondía más al seguimiento de la costumbre ya aceptada que a privilegiar la calidad artística. En ese sentido, nuestro pintor se aleja de este pasado, pasando a una visión moderna de la escultura urbana.

## **Concepto de monumento conmemorativo para Eduardo Schiaffino**

Schiaffino, en sus escritos, divide claramente dos tipos de intervenciones artísticas urbanas: las estatuas conmemorativas y la escultura decorativa. Estas obras poseen, según él, características propias que las diferencian, unas de las otras. Sin embargo, a la hora de considerar su relación con el espacio de la ciudad, ambos tipos de esculturas tienen una

---

11 Schiaffino, Eduardo; "La plaza de Mayo...", *op. cit.*

importancia similar en función de su ubicación en el espacio de la ciudad.

Partiendo de la calificación de estas dos categorías diferentes de obras, es preciso señalar cuáles son, a su criterio, esas características distintivas.

Ya hemos visto, en párrafos anteriores aquello que, consideramos, caracteriza a la escultura conmemorativa en general. Schiaffino examina el tema, de manera especial, en un primer artículo publicado en el diario *La Nación*, titulado “Estética de la Capital”.<sup>12</sup> En el mismo vemos aparecer sus principales preocupaciones u obsesiones sobre la belleza de la ciudad, las cuales mantendrá casi inalteradas hasta la última época de su vida y que resumirá en su libro *Urbanización de Buenos Aires*.<sup>13</sup>

Pero en 1894, el principal blanco de sus críticas en materia de urbanización, es justamente una plaza con un particular valor histórico y simbólico, la Plaza de Mayo, que proponía remodelar el intendente Seeber mediante un nuevo trazado elaborado por el director de paseos Carlos Thays. Recordemos que hasta el momento era la única plaza en la que se habían erigido dos monumentos conmemorativos: la estatua ecuestre de Belgrano y la Pirámide de Mayo. El nuevo proyecto que mencionamos, incluía, entre otras cosas, el traslado de la Pirámide de Mayo hacia el centro de la misma, siguiendo de esta manera la práctica usual en cuanto a la ubicación de los monumentos, mencionada en párrafos anteriores.

Lo que podemos apreciar, a través de los comentarios de Schiaffino, es una concepción espacial unitaria de paseo público. Su visión contempla no sólo la superficie recorrible del lugar, sino también los bordes que la enmarcan. En este

---

12 *La Nación*, 1 de febrero de 1894.

13 Schiaffino, Eduardo; *Urbanización de Buenos Aires*. Manuel Gleizer, editor, Buenos Aires, 1927.

sentido propone todo un programa de remodelación de las fachadas de los edificios del entorno, basándose en la homogeneización estética. Años después propondrá que dicha unidad estilística se haga en base a la arquitectura del periodo colonial, tomando como modelo al único edificio sobreviviente de esta época: el Cabildo de Mayo.<sup>14</sup>

En ese entonces, Schiaffino se complace de que la plaza vaya a tener un trazado más digno del que poseía hasta ese momento, pero por otro lado critica vivamente la idea de trasladar la pirámide y a la pirámide en sí como monumento representativo de los cambios que se estaban planteando para concebir una ciudad moderna. Según su criterio, la pirámide no fue pensada como obra de arte, sino como un monumento representativo de una época. La pobreza de los materiales utilizados para su construcción es el principal argumento que utiliza para descalificarla. A esto se suman los arreglos hechos a mediados del siglo XIX que deformaron el documento original, lo que le restaría además del valor artístico, el carácter de monumento histórico, que era lo único que continuaba justificando su existencia.

Toda esta reflexión nos permite observar que en las palabras de Schiaffino se esconde también una crítica más profunda referida a la mayoría de los monumentos conmemorativos levantados en la ciudad. Uno de los principales argumentos esgrimidos para dicha descalificación está relacionado con la autoría de dichas obras. Según él, la falta de un compromiso real entre el sentimiento del artista con los hechos de carácter histórico que los mismos conmemoran, le resta significatividad a las obras erigidas. Esto es producto de "(...) mandar a comprar a Europa la expresión de la gratitud nacional, encargar de medida la fórmula del

---

14 Schiaffino, Eduardo; *Urbanización*, *op. cit.*, pp. 20-21.

sentimiento argentino”.<sup>15</sup> Defiende claramente la necesidad de encargar “(...) los temas forzosamente simbólicos o bien históricos (...)” mediante concursos a los artistas argentinos, a “(...) aquellos a quienes tocan de cerca”.<sup>16</sup> Estas palabras ratifican la necesidad de crear un programa de imágenes que conformen un verdadero sentimiento de conciencia de nación, para el cual el monumento conmemorativo se constituye en un elemento prioritario.

Esta defensa tan enérgica de la primacía en la ejecución de la escultura conmemorativa por parte de los artistas nacionales, volverá a aparecer, tanto en sus escritos como en sus actitudes, a raíz del concurso internacional para la realización del monumento al Centenario de la Revolución de Mayo. Para Schiaffino no había dudas de que los artistas eran los más capacitados para materializar dicho sentimiento. Ya había expresado en 1894 que en general:

los grandes artistas europeos no tomaban parte en ningún concurso que no sea para ellos nacional y de una importancia tal que les pueda traer aumento de gloria. Los artistas que acuden a los concursos que se abren en el extranjero son mediocres o debutantes, lo que no les impide a veces ser inferiores, cuando no meros empresarios.<sup>17</sup>

Para remarcar aún más esta idea casi obsesiva, que tiene Schiaffino sobre necesidad de la representación del sentimiento de la nacionalidad en los monumentos conmemorativos por parte de los escultores nativos, podemos ver algún otro de los ejemplos que utilizó para justificarlo. En

---

15 Schiaffino, Eduardo. “Estética de la Capital”. Diario *La Nación*, 19 de enero de 1894.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

los borradores de sus cartas, cita el concurso para un monumento a la memoria del rey Víctor Manuel llamado por el gobierno de Italia, en el cual

un extranjero obtuvo el primer premio, el arquitecto francés Nenot, y como repugnara a la conciencia del pueblo italiano que ese monumento fuera ejecutado por un extranjero, el jurado resolvió por unanimidad confiarle el primer premio, pero aceptó para realizarlo el proyecto premiado con el segundo premio, que se debía al artista italiano Zaccone.<sup>18</sup>

Estos y otros argumentos similares serán sostenidos con firmeza ante los demás miembros del jurado que, junto con él tendrán la decisión de otorgar los premios en ese concurso internacional del monumento a la Revolución de Mayo, convocado en el año 1907.

El reclamo constante ante sus pares de que se estaba menospreciando la calidad de los escultores locales a favor de los artistas extranjeros, que aparecía en sus primeros artículos, se repite con reiterada insistencia en la mayor parte de sus expresiones públicas. Ya lo hemos visto en los artículos de 1894, ampliados en su correspondencia particular y publicados tardíamente en su libro *Urbanización de Buenos Aires*. Justamente comienza el capítulo “Las estatuas conmemorativas” diciendo que: “En 1910 —año del Centenario de la Independencia— marcó un retorno hacia la sumisión a la estatuaría extranjera. Está bien que se recurra a los maestros de calidad indiscutible, pero no a mediocridades”.<sup>19</sup> En ese mismo capítulo también dejaba en claro las grandes diferencias que lo separaban respecto de los demás miembros de ese

---

18 Archivo Schiaffino. Archivo General de la Nación.

19 Schiaffino, Eduardo; *Urbanización*, *op. cit.*, p. 129.

jurado, a los que no dudaba en descalificar por no considerarlos capaces, ya que no pertenecían al medio artístico local:

(...) además de una gran responsabilidad en la elección, tiene el deber de no equivocarse si todos ellos fueran artistas: escultores, arquitectos, pintores, poetas e historiadores, lo mejor sería dejarlos expedirse en paz con la esperanza de que el fallo fuera perfecto, pero no habiendo en el jurado más que un arquitecto, dos pintores, un escultor aficionado, un poeta y un general historiador; y está compuesto el resto del tribunal por un senador, dos diputados, un médico, un abogado, un geógrafo y un rentista, que no tiene más diploma técnico que el de ser ciudadanos de un país sorprendente.<sup>20</sup>

Se lamentaba de que esta comisión de casi aficionados no hubiesen entendido la importancia de defender el arte nacional y el prestigio de nuestros artistas, inclinándose por los escultores europeos, pese a que algunos connacionales ya habían tenido el merecido reconocimiento en países de alto prestigio artístico como Francia:

Con excepción de D. Rogelio Irurtia a quien le correspondía la ejecución del monumento, por el talento y la inspiración demostrados en “el Pueblo de Mayo en marcha”, tan representativo en su entusiasmo lírico y en las zonas de misterio que velan e interrumpen la cohorte, propias de un pueblo en trance de forjar sus destinos, amén de la nacionalidad del artista precisamente argentina, todos fueron premiados con algún encargo conmemorativo.<sup>21</sup>

---

20 Archivo Schiaffino. Archivo General de la Nación.

21 Schiaffino, Eduardo; *Urbanización*, *op. cit.*, p. 131.

Pero detrás de estas palabras no sólo lo que rescata es el valor esencial de la representación histórica, que, según él, debe caracterizar a este tipo de monumento, ya que ninguna persona que no sea heredera de estas gestas históricas puede interpretarlas, sino que también busca consolidar —así como se hace en los países europeos— la capacidad artística argentina y crear una prestigiosa escuela de arte argentino, que pueda ser defendida como lo hacen otros países con sus artistas. Un ejemplo de ello se evidencia en torno al concurso para el Monumento al Centenario, en el cual el gobierno francés respalda políticamente a sus artistas con el objeto de “(...) mantener alto y firme el estandarte de la Escuela francesa”.<sup>22</sup>

Si bien Schiaffino dedica menos espacio en sus escritos a la escultura decorativa, nunca deja de remarcar la importancia que ésta tiene para la conformación del espacio público de la ciudad. No define sus características con tanta claridad tal como lo hemos visto hacer respecto de los monumentos conmemorativos, pero sí se atribuye el privilegio de ser, junto con Ernesto de la Cárcova, uno de los iniciadores de ese nuevo “arte urbano” en Buenos Aires.

Los principios inspirados en esta naciente disciplina y la relación entre la monumentalidad y los espacios perspectícos, lo lleva a incluir a la escultura decorativa como “(...) una forma de Arte Público”,<sup>23</sup> y según sus propias palabras “arte urbano” es sinónimo de “urbanización”.<sup>24</sup>

El nacimiento de esta nueva forma de embellecer la ciudad la establece, de manera simbólica, en 1905, año en el que junto a De la Cárcova realiza un viaje a Europa con el objeto de

---

22 Carta de M. Pichon, ministro de Relaciones Exteriores de Francia. A M. Thiébaud, ministro en Argentina del 25 de febrero de 1909, Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia. Serie Nouvelle, sous-serie Argentine V.17, Dossier général 1908-1916.B147.1

23 Schiaffino, Eduardo; *Urbanización...*, *op. cit.*, p. 243.

24 *Ibid.*; p. 7.

comprar este tipo de obras para la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, la realidad es que ya algunos años antes, en 1894, ya había comenzado a expresar la necesidad de incorporar este tipo de esculturas al espacio público:

Apliquemos las plazas a purificar el aire por medio de plantaciones y de grandes espacios, adornémolas con animales decorativos, con jarrones, si se quiere con figuras, pero reivindicemos para la ciudad propiamente dicha la efigie de nuestros héroes y de nuestros patricios.<sup>25</sup>

En el último capítulo de su libro volverá a hablar de las esculturas decorativas y es interesante ver cómo las definía:

Hasta 1905 faltaba en Buenos Aires la estatua decorativa, cuya función no es otra que poner una nota de voluble gracia, en el paisaje claustral del ciudadano, recuerdo que el Concejal De la Cárcova y yo, fuimos los primeros comisionados por la Municipalidad para importar esculturas ornamentales, iniciando así entre nosotros esa forma de Arte Público.<sup>26</sup>

Resulta significativo destacar el hecho de que en esta categoría no se preocupa por la nacionalidad del autor, como lo expresó para los monumentos conmemorativos. En ningún momento se mostró partidario de privilegiar la calidad de las obras de artistas argentinos por encima de los extranjeros y jamás dudó de que la mejor elección era importarlas de algún país con mayor prestigio artístico.

---

25 Schiaffino, Eduardo; "La plaza de Mayo...", *op. cit.*

26 Schiaffino, Eduardo; *Urbanización*, *op. cit.*, p. 243.

## Aparición de la modernidad

El 22 de mayo de 1900, el diario *La Nación* publica una breve nota en la que se hace referencia a la iluminación en la ciudad. En la misma, titulada “Iluminación de la Casa de Gobierno”, se comentan los avances tecnológicos: “Después de varios meses de trabajo, hoy quedará terminada la instalación eléctrica interna y externa del palacio de gobierno”. Se hace referencia, también, a la creación de un gran Escudo Nacional de 5 metros de diámetro formado por varios millares de lamparitas incandescentes.<sup>27</sup>

Evidentemente, ante la llegada del nuevo siglo, la ciudad deseaba mostrarse con todas sus galas y todos los avances de la modernidad que le permitían contarse entre las grandes capitales. Su imagen de ciudad cosmopolita y moderna se fue preparando a partir de los diseños de los hombres de la generación del ochenta, quienes buscaban la europeización de la ciudad para el progreso y la continuidad de sus proyectos con el extranjero. De este modo, el apoyo a las reformas del intendente Torcuato de Alvear posibilitaron los novedosos cambios en el trazado urbano del centro capitalino, según claras y evidentes referencias a las obras realizadas en París por el barón Haussmann, mejorar la infraestructura hospitalaria de acuerdo a los nuevos saberes de la higiene sanitaria y embellecer los paseos públicos. Se proyecta así la Avenida de Mayo, siguiendo la idea del boulevard francés, comenzada en 1894 y detentora de un muestrario ecléctico de estilos arquitectónicos europeos. Se generó así una imagen moderna del centro de la ciudad, casi a manera de una escenografía, que contrastaba con otras realidades urbanas que coexistían de forma paralela, como la existencia de los conventillos.

---

27 *La Nación*, 22 de mayo de 1900, p. 3.

Junto al torbellino de la electrificación, los proyectos de grandes avenidas y los planes de embellecimiento del centro de la ciudad se sumaba la construcción de un nuevo puerto, más adecuado a esa urbe moderna que Buenos Aires pretendía ser, con el objeto de adaptarse a los nuevos problemas del intercambio comercial internacional.

La red de transportes, comandada por la extensión de los ramales del tren y la creación de una verdadera red de tranvías, permitía crear nuevos asentamientos y expandir poco a poco el privilegiado centro.

Se vislumbra en este accionar una característica que no se limita sólo a la esfera de la arquitectura, sino que también es pasible de ser percibida, un poco más tardíamente, en el ámbito de la estatuaria monumental y decorativa.<sup>28</sup> Se trata de un cierto desenfreno, de un interés en demostrar la pertenencia a un cierto medio, que tiene características rayanas en el exhibicionismo.

Tres días después del anuncio aparecido en *La Nación* que encabeza este apartado, otro hito moderno hace su aparición en la ciudad. Se trata del monumento en homenaje a Domingo Faustino Sarmiento, realizado por el escultor francés Auguste Rodin; obra que traerá aparejadas no pocas discusiones y que conforma en sí misma uno de los ejes del presente trabajo.

---

28 Nos referimos a la profusión de proyectos de monumentos conmemorativos y escultura decorativa que aparece en los años cercanos a 1910.

## El Sarmiento de Rodin<sup>29</sup>

“Mes bustes ont souvent déplu parce qu'ils furent toujours sincères. Ils ont certainement un mérite: la véracité. Qu'elle leur serve de beauté.” Rodin.

El 25 de mayo de 1900, a las 14 horas según las crónicas periodísticas, se inaugura el monumento a Domingo Faustino Sarmiento.<sup>30</sup> El insigne maestro argentino muere el 11 de septiembre de 1888. Doce años de espera separan el deceso del homenajeado con el momento de la caída del velo que descubriera el monumento erigido en su honor.

El lugar elegido para su emplazamiento es el Parque Tres de Febrero creado por iniciativa del propio Sarmiento, tomando como base la residencia perteneciente a Juan Manuel de Rosas y conocida bajo el nombre de San Benito de Palermo. No deja de ser significativo el espacio elegido para este fin, conociendo la aversión de Sarmiento por la figura de Rosas. Conviene destacar este hecho, ya que resulta evidente que el emplazamiento destinado para este homenaje público responde de manera clara y precisa a los preceptos ideológicos ligados a la erección de un monumento conmemorativo. Como podemos apreciar, se corrobora en este ejemplo uno de los elementos insoslayables, como lo viéramos anteriormente, que coadyuvan en la definición y construcción del hecho monumental conmemorativo.

---

29 Algunos aspectos de este monumento ya han sido vertidos en Aguerre, Marina; “Buenos Aires y sus monumentos: una presencia francesa” Presentado en el Coloquio Internacional “Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital”, asociado al Getty Seminar “Imaging the City in the Americas; the Formation and Display of Urban Identity around 1910”. Buenos Aires, Fundación Mapfre, 28 y 29 de noviembre de 1995. (En prensa.)

30 Para la gestación y concreción de esta obra ver Berjman, Sonia; “El monumento a Sarmiento”, en *Todo es Historia*, N° 255, septiembre de 1988, pp. 90-95.

Como antes mencionamos, la ausencia de homenajes erigidos en el espacio público de la ciudad resulta ser a su vez muy significativa; y esto sucedió en relación a la figura de Sarmiento durante un período de tiempo bastante prolongado. La gestación de esta obra resulta hartamente interesante desde la perspectiva de análisis de los intereses políticos que se juegan en un hecho como el que aquí se presenta. Detengámonos en el caso que nos ocupa. A pesar del proyecto aprobado a los pocos días de acaecido el deceso por el Honorable Concejo Deliberante con el objeto de "(...) erigir un monumento a la memoria de tan ilustre ciudadano (...)."31, un año tardó el Congreso de la Nación en autorizar la erección de dicha obra a través de la sanción de la Ley Nacional 2540 del 11 de septiembre de 1889. Relacionado con este hecho, conviene destacar que a la muerte de Sarmiento el gobierno de Juárez Celman, frecuentemente atacado por Sarmiento, intentó minimizar los honores que normalmente le hubiesen correspondido teniendo en cuenta su actividad en la vida pública del país, independientemente del acuerdo o no de los preceptos por él esgrimidos. Años más tarde, habiendo ya pasado los aciagos días de la crisis del 90, tanto las autoridades nacionales como los miembros de la Comisión de Homenaje concuerdan en destacar la figura del homenajeado en tanto modelo y testimonio de una época de la vida del país.<sup>32</sup>

---

31 Actas del Concejo Deliberante. Imprenta del Courrier del Plata, Buenos Aires, 1888. Sesión ordinaria del 17 de septiembre de 1888.

32 Este tema ha sido abordado en profundidad por Constantín, María Teresa; "La confrontación política como disfundadora de límites entre lo público y lo privado. El Sarmiento de Auguste Rodin", *El arte entre lo público y lo privado*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 150-156.

La Comisión Popular conformada para concretar el homenaje estaba presidida por el Dr. Aristóbulo del Valle. A pesar de que en el origen del homenaje se especificaba la necesidad de un llamado a concurso y de la realización de la obra a manos de “artistas argentinos o americanos, siempre que sea posible”<sup>33</sup>, el monumento fue realizado por el artista francés Auguste Rodin. Es factible considerar la influencia de Del Valle en la elección del autor, con la ayuda y el apoyo entusiasta de Eduardo Schiaffino. Ambos se conocieron en Europa en el año 1885. Del Valle, gran coleccionista de arte europeo, quedó deslumbrado con Francia y su arte moderno.<sup>34</sup> Precisamente esos son los años que marcan para Rodin el inicio de una serie de retratos de personalidades que se escalonan en toda su carrera de escultor. El monumento a Sarmiento fue el último con carácter de monumento público realizado por este renombrado artista.<sup>35</sup>

La obra pertenece al mismo período en que fuera realizado el célebre “Balzac” y generó en suelo rioplatense una polémica tan encendida como la que se sucedería en París a partir del monumento al autor de la “Comédie Humaine”. Las innovaciones en el terreno estético presentadas por la obra de Rodin provienen de un largo y arduo trabajo en pos del logro de una síntesis interna-externa en el tratamiento de la figura humana. Artista genial y controvertido, este escultor concibe la escultura como materia, volumen, masa, diferenciándose del tratamiento en superficie frecuentemente utilizado por los artistas de la Academia. Rodin se interesa por una escultura recorrible, que presente perspectivas diferentes a través de la visión de sus diferentes

---

33 Actas del Concejo Deliberante, *op. cit.*

34 De Oliveira César, Lucrecia; *Aristóbulo del Valle*. Ediciones de Arte Gaglianone, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Buenos Aires, 1993, p. 50.

35 Laurent, Monique; *Guide du Musée Rodin à l'Hôtel Biron*. Editions Hazan, Col. Les Guides Visuels, Paris, 1992; p. 101.

caras. Su principal preocupación fue lograr que la materia exteriorizara una fuerza interna: “Y ahí reside la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales (de existir sólo en su superficie), parecen surgir de dentro afuera, exactamente como la propia vida”.<sup>36</sup> Alejado cada vez más de un tratamiento complaciente de la figura humana, intenta plasmar en sus bustos la verdadera personalidad del personaje retratado. Así es como aparecen las representaciones osadas de Balzac y Víctor Hugo, los Burgueses de Calais o las figuras dramáticas de la Puerta del Infierno. Esta tesitura cosechó algunos amantes, y también muchos críticos que denostaron las innovaciones estéticas planteadas por el artista, esgrimiendo argumentos que hacían referencia a la belleza clásica y al realismo académico como valores primordiales. Podemos interpretar como respuesta a estas censuras lo que Rodin expresa respecto de su “Balzac”:

Si la verdad tiene que morir, mi Balzac será hecho pedazos por las generaciones futuras. Pero si la verdad es imperecedera, profetizo que mi escultura hará su camino. Esta obra, sobre la que se burló todo el mundo y que fue ridiculizada por todos los medios, ya que no era posible destruirla, forma el núcleo de mi vida, el eje de mi estética. Desde el día que la concebí soy otra persona.<sup>37</sup>

---

36 Wittkower, Rudolf; *La escultura: procesos y principios*. Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 273.

37 Néret, Gilles; *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos*. Taschen, Köln, 1997, p. 5.



Imagen 1. Monumento a Sarmiento de Auguste Rodin, Parque Tres de Febrero (Buenos Aires).

En el caso porteño sucedió algo similar. La figura de Sarmiento, ataviado con levita y capa, y realizada en bronce, se afirma sobre una base de piedra y mármol de Carrara. En el frente del basamento, trabajado en relieve, la figura de “Apolo” domina una hidra, simbolizando el saber que despeja la ignorancia. En la parte posterior del mismo se ha plasmado la representación que hizo el artista del Escudo Nacional. La figura de nuestro prócer se halla en una actitud muy dinámica, aparentando un movimiento de marcha. Arropado en una capa que cae sobre uno de sus hombros se dirige con ímpetu y entereza hacia el frente, como prosiguiendo su andar firme y seguro en la historia de nuestra nación.

Sucede que, y esto es lo que nos interesa recalcar en esta ocasión, en torno a la inauguración de la obra se sucedieron no pocos comentarios periodísticos que contribuyeron a generar una polémica novedosa en el terreno de la estética.

Preanunciando el evento, durante 1895 el diario *La Nación* fue preparando el clima para una favorable recepción de la obra a través de dos artículos enviados y redactados desde París por Ernesto García Ladevere. En los mismos se presentaba al escultor y su prolífica obra, augurando el momento en el cual los porteños descubrieran finalmente la obra esperada:

El escultor Rodin ha terminado el proyecto del monumento que ahí va a elevarse a Sarmiento. Se trata de una soberbia composición; la figura de Sarmiento en noble actitud, con una mano apoyada en el pecho y mostrándonos (en la otra mano) un documento que figura ser su obra. (...) Dentro de tres años podrán admirar ya los argentinos la obra de Rodin terminada.<sup>38</sup>

Uno de los gestores de la polémica a la que hacíamos referencia fue Eduardo Schiaffino, con dos notas parecidas, también en *La Nación*, en los días previos a la revelación del monumento ante los ojos -¡cándidos ojos?- de los paseantes porteños.

En su artículo del 24 de mayo de 1900 Schiaffino presenta una página completa que lleva por título “Auguste Rodin. El hombre y la obra”.<sup>39</sup> En el mismo, el autor presenta una breve reseña biográfica, en la cual se hace referencia a los estudios y la adquisición de dominio técnico y artístico por parte del escultor, para luego explayarse más ampliamente en una

---

38 *La Nación*, 28 de agosto de 1895, p. 5, col. 2.

39 *La Nación*, 24 de mayo de 1900, p. 3.

suerte de currículum de su producción artística. Esta crónica da a suponer, quizás sin grandes errores de nuestra parte, que el gran público al que se dirige este diario no conocía, ni en mucho ni en poco, la obra y las características estilísticas de las producciones de Rodin.

El periódico, por su parte, pareciera enorgullecerse del aporte que este artículo significa, por dos razones diferentes: en primer término porque se trata de una crónica realizada por Schiaffino; por otro lado, por la relevancia del tema presentado, al señalar, dos páginas más atrás del escrito del crítico, lo siguiente:

La tercera página de este número de *La Nación* está por completo dedicada al autor del monumento á Sarmiento, que se inaugurará mañana.

Al texto, cuya mayor recomendación es decir que pertenece a Eduardo Schiaffino, acompañan varias reproducciones de las más notables obras de Rodin, ejecutadas por el lápiz magistral de Ballerini.

Si la impresión hecha en las vertiginosas rotativas, no malogra la finura de los grabados, esperamos que la página aludida resulte digna por todo concepto del ilustre escultor y del arte argentino.<sup>40</sup>

Independientemente de la nota de modernidad técnica que el diario pretende resaltar a través de estas palabras, el interés marcado en publicitar y exaltar la presencia del artículo antes mencionado, sumado al hecho de que el mismo estaba acompañado de un número importante de imágenes

---

40 "Rodin", *La Nación*, 24 de mayo de 1900, p. 5.

de las obras comentadas, no hace más que reconfirmar las hipótesis antes planteadas.

El segundo artículo de Schiaffino se publica el día mismo de la inauguración del monumento. El tono general que impera en éste es el de justificación. Desde el inicio hasta el final del mismo el autor parece abocado a una doble tarea: por un lado ilustrar a los lectores respecto de la obra erigida y, al mismo tiempo, amparar la elección hecha del artista. Para ello realiza una comparación entre la polémica encendida en París a partir de la inauguración del Balzac y la que, prevé, se generará —o ya se había generado— en el suelo patrio a causa del Sarmiento.

El monumento sufrió a lo largo de su existencia otro tipo de embates, quizás tan gráficos y elocuentes como los que veremos manifestados en la prensa. A lo largo de los años la efigie de Sarmiento fue sucesivamente desplazada de su basamento, el monumento fue rociado con alquitrán, y ha servido también como soporte material de leyendas agresivas.<sup>41</sup> Sin embargo, consideramos que este tipo de reacciones deben relacionarse no necesariamente con la obra en sí, sino con la figura controvertida del homenajeado. Ya vaticinaba Schiaffino el carácter polémico de este “matrimonio” cuando, al referirse a este monumento expresa: “Este monumento será discutido, pero no lo será tanto como fueron la persona y la obra de Sarmiento”.<sup>42</sup>

---

41 Ver legajo MOA n° 105.

42 En *La Nación*, 25 de mayo de 1900; p. 3, cols. 5, 6, y 7.

## En el banquillo de acusados

No se equivocó nuestro crítico en sus apreciaciones. El monumento fue objeto de numerosas interpretaciones y discusiones que se reflejaron en la prensa escrita porteña. Trátase aquí de un caso particular en cuanto a la recepción de la obra. Son contadas las ocasiones en las cuales la prensa realiza comentarios específicos respecto de los monumentos inaugurados. La mayoría de las veces los artículos referidos a estos hechos tratan el tema desde una perspectiva más próxima a la de los eventos sociales y políticos que a la de las artes plásticas. Así es como se transcriben casi íntegramente los discursos pronunciados de la obra ante el público. Y también se suele hacer especial hincapié en las personalidades que asisten al acto, enumerando con nombre y apellido a los caballeros, señoras y señoritas de la sociedad porteña que acudieron al mismo. La situación, por lo general, ocupa el lugar de una gran fiesta cívica, con banderas y oropeles, y poco o nada se explicita respecto de la obra erigida. A lo sumo se hace un sucinto comentario respecto de la autoría de la misma.

Como podremos observar este caso escapa a la regla. Podemos interpretarlo desde la importancia del sujeto de conmemoración. Ciertamente es también que el monumento a Sarmiento era, como hemos visto, el único existente en Buenos Aires realizado por un artista moderno, que no se sujetaba a los cánones académicos tradicionalmente aceptados y a los cuales la sociedad porteña estaba tan acostumbrada.<sup>43</sup>

---

43 Una década más tarde interviene en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires un monumento conmemorativo obra de Charles Despiau, escultor francés del entorno de Rodin. Sin embargo, la misma corre una suerte particular al ser desplazada de su emplazamiento y, luego de ciertas peripecias, es emplazada finalmente en la ciudad de Campana, Provincia de Buenos Aires. Cfr. Aguerre, Marina; "¿Vida, muerte y gloria? La injerencia de la esfera pública en los movimientos

Hemos hecho referencia, en el apartado anterior, al carácter casi defensivo del segundo artículo de Schiaffino en *La Nación*. No pensamos que los argumentos que esgrimiera en esta ocasión se trataran de una mera coincidencia, así como tampoco podemos pensarlo como a una especie de pitonisa. Todo indica que, ya antes del corrimiento del velo, la polémica estaba instalada en el medio. Consideramos que ésa es la razón que justifica algunas expresiones del autor que nos ocupa. Así es como aparecen frases que explicitan las controversias generadas: en un determinado momento Schiaffino califica al monumento como “(...) nueva caja de Pandora (...)”, y explica las razones de tal comparación “(...) la llamamos así porque motivó el escape de varias tonterías que se esparcieron por el aire (...)”.<sup>44</sup> Esas “tonterías” se vieron reflejadas en un artículo que analizaremos posteriormente. Volvamos al artículo de Schiaffino. Varios son los topos a los cuales echa mano para el enaltecimiento de la obra emplazada. La justificación de la elección de Rodin para materializar el homenaje arranca desde la génesis del mismo:

Hacia 1891, cuando nosotros regresábamos a Buenos Aires, traíamos de Francia el deslumbramiento producido por el arte de Rodin, y poco tardó en presentárenos la ocasión de manifestar nuestra admiración por el maestro, hablando precisamente con el presidente del comité encargado de la erección del monumento que hoy se inaugura; lo era entonces del Dr. Aristóbulo del Valle, quien con la facilidad de comprensión que le caracterizaba, y esa ausencia de amor propio que fue uno de sus rasgos típicos, estudió con

---

y traslados de monumentos conmemorativos: el caso de Aristóbulo del Valle”, *El arte entre lo público y lo privado*, CAIA, Buenos Aires, 1995; pp. 124-134.

44 *La Nación*, 25 de mayo de 1900; p. 3, cols. 5, 6, y 7.

empeño la personalidad de Rodin en la crítica y en la producción de sus obras, y apasionado de su genio, resolvió encomendarle la realización de este monumento.

Nos complace afirmar desde ahora, que no nos habíamos engañado cuando hicimos lo que pudimos, para que la imagen del gran argentino fuera perpetuada en el bronce por el genio inusitado de Rodin.

(...) sienta el destino del gran reformador que un lam-po de luz de esa nueva aurora que fulgura para la estatuaria, venga a iluminar su apoteosis.<sup>45</sup>

A lo largo del artículo Schiaffino va desmenuzando los elementos de la obra que considera valiosos, tanto por su novedad estética como por el ajuste con el personaje retratado. Así aparecen, entonces, menciones acerca de las fuentes iconográficas en las que se basó Rodin (un retrato fotografiado en Estados Unidos y un óleo ejecutado en Chile), o respecto de la utilización de elementos y recursos compositivos innovadores por parte del artista. También hace gala de un aggiornamento en materia de crítica artística cuando, al referirse de Balzac, cita un extenso comentario que Camille Mauclair hace del mismo. Pero lo que más parece interesarle destacar a Schiaffino son aquellas cuestiones relacionadas con conceptos basales de la representación humana en el terreno de la estatuaria monumental. En este sentido realiza una exposición muy clara acerca de lo que se pretende de un retrato, haciendo una distinción precisa entre el público y el privado. Embanderado de esta corriente moderna de la práctica escultórica, Schiaffino

---

45 *Ibid.*

presenta de esta manera sus reflexiones respecto a los puntos más ríspidos de la polémica que se acaba de desatar:

En cuanto al “parecido” individual que desorientó en el primer momento a algunos de los que abrieron esta nueva caja de Pandora (...) existe aquel de índole esencial, que estriba en el carácter fisonómico, en la construcción anatómica del individuo. Nadie de los que conocieron a Sarmiento, o examinaron en su vida algunas de sus fotografías, vacilará en reconocer á primera vista á nuestro grande hombre.

Por otra parte, cuando contemplamos la estatua de San Martín o del Belgrano ¿es su rostro el que interrogamos, ó es la silueta monumental toda entera? Aquellos de nosotros que por su profesión están acostumbrados a desentrañar las formas más disimuladas, sabemos que no sería posible al ojo humano extraer el retrato fisonómico de una estatua colocada a la intemperie; lo único que percibimos es la silueta y el valor del tono. El escultor está, pues, en lo cierto al mantenerse dentro de la más estricta síntesis.<sup>46</sup>

La pluma de Schiaffino continúa enumerando todos aquellos elementos de la obra que, a su entender, la magnifican y la establecen en un hito estético-simbólico para nuestra ciudad. Se refiere a la alegoría representada en el basamento del monumento en términos entusiastas y comprometidos, resaltando su belleza y su novedad: “Si el concepto es magnífico, la ejecución de la obra es realmente portentosa, por los efectos nuevos, completamente originales y sutiles que el

---

46 *Ibid.*

artista ha conseguido”.<sup>47</sup> Lo único que deplora es el emplazamiento del monumento, que no se condice con las dimensiones de la obra.

En síntesis, a lo largo de estas páginas su autor resalta y rescata tanto a quienes fueron los artífices de la obra como al artista que la ejecutó, y se regocija sinceramente del logro obtenido:

Dejemos ahora la efigie de Sarmiento en marcha hacia una inmortalidad tan bien ganada, ya que ha llegado la hora justiciera del triunfo indiscutido, cuando, según la poética imagen de Rodin, los laureles brotan al paso de su planta gloriosa (...).

En suma, el pueblo argentino puede estar satisfecho de su homenaje al ciudadano glorioso, al buen servidor de la Patria.

Dos días después del gran evento aparece, también en *La Nación*, otro artículo nuevamente dedicado a la obra recién inaugurada. Su autor parece preferir mantener el anonimato, aunque por algunos puntos de su redacción denota un fuerte compromiso con el periódico. Aun bajo el riesgo de enrarecer la lectura del presente texto, procederemos a transcribir algunos párrafos del artículo en cuestión. Justifica este procedimiento la metodología de trabajo empleada, por un lado; por el otro, consideramos que las palabras de este cronista son lo suficientemente reveladoras y esclarecedoras respecto de la situación planteada.

---

47 *Ibid.*

Desde el inicio de la crónica se enfatizan algunos elementos que caracterizan los tiempos modernos, y cuya transmisión y difusión aparenta ser una de las tareas impostergables que se ha propuesto este periódico:

Consecuentemente con su criterio liberal, que la lleva á acoger en sus columnas los escritos en que se exponen las ideas más avanzadas cuando las sustentan Zola, D'Anunzio, Max Nordau, (...), Ferrero, Lombroso, Ferri o de Giuffrida, LA NACION pidió al ilustrado director del Museo de Bellas Artes, Sr. Eduardo Schiaffino, que presentara al público argentino la personalidad del escultor revolucionario Auguste Rodin, dando con su autoridad e imparcialidad insospechables su juicio sobre la obra del maestro y especialmente su monumento a Sarmiento, que de antemano sabíamos favorable.

De cómo ha cumplido Schiaffino nuestro pedido, están al cabo todos los que estiman las altas tareas intelectuales. Sólo hemos oído elogios, tocándole una parte de ellos a Augusto Ballerini, cuyo lápiz ha colaborado tan eficazmente en la hermosa tarea.

Llenado nuestro deber de proporcionar la mejor enseñanza para ilustrar el criterio general respecto de una ardua cuestión estética, déjesenos ahora decir libremente lo que pensamos de ese Sarmiento de Rodin, que tiene preocupado a todo Buenos Aires, á punto de que la estatua á pesar de lo cruel de la temperatura reinante, fuera ayer objeto de una romería desde las primeras horas de la mañana.

Penetrados de respeto por el talento de Rodin, convencidos de su sinceridad y dándonos cuenta de la nota nueva que ha agregado á su nobilísimo arte, á pesar de las apariencias extravagantes que tiene siempre toda innovación, fuimos de los primeros en dirigidos ayer a contemplar su obra en el Parque 3 de febrero, pues el día de la apoteosis apenas nos había sido dado distinguirla á la distancia.<sup>48</sup>

Schiaffino y Rodin, junto con otros como Zola y Nordau, aparecen aquí envueltos casi en un halo de autoridad, independientemente de que se refieran al plano intelectual, al científico o al artístico. Todos ellos, a su vez, aparecen enrolados en las nuevas corrientes del pensamiento y del arte, y se presentan así al público como referentes inmediatos de una época moderna.

Sin embargo, ni la autoridad intelectual de Schiaffino ni el genio de Rodin alcanzan para garantizar el éxito de la obra. Varios son los elementos de todo el conjunto conmemorativo, desde su emplazamiento hasta el tratamiento de la figura, que no satisfacen al periodista; y que lo llevan a profetizar un fracaso total del monumento. El clímax del artículo se alcanza cuando se refiere a la cuestión del parecido, cuestión que parece ser capital en la realización de una obra conmemorativa:

Es difícil concebir algo tan feo, vulgar, casi repulsivo, y por lo tanto menos parecido a Sarmiento, que el perfil de su estatua mirado desde este punto de vista [costado derecho]. Frente fugitiva, deprimida como la de un reptil; nariz pequeña y ondulada, labio saliente, pero delgado; cabellos largos cubriendo

---

48 *La Nación*, 27 de mayo de 1900, p. 5, col. 4.

las orejas; en fin una serie continuada de errores que dan por resultado no un Sarmiento simbólico, pero sí una caricatura de aquella cabeza que no podía ser fea, porque toda ella irradiaba talento y expresaba energía indomable.

Pasamos bajo esta penosa impresión a observar la estatua de frente, confiando en que en esta posición nos parecería mejor que vista de perfil: pero desgraciadamente no sucedió así. No solamente el parecido es vaguísimo, caricatural, sino que el contraste de la faz da la impresión de algo enfermo, aun más, de algo descompuesto por la acción espantosa de la muerte.

Sarmiento, bueno es afirmarlo desde ahora, Sarmiento, el de los ojos (...) penetrantes, cubiertos por la zarza de espesas cejas blancas; Sarmiento, el de la boca enorme, como su elocuencia; Sarmiento, el de la frente alta, de utopista; Sarmiento, el de las orejas grandes, (...); Sarmiento, el de la sonrisa irónica, que á veces se tornaba bondadosa como la de Franklin; Sarmiento, el de las anchas espaldas (...); Sarmiento, el de amplia faz (...) cuyos rasgos poderosísimos superaban los de la medicina humana, viniendo a ser así como su propia estatua, ése nada tiene que ver con el ouistiti à pinceau, con el monito de orejas cubiertas por mechones de pelo que se alza en el Parque 3 de Febrero.<sup>49</sup>

A pesar de que el cronista declare lo contrario, o quizás justamente porque lo declara, su visión no se nos aparece genuinamente libre de posturas preestablecidas en el terreno de la estética moderna:

---

49 *Ibid.*

Era, en efecto, nuestro vivo deseo llegar con el espíritu exento de todo prejuicio ante la obra de arte y recoger su imagen en la pupila con la ingenuidad con que un paisaje se refleja en un agua tranquila.

En fin, después de una sesión bien prolongada en que hemos mirado la estatua de todos los puntos de vista con el deseo más vivo de ver en ella a Sarmiento o (...) su personalidad, nos retiramos disgustados por la inutilidad de nuestros esfuerzos.

¿Será torpeza de nuestra visión? nos decíamos. ¿Tendremos con el tiempo que rectificar nuestro juicio? ¿Somos, sin sospecharlo, unos retardatarios de la línea clásica ante la realidad desconcertadora? ¡Quién sabe! Algo de esto probablemente debe haber, pues ni siquiera nos es dado admirar la belleza de la alegoría, como lo hemos visto hacer á la generalidad. Reconocemos la excelencia del modelado, (...), lo atrevido de la composición; pero decir que sentimos mirando aquel Apolo una inefable impresión de belleza que nos recuerde la experimentada ante el Hermes o la Victoria de Samotracia sería faltar por completo á la verdad.

Resulta interesante observar el diálogo que se establece entre los dos artículos, casi como una especie de contrapunto. Cada uno de los argumentos esgrimidos por Schiaffino en su artículo son retomados dos días más tarde pero con un fin totalmente opuesto al que se planteó originalmente. Así, la utilización de la capa como recurso competitivo no satisface al cronista, a pesar de entender las razones por las cuales se la utilizó. Como ya hemos podido observar, la cuestión del parecido resultó fundamental en las posiciones tomadas por

ambos autores, elemento de la obra en la que aparecen dis- sentir inexorablemente. El único aspecto en el que concuerdan es el referido al emplazamiento de la obra. Respecto del artista, a pesar de utilizar adjetivos calificativos como “genial” para referirse al mismo, en la nota del 27 de mayo se duda de su capacidad para plasmar la verdadera personalidad del homenajeado:

Estamos convencidos, sin embargo, de que Rodin nos ha enviado una obra en que ha puesto toda su voluntad de artista. Es un feo delito dudar de la sinceridad de los grandes creadores.

El fracaso, si como lo pensamos lo es, en definitiva, su Sarmiento, tiene que depender de causas insalvables. Cuando no se conoce á un hombre ni a su obra debe ser punto menos que imposible poderle interpretar.<sup>50</sup>

Como podemos observar este artículo concluye con algunas apreciaciones diametralmente opuestas a las de Schiaffino respecto del homenaje logrado. Así se puede leer la convicción del autor respecto del fracaso de la obra: “Lamentemos, pues, que la faz romana del hombre que tan honda huella ha dejado en la historia y en el alma argentinas, haya sido falseada [por el] (...) artista genial, que podía haberla hecho chispear en el bronce ante los ojos de las generaciones futuras”.<sup>51</sup>

---

50 *Ibid.*

51 “El Sarmiento de Rodin / Ni realidad ni alegoría”, *La Nación*, 27 de mayo de 1900, p. 5, col. 4.

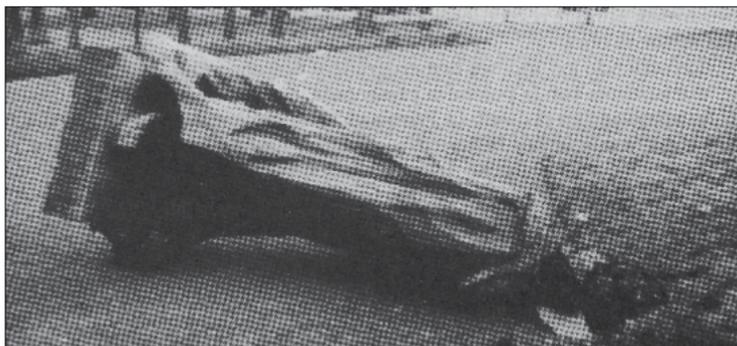


IMAGEN 2: Monumento a Sarmiento de Auguste Rodin derribado, emplazado en el Parque Tres de Febrero (Buenos Aires, Archivo del M.O.A.).

## Días y años más tarde...

La controversia generada por el Sarmiento de Rodin no termina aquí. El 5 de junio de ese mismo año, vale decir pocos días después de la inauguración de la obra de Rodin, aparece en *La Nación* una convocatoria para un nuevo monumento a Sarmiento:

Gustosos accedemos a insertar la convocatoria, que más abajo publicamos, por medio de la cual un grupo de caballeros inicia la idea de levantar un monumento sobre el sepulcro de Sarmiento.

Los abajo firmados, invitan a las personas que simpaticen con la idea de erigir, sobre el sepulcro de Sarmiento, un monumento digno de su memoria, y de conservar en lo venidero su figura resplandeciente de pensamiento y de voluntad (...).<sup>52</sup>

---

52 *La Nación*, 5 de junio de 1900, p. 5.

Aparentemente el monumento erigido en el Parque 3 de Febrero no satisfacía en absoluto las premisas que debía contener un homenaje público a tan digno personaje. Y pareciera ser que *La Nación* concuerda con tal tesitura cuando, amén de la nota periodística que analizamos anteriormente, recalca el placer de transmitir el mensaje arriba transcrito. La publicación de la convocatoria y de su gestión prosigue con el correr del tiempo, dando posiblemente como resultado otra obra de origen francés: la “Ofrenda Floral” de Emile Peynot.<sup>53</sup> A pesar de la diferencia en el emplazamiento (espacio público / espacio privado) las características de esta escultura conmemorativa parecen responder en mayor grado y alcance a los que se pretendía. Sarmiento, retratado en la ancianidad, se halla sedante y pensativo. La vestimenta representada no difiere de la que él podría haber usado en vida. Y un ramillete de presurosos, aunque respetuosos niños, se agolpa expectante en el costado izquierdo de la obra.

Recorriendo los andares hemerográficos nos encontramos, años más tarde, nuevamente con la polémica presentada. Se trata en este caso de un artículo aparecido en el diario *La Prensa*, el 28 de septiembre de 1924. Bajo el título “Los monumentos históricos”, su autor, Emilio Agrelo, caracteriza las condiciones que, a su juicio, determinan la especificidad de un monumento conmemorativo. No nos detendremos en analizar puntualmente esta crónica. Sí nos interesa destacar algunos aspectos que contribuyen a dar una idea más clara de la visión del medio artístico local, específicamente respecto de los monumentos conmemorativos.

Según el autor, la ciudad de Buenos Aires se encontraba en pleno crecimiento, inserta en el concierto de las naciones, y ya había adquirido algunas características que la definían:

---

53 Esta obra llega al país en 1915, pero es definitivamente emplazada recién en 1938. Es objeto de una investigación en curso.

Buenos Aires será en breve una ciudad rica de monumentos conmemorativos. Casi todas sus plazas tienen a su estatua y hay algunas que cuentan con varias. Además, otras estatuas están en construcción y no pocas en proyecto. La mayor parte de ellas conmemoran altas personalidades; por lo tanto, son objetos no de pura ornamentación, sino verdaderos monumentos históricos que dan especial interés a la ciudad. En la época presente, en que todas las ciudades del mundo adoptan el mismo plan para su desarrollo y embellecimiento con avenidas, parques y edificación semejantes que las llevará a diferenciarse apenas las unas de las otras, mostrar siquiera en estos momentos algo de particular, de característico, será un atractivo que difícilmente podrá conseguirse con otros medios. Son títulos y emblemas propios de que se enorgullece un pueblo.

Por lo tanto, la forma o modo con que han de levantarse las estatuas de muchos de nuestros grandes hombres que todavía no las tienen, (...), bien merece alguna atención.<sup>54</sup>

El artículo continúa analizando las pautas y premisas que deben cumplirse, a su entender, para concretar un homenaje público. Entre ellas comenta la necesidad indiscutible de guiar al artista en la conformación de la imagen de la personalidad que va a ser retratada. Y esta guía deben realizarla autoridades en la materia, vale decir, historiadores, filósofos y hombres de letras.

Pero no nos playemos más en esta nota, ya que enfoca aspectos que escapan al tema aquí presentado. Lo que llama nuestra atención es que, en plena década del 20 en Buenos

---

54 *La Prensa*, 28 de septiembre 1924, p. 12.

Aires, momento en el cual el debate en torno a lo moderno estaba inserto en el medio artístico local,<sup>55</sup> surgiera un comentario como el que sigue:

Error es, y muy grande, el creer que un muy buen artista sea capaz de acertar en todo momento una obra que comporte una idea compleja como la de traducir un estado social, un acontecimiento, una personalidad, en cuya comprensión han de ejercitarse facultades no siempre eminentes en ese artista, y para lo cual le son necesarios conocimientos que tal vez no adquirió en suficiente grado. Véase —para no citar sino pocos ejemplos— el caso del genial Rodin con su Balzac, “su Balzac”, porque por no querérselo tomar tuvo que quedarse con él; y el de nuestro Sarmiento, “nuestro”, porque tuvimos a bien callarnos ante las fantasías del célebre escultor.<sup>56</sup>

Como podemos apreciar, este paralelismo con la fortuna del Balzac ha perdurado por décadas. Pero lo que más llama la atención es que la figura del artista no satisfaga los requerimientos básicos para crear un monumento conmemorativo. Ya no se trata de una cuestión de nacionalidades o pertenencia a una determinada cultura. Se trata aquí de una desvalorización en la concepción del artista, al que le otorga capacidades imaginativas y creativas aisladas completamente, según este autor, de una percepción y comprensión de las situaciones y acontecimientos que deben ser representados en un monumento conmemorativo. Rodin continua siendo

---

55 Cfr. Tesis de Doctorado de Wechsler, Diana; *Crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de las obras. Buenos Aires (1920-1930)*. Granada, Universidad de Granada, 1995.

56 *Ibid.*

genial -una vez más-, mas aparentemente sólo en su producción de escultura decorativa.

Hay que esperar varios años para encontrarse con otra visión de la obra porteña. En 1945 Luis Falcini hace el siguiente comentario respecto de la obra y su recepción en el medio:

Esta apasionada imagen de Sarmiento fue recibida en el mundo oficial de Buenos Aires con la misma incompreensión con que el de París recibió en su hora a la estatua de Balzac. Nuestra clase dirigente combatió la creación de Rodin en nombre del “parecido”, del estrecho e inanimado concepto burgués de la semejanza miope, instantánea, anecdótica. No alcanzó a comprender que el gran estatuario acusara el carácter, la ley específica del objeto y del sujeto representado. No comprendió que el artista hiciera surgir la figura de la mediocridad que lo rodeaba, destacando los valores dominantes que la individualizaban. Sólo supo escarnecerla y cultivar su olvido.

El Sarmiento de Rodin, lejos de ser una invención arbitraria del escultor, es la síntesis apasionada de uno de los mayores conductores que tuvo la Argentina, lograda por la intuición genial del artista, (...) no ha de tardar el pueblo argentino en descubrir en el bronce de Palermo la verdadera imagen de Sarmiento, el Sarmiento de sus amores con la libertad.<sup>57</sup>

Huelgan las palabras...

---

57 Falcini, Luis. *Revista Latitud*. Año I. Número I, pp. 8-9. Febrero 1945.

## Aportes de Schiaffino

Ya hemos visto el marcado interés que tiene Schiaffino por las esculturas urbanas. En la mayor parte de estas publicaciones a las que hicimos referencia se notaba, además la preocupación que él expresaba por incorporarlas de una manera armoniosa al espacio público. Según su propio pensamiento, contar con ellas en la ciudad era indispensable para lograr un verdadero proyecto de embellecimiento de Buenos Aires.

Recordemos que en el momento en que Schiaffino redacta estos artículos, esta idea de considerar a los monumentos, no sólo como la representación del recuerdo de un determinado acontecimiento histórico o significativo sino también como el componente de una nueva concepción del espacio urbano, no está arraigada en nuestro medio.

Es quizás su proyecto para reubicar la estatua ecuestre de Belgrano, sacándola de una plaza, la Plaza de Mayo, y trasladándola a un tramo de la Avenida de Mayo, el primer ejemplo de esta nueva forma de integrar escultura y espacio urbano, apartarse de la idea generalizada de que los lugares depositarios de los monumentos eran justamente las plazas.

Sin embargo, esta manera de pensar no es original de Eduardo Schiaffino, sino en realidad forma parte de un debate más amplio, desarrollado especialmente en Europa luego de las reformas de Haussmann en París, de la experiencia de los urbanistas de las ciudades alemanas de la segunda mitad del siglo XIX y de la publicación de diferentes tratados de urbanismo, de los cuales los de Camillo Sitte y Charles Buls son ejemplos muy claros.

Como hemos visto en párrafos anteriores, en el momento que Schiaffino escribe estos artículos son muy pocas las esculturas ubicadas en los lugares públicos, en cuya casi totalidad son plazas, lo cual pone en evidencia el poco conocimiento de esta nueva forma de Arte Público. A raíz de esta falta de

experiencia, Schiaffino se ve en la necesidad de difundir estos nuevos saberes, tanto a sus lectores como a las autoridades gubernamentales. Para ello debe recurrir constantemente a ejemplos extranjeros y en ese sentido los que elige son siempre los ejemplos europeos, en especial franceses:

sin olvidar que nada es más fácil que asegurar previamente el éxito de estas cosas con solo proceder como en París -en donde no se pondrá en duda que sepan manejarse- cuando antes de inaugurar una estatua y buscando el sitio definitivo que ha de ocupar, la ensayan sobre un pedestal de madera. Hemos presenciado entre otras la colocación de la estatua de Diderot; la vimos cambiar dos veces de lugar en pocos días a fin de que la crítica formulara su opinión al respecto, y fue colocada al fin definitivamente, en un refugio inmediato a Saint-Germain-des-Prés.<sup>58</sup>

El mismo se encarga de remarcar que esta falta de experiencia, y en especial la inexistencia de un “programa” es, entre otras, la causa de los errores cometidos en los proyectos de embellecimiento urbano:

es hora de formar un Programa de reformas e innovaciones, cuya ejecución ordenada y paulatina llegará andando el tiempo a corregir defectos que se hacían orgánicos, a subsanar errores garrafales, a colocar si no erigir los monumentos públicos proyectados, no en cualquier parte como hasta ahora, sino en los sitios estratégicos para que su distribución constituya armonía, utilidad, gracia, es decir: belleza.<sup>59</sup>

---

58 Schiaffino, Eduardo; “La plaza de Mayo...”, *op. cit.*

59 Schiaffino, Eduardo; *Urbanización*, *op. cit.*, pp. 7-8.

Quedó claramente explicitado, en los párrafos anteriores, su desagrado por la Pirámide de Mayo. Lo que debemos plantearnos, más específicamente, son las razones por las cuales Schiaffino le resta valor. De más está decir que la calidad, tanto del artista como de los materiales, son fundamentales a la hora de juzgar una escultura. La riqueza de los materiales es, según su pensamiento, necesaria para garantizar la calidad artística del monumento:

Tratándose de monumentos conmemorativos de sentimientos que conmueven el alma de los hombres, las exigencias no pueden ser menores, la nobleza de la idea debe ir de acuerdo con la cultura del homenaje; la armonía —que es la lógica de la estética— reclama imperiosamente el uso de materiales nobles.

Semejantes escrúpulos no requieren caudales para ser satisfechos, las modestas piedras votivas de los antiguos, los menhires y las estelas perduran el homenaje de los pueblos cuyos sentimiento y civilizaciones han transcurrido en el polvo de los siglos. En la respuesta una carta al intendente de La Plata, consultándolo sobre la colocación de una escultura en la plaza de Italia, reafirmaba: “En mi opinión, dos son las condiciones exigibles a un monumento como el que nos ocupa: Debe en primer lugar evocar la idea de permanencia, y en el segundo satisfacer la estética”.<sup>60</sup>

---

60 Carta de respuesta al intendente de La Plata, 10/8/1899. Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Además del interés por esta nueva forma de arte público, encontramos en Schiaffino nuevamente las “fuentes y las estatuas” de los urbanistas alemanes.

Su preocupación por el tamaño de estas esculturas coincide con los intentos de reglamentación práctica del tamaño apropiado de los edificios o de los monumentos en relación con su marco. El objeto del mismo es su utilización en el planteamiento arquitectónico, empleando el ángulo de visión, teoría desarrollada por Hermann Maertens en su manual<sup>61</sup> que fuera utilizado entre otros por Stübben. Camilo Sitte no empleó la obra de Maertens, pero sin embargo llegó a reglas similares sobre la proporción.

Schiaffino escribe:

Y he debido preguntarme por qué razón las estatuas que suelen ser evocadas de grandeza, me producen más bien un efecto depresivo. Y es que son esculturas de interior de proporciones minúsculas; es que la estatuaría decorativa que se modela para el exterior, la que está destinada a recibir el beso del sol y la racha del viento, debe ser sumaria, una piedra o bronce apenas desbastado, pero no inerte, sino movido y contrastando como la vida obscura y turbulenta, que palpita en esos seres elementales... pero es menester no reducir las proporciones humanas, ni siquiera atenerse a ellas, hay que superarlas y duplicarlas; mirar lo que hicieron en el siglo XVII los Puget y los Bernini...<sup>62</sup>

Si bien hemos visto anteriormente una distinción clara entre monumento conmemorativo y escultura decorativa,

---

61 Maertens, Hermann; *Der optische Maassstab oder Theorie und Praxis des ästhetischen Schens in der blindenden Kunst*, 1ª ed., Cohen, Bonn, 1877.

62 Schiaffino, Eduardo; “Visiones y Recuerdos”, *La Nación*, 1 al 5 de marzo de 1918.

cuando Schiaffino debe ubicarlas en el espacio público, se libera de esas categorizaciones y sólo le preocupa los puntos de vista posibles para no sacrificar la calidad del mismo, las posibilidades de mejorar la visión de los buenos detalles, la escala del mismo respecto de su entorno, y otras consideraciones que tienden a revalorizar la obra de arte por encima de su significado.

Esta preocupación por el tamaño y la ubicación de las esculturas decorativas, es muy temprana en su pensamiento y la hace pública desde los inicios de su obra. Un ejemplo de esta tesitura se ve reflejado en el artículo del diario *La Nación*, referido a las esculturas de la Plaza de Mayo, que ya fuera mencionado. Allí hace un análisis muy claro de sus concepciones sobre la visión de las estatuas históricas y las búsquedas de una concepción moderna del espacio público, al referirse al monumento a Belgrano. En este ejemplo del monumento a Belgrano, y en unas pocas palabras se resume gran parte de sus ideas sobre monumento y ciudad, que mantendría hasta sus últimos días. Lamentablemente muy pocos comprenderán su dimensión:

Es evidente que la estatua ecuestre de Belgrano y la pedestre de Alsina están sacrificadas cuanto a obras de arte sin provecho alguno para el paisaje.

La razón principal es que la de Belgrano carece de proporciones para lucir en aquella plaza; la obra es impropia para actuar en un espacio libre pero perfectamente apta para ocupar el centro de una plazuela, rodeada de construcciones vecinas que le sirven de fondo, de manera que el detalle de la modelación en vez de evaporarse como absorbido por la luz difusa, terrible en nuestras plazas, se precisara sobre un

fondo sólido, es muy posible, entonces que esa escultura ecuestre cuya silueta es pobre ganara en detalle que hoy nadie distingue...<sup>63</sup>

¿En dónde podría estar mejor colocada la estatua ecuestre del general Belgrano sino en el centro de la misma Avenida de Mayo, mirando a la Plaza de Mayo y dando el flanco a ambas veredas? El pedestal no ocuparía mayor espacio que un refugio, la estatua tendría las condiciones de encierro que necesita y teniendo la vista desde cualquiera de los extremos de aquella calle se vería en escorzo; como un ornamento interesante y breve, que animara singularmente el cauce en perspectiva de la avenida; como el monumento estaría colocado en la mitad de una cuadra, a fin de que no estorbara el paso en una encrucijada, desde ambas veredas se dominaría perfectamente y mejor que en cualquier plaza. Existe, además, otra consideración muy digna de pesar a favor de la idea, y es que aquel prohombre modelo de austero patriotismo, tan simpático al alma argentina, quedaría incorporado así a nuestra vida diaria, lo veríamos de cerca y de lejos a cualquier hora, en vez de condenarlo al ostracismo cruel de nuestras plazas desiertas, a un perfecto diálogo con los árboles indiferentes.<sup>64</sup>

Ese intento de abrir un campo diferente y romper con la tradición del concepto de monumento-plaza es poco discutido en Buenos Aires y la mayoría de los ejemplos hasta hoy conocidos repite, en parte, las experiencias decimonónicas anteriores a Schiaffino. Quizás haya sido demasiado

---

63 Schiaffino, Eduardo; "La plaza de Mayo..." *op. cit.*

64 *Ibid.*

soberbio, pero no estaba tan equivocado al atribuirse, en una de sus cartas privadas, el hecho de ser el iniciador de la estética urbana.<sup>65</sup>

En el plano específico de la representación de las personalidades homenajeadas, Eduardo Schiaffino realiza otro tipo de aportes. Independientemente de su alocución vehemente en torno a la obra de Rodin que ya ha sido analizada aquí, presenta una serie de conceptos novedosos que se ven acompañados por este deseo de introducir una estética moderna en el espacio urbano. La idea central gira en torno a la discutida concepción del parecido. Con este fin Schiaffino realiza una distinción muy precisa entre las representaciones destinadas al ámbito privado y aquellas que han sido creadas con otro fin: el de la conmemoración pública. En este sentido explicita los elementos que deben caracterizar al retrato moral, aquel que debe materializarse en un monumento conmemorativo:

El hombre normal, de vida privada, tiene una fisonomía simple, su fisonomía física, aun cuando ésta difiera y se modifique anualmente -y a las veces también entre semana- su familia, los amigos y el círculo de sus relaciones, están habituados á verle de cierto modo; si pues, con algún pretexto le despojaran de su “parecido”, no quedaría de él ya nada que le recordara.

El hombre superior, de actuación pública, tiene una doble fisonomía, aquella material que pertenece a los suyos, y la fisonomía moral hecha de actos ó de obras, que pertenece á propios y extraños, sobrevive a los contemporáneos y traspone las fronteras del tiempo y del espacio.

---

65 Archivo Schiaffino. Archivo General de la Nación.

Para los primeros existe el retrato de carácter íntimo, personificado en el busto cuyos dominios abraza la figura en reposo; para los otros está la apoteosis monumental, cuyos dominios se extienden hasta la figura en acción más o menos simbólica. En los unos lo accidental reviste suma importancia, en los otros no reviste ninguna sino aquello que es permanente.<sup>66</sup>

## Conclusiones

Resulta interesante observar cómo la polémica desatada por el monumento conmemorativo en memoria a Domingo Faustino Sarmiento, realizado por Rodin, no ha sido totalmente superada aún. Esta discusión, que se mantuvo activa hasta la década de 1940, deja muchos interrogantes todavía sin resolver. Pretendemos, con este trabajo, abrir la discusión acerca de algunos emprendimientos en el área de los monumentos conmemorativos erigidos en la ciudad de Buenos Aires. Quizás las características del análisis de estas obras que se hacían hasta hace pocos años haya contribuido a muchos de los errores, omisiones y mitos que se siguen manejando y repitiendo, sin verificación cierta de los datos y de los argumentos esgrimidos.<sup>67</sup> En este sentido, debemos distinguir claramente las características que diferencian las

---

<sup>66</sup> *La Nación*, 25 de mayo de 1900, *op. cit.*

<sup>67</sup> A modo de ejemplo, en "El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana." De Braun, Clara y Julio Cacciatore, en *Buenos Aires 1880-1930. La capital del imperio imaginario*. Alianza Editorial, Buenos Aires, 1996; puede leerse: "(...) Una comisión del municipio se encargó de adquirir, en distintos países europeos, espléndidos conjuntos de esculturas para ubicar en los hermosos paseos públicos que había diseñado Thays. "De aquella época la Plaza del Congreso tiene una versión en bronce de El Pensador (1907) y el Parque Tres de Febrero (Palermo) un destacadísimo monumento a Domingo Faustino Sarmiento (1900), ambos del escultor francés Rodin. "Con esta política municipal, en pocos años, Buenos Aires fue una de las ciudades más ornamentadas, por la cantidad y calidad de obras artísticas expuestas en sus

producciones en el ámbito de la estatuaría urbana -escultura decorativa y escultura conmemorativa-, y, por sobre todas las cosas, no perder de vista que se trata de problemas específicos que responden a programas más específicos aún.

El presente trabajo fue elaborado a través de la lectura de los escritos y documentos privados de Eduardo Schiaffino y, fundamentalmente, a partir del análisis exhaustivo de determinadas fuentes hemerográficas. Ya hicimos mención acerca de la fortuna crítica de los monumentos conmemorativos en la prensa periódica porteña. El diario *La Nación* no se diferencia sustancialmente de los otros periódicos respecto de esta práctica. Sin embargo, en esta ocasión se sucedieron en sus páginas una serie de artículos que denotan un compromiso muy especial tanto hacia el monumento inaugurado, como respecto del artista elegido para concretar el homenaje.

Amor y odio, denostación y admiración, son algunas de las variables que se perciben en las crónicas citadas. Consideramos que esto se debe a dos razones: por un lado, y esta es una razón de peso, por el contenido ideológico enmascarado en la implantación de un homenaje público en honor a Sarmiento. Por el otro, se evidencia un interjuego relacionado con los criterios de gusto imperantes en esta ciudad y la lucha y el deseo por introducir una estética moderna en el medio escultórico local. Pero por sobre todas las cosas, parece haber pesado más en la recepción de la obra un criterio anquilosado en la concepción de un monumento conmemorativo: se trata de la cuestión del retrato, de la necesidad imperiosa de reconocer de forma inmediata al personaje así honrado. Esta convicción parece haberse mantenido a lo largo del tiempo, permaneciendo aún hoy en la idea de cómo *debe ser* un monumento conmemorativo. Estamos

---

vías públicas." Esperemos que el trabajo que aquí presentamos colabore a esclarecer algunos interrogantes y afirmaciones no corroboradas.

acostumbrados a recordar a los héroes de la patria a través de las reproducciones de los libros de lectura, los cuadros de las escuelas y las figuras infantiles. Estos han dejado recuerdos imborrables en nuestra memoria y son estas imágenes, y no otras, las que recuperamos del archivo de nuestra mente. Si bien hacia principios del siglo no debía existir una difusión tan prolífica de estas fuentes iconográficas, es evidente que si había una idea consensuada de lo que debía ser la representación de un “patriota”, y de acuerdo a lo expuesto, la transgresión de esas leyes enraizadas en la costumbre o la tradición no era admisible para el común de los ciudadanos de Buenos Aires.

Es interesante ver que el monumento a Sarmiento realizado por Rodin tuvo muy poca difusión a nivel popular. Como ya dijimos, es difícil encontrar en nuestra memoria infantil, la de nuestra escuela primaria, esa imagen tan particular. Siempre recordamos la figura tradicional de Sarmiento, la que nos acompañó en el aula, junto con la de San Martín y Belgrano. Las pocas veces que se suele ver la estatua citada es en imágenes que no refieren puntualmente a la figura del prócer, sino que apuntan a la identificación de los bosques de Palermo. En este caso, el monumento pierde su carácter conmemorativo y se convierte en una escultura simplemente decorativa, y es quizás esa la idea que ha permanecido en la mayor parte de la población de Buenos Aires, hasta hoy en día.

Por otro lado, y a posteriori de los sucesos referidos en este texto, la ubicación de la obra acrecentará la polémica. El auge del nacionalismo y la reivindicación de la figura de Rosas, llevarán a sus seguidores a agredir este monumento, no por sus innovaciones en el terreno de la estética, sino porque la misma se había erigido en un hito simbólico. Las razones de esto se explican, por un lado, en su emplazamiento: el enemigo se encontraba sobre los restos de la obra de arquitectura más representativa de ese período, el caserón de Rosas.

Por otro lado no podemos obviar el enconamiento y la lucha de Sarmiento respecto de la figura del tirano. De hecho, las profusas críticas y censuras que recibió este monumento a causa de la falta de parecido real con la representación tradicional de Sarmiento, no fueron tenidas en cuenta por los partidarios del restaurador. A ellos no les importaba la similitud física, el retrato fiel del sanjuanino, sino el símbolo constituido por esta obra.

A lo largo de este trabajo percibimos una gran dificultad en reconocer el objeto de la conmemoración en obras que posean un mayor carácter simbólico en su representación plástica, y de ahí el rechazo a una estética moderna. La inmediatez en la identificación, la exigencia de una representación realista del retratado, implican una dificultad en el acercamiento con la obra. Es como si no se permitiera al monumento conmemorativo la posibilidad de ser analizado e interrogado por el público. En cambio, sí se permite o acepta lo simbólico en otros aspectos relacionados con el hecho conmemorativo, como lo es la cuestión del emplazamiento.

En cuanto a Eduardo Schiaffino hay que reconocer que se mantuvo bastante fiel a su pensamiento tanto sobre el carácter de los monumentos conmemorativos como acerca de su mejor ubicación en el espacio urbano. Es cierto que el Sarmiento fue realizado por un escultor francés, y esto se oponía justamente a su obsesiva convicción de que los escultores nacionales eran los más aptos para materializar estos monumentos, estos símbolos necesarios para la consolidación de un pensamiento nacional. En este sentido Rodin, no respondería a los criterios antes esgrimidos, pues estaría bastante ajeno al sentir de la Nación, “a aquellos a quienes toca de cerca”, a quienes en definitiva estaba destinado el monumento. Sin embargo la elección final de un autor extranjero no recayó en su persona sino en el Dr. Del Valle, orientado

o influenciado por Schiaffino y su inclinación por el arte moderno.

En este caso Schiaffino tampoco avaló la ubicación propuesta, en la cual no intervino, y la criticó haciendo prevalecer sus criterios estéticos por encima del carácter simbólico de dicha ubicación. Él pensaba que en Buenos Aires nunca hubo una verdadera planificación para las ubicaciones de los monumentos. En sus escritos ha dejado claramente expresado que la mayor parte de las esculturas estaban *mal* ubicadas en la ciudad o, por lo menos, no seguían los principios estéticos que él pregona.

Por su formación y por su residencia en Europa, Eduardo Schiaffino poseía una concepción y un conocimiento de la escultura moderna que era casi totalmente ignorada en el ámbito cultural porteño. No hay duda de que la defensa enarbolada por este crítico respecto del arte moderno, en este caso bajo la figura del escultor Auguste Rodin, respondía a intereses e inquietudes propias. Él mismo manifestaba el deber de educar tanto al gran público como, quizás también, a los miembros del gobierno. A través de sus artículos periódicos, intentó explicar quién era ese artista europeo consagrado sobre el que pesaban tantas expectativas; y convencer a los habitantes de la Capital que las formas caprichosas que había adquirido la imagen de Sarmiento no eran en realidad una burla, un *mono titi* como lo calificó la prensa contemporánea, sino la expresión de un arte nuevo, bastante diferente al que estaban acostumbrados. Se trató, en definitiva, de la introducción en nuestro medio de una estética moderna que respondía a problemas e ideologías también modernas: la necesidad de conformar un corpus iconográfico para la construcción de la nacionalidad.

# Del yeso al bronce

Una mirada sobre la obra del escultor Oliva Navarro

*IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina.* Cali: Universidad del Valle, 13 al 15 de octubre de 2015, pp. 283-296.

## Introducción

Este trabajo se propone realizar una mirada sobre la obra del escultor uruguayo radicado en Argentina Juan Carlos Oliva Navarro. El interés en la obra de este artista surgió como consecuencia del rescate que se hizo, hace algunos años, de un grupo de yesos de su autoría que permanecían en su taller. Este espacio de trabajo, que se ubicaba en la ciudad de Buenos Aires, quedó abandonado por varios años, desde la muerte del artista, y en la década de 1990 fue vendido a empresarios particulares que abrieron en él un bar y años después fue demolido para dar lugar a un edificio de departamentos.

Para dicho rescate, contamos con la colaboración de Teresa Espantoso Rodríguez y Adriana van Deurs. La premura con que fuimos convocados, ante la inminencia de la entrega del local a sus nuevos propietarios, impidió que se pudiera realizar un registro pormenorizado de lo que quedaba en el lugar. Ni siquiera alcanzamos a tomar fotografías del espacio,

un gran galpón de techo muy alto; sobre sus paredes se encontraban colgados algunos de los yesos, mientras que otros permanecían en el suelo. Lo que no pudimos salvar fue el modelo de gran tamaño de un militar a caballo (seguramente el de la figura principal, en escala natural, del monumento ecuestre del Brigadier General Eustaquio López), que durante algunos años permaneció, repintado, decorando el bar mencionado. Desconocemos que suerte corrió el mismo cuando el bar fue desafectado, suponemos que fue finalmente destruido.

El conjunto rescatado en ese momento está formado por treinta modelos de yeso, confeccionados para distintos proyectos escultóricos, además de otros tres modelos en cera preparados para su fundición y la fotografía de un proyecto para un monumento. Varios de ellos se encuentran en estado regular, producto de estar expuestos a la tierra y el abandono durante muchos años.

El accidentado rescate se suma al olvido o el poco interés de la historiografía por la obra de Oliva Navarro desde su muerte hasta hoy, nos han hecho perder datos fundamentales que nos hacen mucho más difícil un análisis profundo de su trabajo profesional. Solo algunos datos bibliográficos, sus obras escultóricas más conocidas y estos yesos constituyen el corpus documental que nos queda del mismo.

En este contexto, los yesos preparatorios cobran una mayor importancia que la que deberían tener si de él se hubiese conservado algún otro tipo de documentación.

## **Algunos datos sobre el escultor**

Como hemos mencionado, no existen hasta la fecha estudios muy exhaustivos de este escultor y no disponemos, por el momento de fuentes directas sobre su trabajo y formación.

Según José León Pagano, contemporáneo del artista, Juan Carlos Oliva Navarro había nacido en Montevideo el 31 de enero de 1888, pero adoptó luego la ciudadanía argentina. Su formación profesional la realizó asistiendo a los cursos de la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde recibió las enseñanzas del escultor español Torcuato Tasso. También sabemos, por otras fuentes, que trabajó en las primeras décadas del siglo XX con el escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari, formando parte de su equipo de trabajo. Allí compartió las tareas con otros escultores argentinos como Víctor Garino, Víctor Calistri, Víctor Guarini y Víctor Cerini, y con ellos participó en la realización del Monumento al Ejército de los Andes en Mendoza, obra de Ferrari.

Su trabajo independiente del estudio de su maestro abarcan tanto monumentos conmemorativos, como el monumento ecuestre al general San Martín en Santo Tomé, Corrientes; el monumento al general Madariaga, en Paso de los Libres, Corrientes; el monumento al General Eustaquio López en Santa Fe, el monumento al Perito Moreno en Bariloche; los monumentos a Rivadavia en San Pablo (Brasil) y al General San Martín en Viña del Mar (Chile); como relieves para el Museo de Historia Natural y tímpanos para el edificio del Banco Central de Buenos Aires. De estos últimos, el más citado es el que se encuentra en el cementerio de la Chacarita.

## **La construcción de un panteón héroes nacionales**

El monumento ecuestre ha sido en la Argentina el tipo de monumento más común utilizado para la conmemorar a los héroes nacionales desde mediados del siglo XIX hasta bastante avanzado el siglo XX. Es más, aún permaneció

vigente en las últimas décadas del siglo XX. Un caso que ejemplifica esta vigencia lo constituye la erección del monumento reivindicativo de Juan Manuel de Rosas, para cuya conmemoración se volvió a elegir el tipo de monumento ecuestre, imagen no tan común en la iconografía rosista del siglo XIX.

La principal razón de esta elección tipológica reside en el hecho que el panteón nacional ha sido integrado mayormente por los triunfadores tanto de las gestas liberadoras como de las luchas internas para la construcción de una Nación. Aun habiendo sido varios de ellos gobernantes nacionales y provinciales, se los representó mayormente en su condición de militares. Figuras como las del General Mitre o del general Roca, ambos presidentes de la república en diferentes etapas de la construcción del Estado nacional, fueron principalmente conmemoradas de esta forma.

Una excepción a esta costumbre fue la de la imagen del también presidente de la Argentina, Domingo Faustino Sarmiento, quien si bien tuvo actuación militar en la Guerra del Paraguay, su imagen iconográfica está más vinculada a la de un estadista que con la de militar, tal como se refleja en la estatua que el escultor francés Rodin realizó de él. En cambio, tal como hemos mencionado, la imagen conmemorativa de su más acérrimo enemigo, Juan Manuel de Rosas, fue colocado enfrentado a él casi cien años después, recuperando la imagen ecuestre que caracterizó al militar más que al gobernante.

De esta manera, gran parte del imaginario de la sociedad argentina en torno a la imagen de sus héroes está relacionada con la de la escultura ecuestre. Eso se puede verificar también cuando uno examina las imágenes reproducidas en los libros de lectura de la enseñanza primaria, con la que la mayoría de nosotros hemos sido educados.

En ellos podemos ver que además de las ilustraciones de la Pirámide de Mayo, el Cabildo de la ciudad de Buenos Aires y la Casa de la Independencia en Tucumán, emblemas de la Revolución de 1810 y la Independencia Argentina, las más reiteradas fueron la de los monumentos ecuestres de los héroes nacionales.

## La foto de la disputa

Entre los objetos encontrados en el taller del escultor, tal como hemos señalado al comienzo del texto, se encontraba la fotografía enmarcada de una maqueta de un monumento ecuestre, que identificamos como perteneciente al General Manuel Belgrano. Nuestra hipótesis es que se trataría de un proyecto para el Monumento a la Bandera para la ciudad de Rosario. La misma corresponde a una maqueta exhibida en un espacio público, que no hemos podido identificar hasta el momento. En ella se ve al modelo en yeso sobre una mesa revestida con una tela. En la parte delantera inferior se ve un papel en el que se puede distinguir parcialmente el nombre “ADULL...”, sujeto a la mesa. Este seguramente debe haber sido el pseudónimo del proyecto, lo que reforzaría la idea de que el mismo fue presentado o tuvo la intención de ser presentada en un concurso. En la parte inferior de la fotografía se encuentran las firmas de sus autores: Oliva Navarro y Antón Gutiérrez Urquijo.



Imagen 1. Maqueta de proyecto de monumento a la bandera.

El proyecto nos muestra una tipología bastante común para esta clase de monumentos fuente. El mismo está constituido por un extenso basamento que presenta una amplia escalera que recorre el frente y contrafrente del conjunto. En los lados laterales se ubicaron sendas fuentes cuyo paramento está formado por un arco mixtilíneo y dos columnas salomónicas sosteniendo un tímpano decorado. Entre la escalinata y las fuentes se ubicó un parapeto con balaustrada.

El monumento propiamente dicho, se encuentra en el centro del basamento y elevado mediante plataformas curvilíneas. Está constituido por una base poligonal con lados curvos y rectos, con cuatro grandes ménsulas invertidas ubicadas en las esquinas y sobre ellas unos pequeños obeliscos o jarrones. Sobre el frente de la misma, de trazado curvo se puede leer la inscripción “Belgrano” y en los laterales rectos pero con la cornisa superior también curva se ubicarían dos relieves, seguramente relacionados con el tema del

izamiento del pabellón nacional, pero de los cuales no tenemos ningún indicio. En el frente, sobre esta base se ubica un grupo escultórico alusivo al tema de la bandera. El mismo está formado por un hombre desnudo que porta el mástil de una bandera que se despliega detrás de él envolviendo a un grupo de personas, también desnudas, que en forma decreciente se ubican detrás del personaje principal. De este grupo escultórico se encuentra un modelo de yeso patinado en verde, que fue una de las piezas rescatadas de la demolición del taller de Oliva Navarro.

En el centro de esa base, detrás del grupo mencionado, se eleva un alto pedestal, decorado con pilastras ubicadas en las esquinas, que sostiene la escultura ecuestre de Belgrano. El caballo, ubicado de frente, tiene sus cuatro patas apoyadas en el piso. Belgrano, de uniforme militar, también mira hacia el frente, sostiene las riendas con su mano izquierda y tiene elevada la mano derecha. Si bien se rescataron varios de los modelos en yeso de diferentes estatuas ecuestres de militares argentinos, no podemos identificar a ninguno de ellos como perteneciente a los estudios relacionados con este monumento.

En esta obra pueden diferenciarse claramente las partes diseñadas Gutiérrez Urquijo de las diseñadas por Oliva Navarro.

En lo que respecta al tratamiento arquitectónico, en la decoración predomina un lenguaje que se identifica con la corriente historicista denominada “neocolonial”, de la que Martín Noel y Ángel Guido han sido sus mayores referentes en nuestro país. Antón Gutiérrez Urquijo, a diferencia de Oliva Navarro, no era escultor sino arquitecto. Había nacido en el año 1895 en Buenos Aires y de él sólo podemos identificar algunas obras, ubicadas, en su mayor parte, en la ciudad de Mar del Plata. Si bien la historiografía lo ha relacionado con el movimiento de la arquitectura pintoresquista

marplatense, nos interesa destacar una de sus obras de esa ciudad, que se puede vincular con el monumento que estamos analizando. Me refiero a una casa denominada “La vi-reynita” para la cual, Gutiérrez Urquijo utilizó un lenguaje neocolonial para su decoración exterior. Si observamos el cuerpo de acceso a la vivienda, desarrollado como un cuerpo saliente, más bajo que el principal, la puerta se encuentra enmarcada por pilastras con un remate curvilíneo y dos obelisco o conos que nos recuerdan tanto el diseño de la pared de las fuentes como los remates de la base del pedestal del monumento a Belgrano.

No hay dudas de que el diseño arquitectónico del monumento, junto con su lenguaje decorativo, corresponde al arquitecto Antón Gutiérrez Urquijo, mientras que los grupos escultóricos son obra de Oliva Navarro. Pero un análisis más crítico nos permite ver con mayor claridad, los importantes desajustes que se revelan en la misma.

Por un lado, encontramos un fuerte contraste entre el cuerpo del monumento, obra seguramente del arquitecto Gutiérrez y Urquijo y las figuras, en especial el grupo que porta la bandera y la estatua ecuestre de Belgrano que corona el conjunto, realizadas por el escultor. También estas últimas tienen características diferentes y se contraponen el dinamismo del primero con la esteticidad del segundo.

El grupo central que porta la bandera, es el más interesante dentro de este conjunto. Si bien el modelo de yeso nos da sólo una idea general del planteo final, resulta muy indicativo para verificar las intenciones de su autor. El mismo se caracteriza por el dinamismo, que se pone de manifiesto en la figura desnuda central, que porta la bandera. Este tiene una estatura más elevada que el resto, está en movimiento y la bandera adquiere una forma ondulada que envuelve a las figuras por detrás de la central. Al costado de la insignia patria se ubican otros personajes que, retorciéndose, van

adquiriendo posiciones también dinámicas, en especial la figura del hombre del lado derecho de la figura principal. A la izquierda y en posición inclinada se observa una figura de mujer que sostiene un niño. Es interesante ver que esta imagen, no por su factura sino por el tema, nos recuerda a la imagen de una mujer (en este caso vestida) con un niño, elegida y realizada por la escultora Lola Mora, para el encargo del mismo monumento realizado por la comisión del centenario.

En contraste con el dinamismo del grupo mencionado, el monumento está coronado por la estatua ecuestre del general Manuel Belgrano que se caracteriza por su carácter predominantemente estático. La factura de la misma responde a cierto estilo que caracteriza gran parte de sus obras ecuestres. Si comparamos esta imagen con los modelos en yeso de estatuas ecuestres de militares sudamericanos que se rescataron de su demolido estudio, como las del Brigadier López, o la del General Roca, vemos que guardan cierta similitud, no viendo en ellas variantes audaces.

Tampoco vemos demasiada equilibrio entre el dinámico vocabulario neocolonial de la base fuente y del cuerpo que sostiene la imagen superior del monumento. Es notoria la falta de una imagen de conjunto y se evidencia que las búsquedas plásticas del escultor y el arquitecto fueron por caminos diferentes.

Sabemos fehacientemente que este monumento nunca fue construido, ni siquiera hay registros de que se haya tratado de algún encargo oficial (nacional o provincial), para un monumento semejante. Podemos inferir, por las características de la decoración arquitectónica, que la maqueta corresponde a un proyecto realizado entre las décadas de 1920 y 1930, período de auge del movimiento neocolonial en la argentina.

Fue, justamente, en esas décadas cuando se realizaron dos llamados a concurso para la realización del monumento a la bandera, que debía erigirse en la ciudad de Rosario. Con lo cual, es sumamente probable que dicha maqueta fuera preparada para participar en uno u otro de los llamados a concurso para la realización de dicho monumento.

Si bien no podemos afirmar que la obra fue presentada finalmente al concurso ni que simplemente fue rechazada por el jurado, la misma nos permite introducirnos en un debate más profundo sobre la búsqueda de un arte con carácter nacional, que centralizó el certamen del año 1928.

Hubo una serie de cuestiones en disputa que precedieron a la redacción de las bases para el mismo, que nos permiten ver con mayor claridad las diferentes miradas que los distintos actores intervinientes tuvieron alrededor del concepto de monumento y si este debía representar el motivo que se conmemoraba (el izamiento de la enseña patria) o debía representar a la Nación Argentina. Estas distintas posturas fueron las que examinaron los investigadores Leticia Rovira, Diego Roldán e Ignacio Martínez (Rovira *et al.*, 1999), al revisar los resultados de las consultas realizadas por la Comisión Popular Pro Monumento.

Una de las ideas centrales, expresada en las bases del certamen era que el monumento debía ser “el más importante de los erigidos en el territorio de la Nación” (Ayala, 1927: 142) y sus proporciones debían guardar relación con la grandiosidad del asunto: “Grandioso equivale a sobresaliente y magnífico, pero también se puede sobresalir por hermosura y armonía” (Ayala, 1927: 142).

Esta idea de grandiosidad, sin embargo, era pensada de diferentes maneras. Para los miembros de la comisión esto remitía a la idea de “Mástil Monstruo” (Rovira *et al.*, 1999:302). En cambio para otros integrantes del campo artístico, como Cupertino del Campo (Director del Museo Nacional de

Bellas), renegaban de esa idea, ya que para ellos terminaría en una pericia arquitectónica que sacrificaría la armonía. En ese sentido, el proyecto de Oliva Navarro y Gutiérrez Urquijo se alejaba de la idea de la proeza técnica, del “Mástil Monstruo”, acercándose al concepto de grandiosidad con armonía, más propia de la representación de la “Nación” que de la “Bandera”, a la que la idea del mástil le era más afín. Aunque algunos como el rector de la Universidad Nacional del Litoral, veía en la altura del monumento un nexo entre el ciudadano con los más altos valores de la Patria.

Este debate entre representar la nación o la bandera fue producto del pase del certamen del ámbito provincial al nacional, tal como lo señalan los investigadores mencionados.

El otro aspecto relevante del debate en torno a la erección de esta obra, lo constituyó la defensa de la nacionalidad.

El tema de la necesidad de que sean los argentino quienes únicamente participasen en los concursos para la realización de monumentos conmemorativos a las gestas patrias, que va a defender el presidente de la Comisión de Bellas Artes, el arquitecto Martín Noel, no fue una idea original de la década de 1920. Ya Eduardo Schiaffino a finales del siglo XIX planteaba algo similar en sus escritos publicados en la prensa local (Piccioni, 2001). Al igual que este pintor, Noel expresaba la idea de que solo los artistas de nacionalidad argentina eran los únicos capaces de “expresar el más alto sentimiento patriótico inhallable en cualquier extranjero” (Rovira *et al.*, 1999: 306).

El proyecto de Oliva Navarro y Gutiérrez Urquijo tomó partido por la vertiente que ponía prioritariamente el valor de la identidad nacional en el arte, al elegir como lenguaje arquitectónico para este monumento el estilo neocolonial. Con ello asumían la construcción de una tradición artística, llevada adelante por Martín Noel y Ángel Guido, que avalaba un estilo genuinamente nacional.

Fue la presión ejercida por la Sociedad de Artistas Argentinos la que dio el golpe de gracia al concurso, al cuestionar la participación de los extranjeros en el mismo, logrando que el premio fuese declarado desierto. Tal como señalan Rovira, Roldán y Martínez, las organizaciones de artistas, como la Sociedad de Artistas Argentinos, que en los años veinte tomaron cuerpo institucional y el núcleo ideológico del nacionalismo artístico, encabezado por Martín Noel, “eran dos elementos de un proceso que podría caracterizarse como la constitución de un campo artístico, que se expresaba en la asignación de ciertas reglas estilísticas reflejadas en una profusa producción ligada a la búsqueda de las raíces nacionales de la arquitectura, y conjuntamente a la aparición de instituciones convocantes tanto para arquitectos como para artistas” (Rovira et al., 1999 307).

Estaba en disputa algo más que el hecho que profesionales como el italiano Gaetano Moretti (que había obtenido junto con el escultor Luigi Brizzolara el primer premio en el concurso para el Monumento al Centenario en 1910) hubiesen sido invitados a participar en el certamen.

## **Los modelos de yeso de esculturas ecuestres rescatados de su destrucción**

Además de la fotografía del monumento ecuestre de Belgrano, que acabamos de mencionar, en el rescate de los modelos que se encontraban en el estudio de Oliva Navarro, se encontraron dieciocho estudios en yeso correspondientes a diferentes proyectos de monumentos conmemorativos y funerarios. De todos ellos, cinco correspondían a proyectos de monumentos ecuestres.

De estos cinco pudimos identificar tres con certeza, uno con dudas. Dos corresponden a estudios preparatorios para

el monumento al brigadier general Estanislao López, que Oliva Navarro realizó para la ciudad de Rosario, en la provincia de Santa Fe. Uno de ellos es un modelo en cera, que seguramente el escultor pensaba fundir en bronce.

Otro de los modelos es la figura a caballo del General Julio A. Roca, que seguramente fue uno de los estudios preparatorios para un monumento conmemorativo del militar y luego presidente de la Nación argentina, que comandó la “expedición al desierto”. De este general se conserva, de mano del mismo escultor, un estudio (también en yeso) que se lo representa con uniforme militar pero de pie. Hasta el presente ignoramos si realmente se concretó el monumento y cual fue finalmente la variante elegida por el artista.

El cuarto yeso probablemente es un estudio para el monumento a San Martín que realizó para la ciudad de Santo Tomé, en la provincia de Corrientes, aunque no puede descartarse totalmente, por el grado de simplicidad que presenta el modelo en yeso, que pudiera tratarse de una variante diferente de la figura del General Manuel Belgrano del monumento a la bandera, que examinamos en los párrafos anteriores.

Finalmente, el último de los yesos es casi imposible de identificar por el estado en que se encontró. Sólo sabemos que pertenece a un monumento a algún militar de las gestas patrias dado que solo se conserva completa la figura del caballo y solo la parte inferior del jinete, que por lo que queda se nota que lleva uniforme militar.

Por otro lado, ya hemos dicho que Oliva Navarro realizó varios monumentos ecuestres en diversos lugares de la República Argentina, correspondientes al panteón de los héroes nacionales y provinciales. El más importante de ellos lo constituye el monumento conmemorativo al Brigadier General Estanislao López que se encuentra en la ciudad de

Rosario, provincia de Santa Fe<sup>1</sup>. El mismo, fue inaugurado el 22 de noviembre del año 1942, y está constituido por una escultura en bronce del militar a caballo, que se ubica en un amplio basamento revestido en mármol blanco. Por detrás y formando parte del mismo conjunto, el escultor realizó un gran volumen prismático, también revestido en mármol blanco, en cuyos lados laterales ubicó dos relieves (también en bronce), uno a cada lado, que se extienden desde el frente hasta el contra frente. La escultura principal se recorta sobre una superficie de mármol blanco con un ligero relieve decorativo. En el contrafrente ubicó una figura femenina sentada, también en bronce, que sostiene un libro en su mano, quizás sea una alegoría de la constitución que este militar hizo sancionar en su provincia en el año 1819.

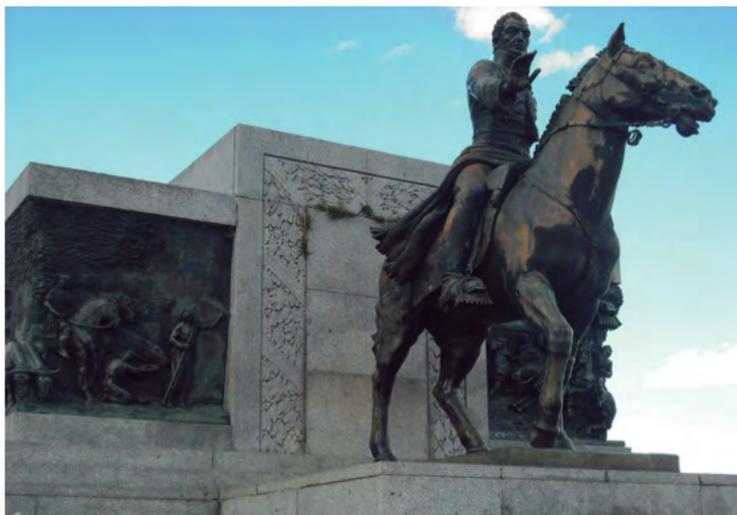


Imagen 2: Monumento al Brigadier General Estanislao López (Rosario, Santa Fe).

---

1 Estanislao López fue un caudillo federal, que llegó a tener un enorme peso político y militar en los primeros años de la construcción de la Nación

Si analizamos la escultura de López, vemos que el protagonista está presentado a caballo, la mano izquierda extendida y la derecha en la cintura. El torso del militar está girado hacia la izquierda mientras que el cuerpo delantero del caballo lo hace en dirección opuesta. Esto, sumado al movimiento del paño que el militar lleva en su cintura, que el escultor hace moverse con el viento, da a la obra un carácter dinámico. Además, el artista logró que el rostro del santafesino se caracterice por una fuerte expresión, algo que también logró, en parte, con el gesto que le dio a la cabeza de su caballo.

Lo que sin embargo salta a la vista es que la figura humana se encuentra desproporcionada con respecto al animal. El caballo del militar resulta pequeño en relación con el tamaño del mismo.

Si comparamos esta escultura con los modelos de yeso de la misma y con los demás modelos rescatados, encontraremos que las características que hemos señalado sobre la estatua de López, son propias de su obra, por lo menos en lo que a la escultura ecuestre se refiere.



Imagen 3. Modelos de yeso para los monumentos al Gral. J.A. Roca, al Brig. Gral. E. López y al Gral. San Marín.

La desproporción de la figura, el contraste dinámico entre la figura y el animal y la expresión del rostro del personaje pueden reconocerse tanto en los modelos de yeso del Estanislao López, como en los preparatorios del General Roca y en la figura que identificamos como imagen del General San Martín.

En relación con este último, vemos que en el monumento a San Martín que se encuentra en la ciudad de Santo Tomé, en la provincia de Corrientes, se vuelven a verificar las características señaladas. De igual manera que en la anterior, la figura de San Martín se inclina hacia la izquierda y la cabeza de su caballo hacia el lado contrario. La diferencia con la estatua santafesina es que la correntina exagera aún más el movimiento de ambas partes, algo que no se nota tanto en el yeso que suponemos es su estudio preliminar.



Imagen 4 Monumento al General San Martín (Santo Tomé, Corrientes)

Un efecto similar al mencionado en estos monumentos se puede verificar en el modelo para el monumento al General Julio A. Roca. Sin embargo, en este modelo, Oliva Navarro logró dotar al boceto de una gracia y expresión que supera a las obras antes mencionadas. Lamentablemente no sabemos qué resultado habría logrado con la obra final.

Algo que no podemos establecer es si este último estudio fue posterior o anterior a los trabajos antes estudiados, con lo cual no podemos aventurarnos a plantear que el yeso para el monumento al General Roca haya sido una obra de la madurez del escultor.

Otro dato que hay que resaltar y que expusimos en el párrafo anterior es el valor de la identidad nacional que este escultor manifestó en su trabajo. En sus monumentos ecuestres, esa identidad quedó registrada sutilmente en la elección, por parte del artista de la raza caballar denominada “criolla”, propia de nuestro territorio, remarcando así valores de identidad nacional.

## Conclusiones

Hemos intentado, en este trabajo, avanzar un poco más en el conocimiento del desarrollo que la escultura conmemorativa tuvo a lo largo del siglo XX, en particular después de la eclosión del Centenario y que poco se ha estudiado hasta el momento. Particularmente nos interesó analizar la obra de Juan Carlos Oliva Navarro, un artista que quedó olvidado, al poner la historiografía su interés en las tendencias más modernas del arte contemporáneo.

Sin embargo, vemos que frente a esa modernidad, los tipos escultóricos, como las figuras ecuestres, aún mantenían su vigencia.

Sin embargo, este artista no se limitó a repetir mansamente las enseñanzas de sus maestros y se propuso introducir cambios aún a costa de parecer incorrecto.

El dinamismo de las figuras, el resalto del cuerpo humano por sobre el del animal y su defensa de los valores de identidad nacional quedan claramente registrados en su producción artística.

## Referencias bibliográficas

- Adagio, Noemí (2003), "Perspectivas encontradas en los medios en torno al Monumento a la Bandera (1927-1928), en: *Primeras Jornadas de Estudios sobre Rosario y su Región*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- Ayala, Ramón pres. (1927), *Documentos sobre la erección del Monumento Conmemorativo de la creación de la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario*. Rosario, Comisión Popular Pro Monumento.
- Liernur, Francisco y Fernando Aliata, (2004), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín arquitectura.
- Pagano, José León (1936), *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor.
- Piccioni, Raúl (2001), *El arte público en la transformación de la ciudad del Centenario. Buenos Aires 1890-1910*. Tesis de Maestría en Investigación Histórica, Universidad de San Andrés, Buenos Aires. Edición on-line.
- Rovira, Leticia, Diego Roldán e Ignacio Martínez (1999), "La Patria a su Bandera. Discusiones en torno a la erección de un Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario", en: *Prohistoria*, N° 3, Rosario, Prohistoria ediciones.

# Monumento conmemorativo versus proyecto urbano. Una lucha de intereses

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa; VANEGAS CARRASCO, Carolina;  
TORRES ARROYO, Ana María. *V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2017, pp. 99-112.

## Introducción

Hoy en día, en nuestro territorio, es aceptada, por una gran parte de su población, la idea de que se pueda trasladar un monumento conmemorativo de un sitio a otro. Esta forma de pensar tiene, como uno de sus sustentos, el concepto de que un monumento conmemorativo es principalmente una obra de arte y como tal es tan importante su carácter estético como su valor conmemorativo. De esta manera, el mismo adquiere cierto grado de independencia con respecto a su lugar original de emplazamiento y por lo tanto es factible de ser reubicado en algún otro sector de la ciudad. Si el entorno de dicho emplazamiento primitivo se ha deteriorado de tal manera que pueda afectar la imagen estética de la obra de arte, si esta se encuentra en un sector marginal de la urbe y se la quiere jerarquizar, reubicándola en un sector revitalizado o si la ubicación de un monumento complica la ejecución de nuevos proyectos de reforma urbana, estas operaciones de traslado son vistas positivamente. En

esta línea de pensamiento, el monumento conmemorativo pierde gran parte de su condición de tal y puede convertirse en un objeto del decoro urbano, en una pieza más de un nuevo proyecto urbanístico.

El primer ejemplo del traslado de un monumento de su emplazamiento original lo constituye, paradójicamente, la reubicación del primer monumento que se erige en el país, la Pirámide de Mayo. La misma es obra del alarife español Francisco Cañete, que la realiza en 1811, para conmemorar el primer aniversario de la Revolución de Mayo de 1810 y es emplazada originalmente en el centro de la denominada plaza de la Victoria (una de las dos plazas que en esos momentos formaban la actual Plaza de Mayo). En la década de 1880, durante la administración del intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, estuvo a punto de ser demolida y reemplazada por una columna de bronce a ubicarse en el centro de las dos plazas ya unificadas. En la década de 1910, con motivo de la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810, se la piensa sustituir por un monumento que conmemore dicha fecha histórica y, para ello, en 1912, se la remueve de su ubicación primigenia en dirección al centro de la plaza de Mayo. Sobre ella se piensa colocar el nuevo monumento para cuya realización se llama a un concurso internacional, que nunca se materializa.

Otro ejemplo más cercano lo constituye el intento de traslado, en la década de 1990 del monumento a España de Arturo Dresco.<sup>1</sup> El mismo está ubicado en un extremo de la avenida Costanera sur de la ciudad de Buenos Aires, próximo al Río de la Plata y se lo pretende reubicar en el extremo de una plazoleta en el cruce de la avenida de Mayo con la

---

1 La localización de este monumento en un borde de la avenida Costanera Sur fue una elección del propio artista. El mismo fue inaugurado en 1933.

avenida 9 de Julio, en pleno centro porteño.<sup>2</sup> La sugerencia efectuada por la reina Sofía de España, de visita en nuestro territorio en esos años, es una de las razones que explican dicho proyecto.

Y el caso más reciente es el desarme, traslado y reubicación en un sector de la avenida Costanera norte (aún no concluido) del monumento a Colón, en 2015. Esta obra, un obsequio de la colectividad de residentes italianos de la Argentina que se realiza con motivo de la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810, fue removida de su emplazamiento en la plaza Colón para colocar en su lugar el monumento a la heroína altopereana Juana Azurduy.<sup>3</sup> En este caso, razones ideológicas motivan dicho cambio. El grupo gobernante se identifica con la imagen de esta mujer, que actúa en la resistencia de la conquista española y cuestiona la figura del descubridor de América, asociándolo a un “genocidio” de los pueblos americanos por parte de la Corona española.

Si bien en estos ejemplos las razones de dichas operaciones son diferentes, trataremos de entender, mediante el estudio del proyecto de traslado del monumento conmemorativo a los Dos Congresos, algunas de las ideas que se esconden detrás de estas acciones.

## **El monumento a los Dos congresos. De la plaza al *rond-point***

El monumento a los Dos Congresos es obra de los artistas belgas Eugène Dhuique y Jules Lagae y se inaugura el 9 de julio de 1914. Ambos artistas participan del concurso para erigir

---

2 El proyecto de traslado se realizó durante la gestión del intendente de la Ciudad de Buenos Aires Carlos Grosso y la presidencia de Carlos Saúl Menen.

3 La misma fue obsequio del presidente de la República de Bolivia, Evo Morales.

un monumento al centenario ya mencionado, obteniendo el segundo premio, siendo esta una de las razones por las cuales las autoridades nacionales le encargan este trabajo. En un mismo complejo escultórico se conmemora a la Asamblea del año XIII y al Congreso de Tucumán de 1816. Para su ubicación se elige la Plaza del Congreso, una plaza nueva que se realiza a comienzos del siglo XX para dar marco al nuevo edificio del Congreso Nacional, inaugurado en 1906. A esta obra de arte, algunos años después, se le adiciona, sobre el lado este, una fuente con juegos de agua.



Imagen 1. Vista del monumento a los Dos Congresos.

En 1944, surge, en el ámbito de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, una propuesta para quitar dicho monumento de su emplazamiento original y así liberar la imagen de la fachada principal del edificio del Congreso Nacional, que quedaba parcialmente oculta desde la visión en perspectiva de la Plaza de Mayo.

Lo poco que sabemos del proyecto surge del estudio de fuentes gráficas y escritas (una serie de fotomontajes fotográficos y unas notas manuscritas que se encuentran en el archivo

del ingeniero Carlos María della Paolera, en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires (G.C.B.A.), que corresponden a los borradores de los informes del estudio de una reubicación del citado monumento. Estos documentos son las respuestas a una consulta que le efectúa al ingeniero Carlos María della Paolera, el director de la Dirección General de Obras Públicas y Urbanismo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Ing. Alejandro Aldazábal.

Si bien son solo un par de borradores de informes redactados en 1944<sup>4</sup> lo suficientemente esclarecedores para comprender el cambio de sentido que se viene insinuando desde finales del siglo XIX en la relación entre monumentos y proyectos urbanísticos.

Carlos María della Paolera tiene, en el momento de la consulta, una larga experiencia en temas urbanísticos. Egresado de la Facultad de Ingeniería de la UBA en 1912 con una tesis sobre la provisión de agua para una ciudad de 100.000 habitantes. En la década de 1920, viaja a Francia para especializarse en temas urbanos, graduándose en la Escuela de Urbanismo de París (IUP), de reciente creación, que dirige Marcel Poëte. Los cursos de la IUP “llevaban la impronta de la geografía humana de Vidal de la Blanche y de los conceptos de Economía Urbana que lo vinculaban a Pirenne e influencias bergsonianas que, en conjunto, modificaban las bases primeras de Michelet y de Fustel de Coulanges” (Novick *et al.*, 1998: 82,-83).

De regreso a la Argentina, en 1929, comienza a elaborar con el ingeniero Ángel Guido, el Plan Regulador para la ciudad de Rosario, crea la primera Cátedra Argentina de Urbanismo en la Universidad de esa ciudad y entre 1932 y 1943 dirige,

---

4 Llevan los títulos de: “Traslado y nueva ubicación monumento a los dos congresos”, “Monumento en el cruce de las avenidas de mayo y 9 de Julio”, “El monumento proyectado y la desaparición del modelado de la avenida 9 de Julio”, “Estudio del modelado del Espacio Urbano. Cruce de las avenidas de mayo y 9 de Julio”, “El espacio urbano en la evolución estética de las ciudades”.

en el ámbito de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la Oficina del Plan de Urbanización y Extensión de Buenos Aires. Con la llegada al gobierno de Juan Domingo Perón, della Paolera se aleja del espacio de la gestión pública, dedicándose a la actividad docente. Asume como director del Instituto Superior de Urbanismo que funda él mismo, en la nueva Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Es, por lo tanto, en esos años, el principal referente en temas de planificación urbana en nuestro país.

Por su formación, este profesional, tiene un perfil científico. Escribe, en la introducción de su tesis doctoral presentada en Francia en 1927, que “(...) la ciudad es un organismo vivo en un medio que reacciona bajo la acción de agentes externos e internos” (*ibidem*: 89). Para este profesional, el urbanista procede como un médico que efectúa el diagnóstico sobre la base de una historia clínica (evolución urbanística) y a partir de sus datos elabora un tratamiento (proyecto urbano). La meta final es el organismo sano.

Estos borradores resultan de utilidad para verificar la relación que se establece, a mediados de siglo, en el campo profesional, entre el proyecto urbanístico y los monumentos ubicados en el espacio público. La forma de pensar de della Paolera es compartida por muchos de los técnicos que ocupan cargos en la administración de la ciudad en esa época y es la que se imparte principalmente en los ámbitos académicos.

En estas fuentes se puede distinguir, además, la forma del procedimiento científico, dividido en tres partes, que implementa su autor para enfrentar este análisis y que hemos señalado anteriormente.

En la primera etapa se ocupa del diagnóstico (un análisis de la propuesta), luego propone un tratamiento (el proyecto por él presentado) y, por último, la verificación del resultado del mismo mediante un método empírico. Finalmente, como

resultado de esa experiencia, esboza una reflexión teórica en torno a los problemas de la estética urbana relacionados con este tema. Como docente, busca que estas experiencias no acaben en el ejercicio mismo de encontrar una solución a un problema determinado, sino que se constituyan en fuentes documentales para elaborar una teoría.

En un principio, tal como surge de las notas, della Paolera no pone en duda la posibilidad del apartamiento de un monumento conmemorativo de su emplazamiento original. Con esta actitud frente a la obra de arte relega a un lugar secundario las relaciones simbólicas que se establecen entre la obra de arte y el sitio primigenio de su erección. Tampoco tiene en cuenta el carácter simbólico que se le quiere dar a la Plaza del Congreso en el momento de su creación y con el emplazamiento en ella del monumento a los Dos Congresos. Eduardo Schiaffino dice, en relación con esta plaza:

Esta plaza es muy reciente para tener historia; es pues una plaza feliz, tan feliz, que no estando aún esta edificada podemos soñar que lo estará alguna vez dignamente. Pero si la Plaza del Congreso no ha salido de los limbos, nadie duda de que mañana tendrá historia, y que en su vasto recinto se hará tal vez la historia de mañana. Allí tendrán sanción popular y pública esos debates del Congreso, que apasionan al pueblo, cuando el pueblo siente que de él se trata y de sus destinos. (Schiaffino, 1927: 112)

## 1- El diagnóstico

En la elaboración de su diagnóstico, Della Paolera no apela al recurso del análisis histórico, sino que se centra casi exclusivamente en las reglas de la composición y la perspectiva visual que proporciona la enseñanza académica de la arquitectónica.

Si bien, en un principio reconoce la carga simbólica, la naturaleza y el significado de la obra que pretende movilizar, llega rápidamente, y sin un estudio más exhaustivo, a la conclusión de que la misma no puede ser reubicada en cualquier parte de la ciudad, sino en un lugar céntrico, para que no pierda esos valores que la caracterizan, pero sin tener en cuenta el rasgo identitario que le da a la obra de arte su emplazamiento original.

En segundo lugar, considera que dicho traslado ocasiona un desequilibrio entre las formas planas y muy extendidas de la plaza y la gran masa de la fachada del edificio del Congreso. Él piensa, a consecuencia de esta afirmación, que debe ubicarse en el espacio vacante dejado por la desaparición de la obra de Dhuique y Lagae, un motivo lo suficientemente relevante que permita equilibrar ambas formas opuestas.

## 2- El tratamiento

A partir de allí plantea sus propuestas, que se centran en dos problemas principales. Por un lado, buscarle una nueva ubicación coherente al monumento y por otro, reformular el espacio vacío dejado por el traslado del mismo. Para resolver el segundo punto propone que el espacio vacante lo ocupe una fuente con sus juegos de agua, que utilice parte de la base de la obra de los artistas belgas y la fuente, pero que no son partes originales del proyecto inicial.

Para la primera, formula la idea de reubicar el monumento, desprendido de su plataforma y fuente, en el *rond-point* existente en el cruce de las avenidas de Mayo y 9 de Julio. Es interesante recordar que la avenida de Mayo es proyectada por su tío, el ingeniero Juan A. Buschiazzo, director de Obras Públicas de la intendencia de Torcuato de Alvear, en la década de 1880 y que la avenida 9 de Julio, diseñada como avenida-parque, es un proyecto suyo de la década de 1930, cuando se desempeña como director de la Oficina del Plan de Urbanización y Extensión de Buenos Aires.

En las explicaciones que expone este ingeniero para justificar sus acciones, se deja traslucir el interés que tiene de tratar los monumentos como elementos compositivos de un proyecto urbanístico. En este caso su propio proyecto, la avenida 9 de Julio.

La primera justificación que realiza de su proyecto se apoya en el hecho de que la nueva ubicación permite que el mismo pase a formar parte de un eje, el eje este-oeste que corre a lo largo de la avenida de Mayo, de carácter histórico-simbólico. Al ser trasladado al espacio de intersección de esas dos grandes avenidas, este pasa, según su interpretación, a ser un componente más de un eje de un importante significado histórico que parte de la Plaza de Mayo y llega a la Plaza del Congreso. Según expresa en sus notas:

En la ubicación que propongo, el monumento a la Asamblea Constituyente del año 13 y al Congreso de Tucumán que el 9 de Julio proclamó la Independencia Nacional cobrará valor por sí mismo y por su significado histórico le corresponde la ubicación en el cruce de las avenidas de Mayo y de Julio, mientras en los alrededores de la plaza tradicional se concentrarán los recuerdos de la histórica Revolución de Mayo. Se obtendrá así, a lo largo del eje de la primitiva avenida

una graduación cronológica que se iniciará con el sitio que ocupó el primitivo fuerte de Buenos Aires (Casa Rosada) y que jalonarán el Cabildo histórico, el monumento a los Dos Congresos y el Palacio Legislativo como fondo ese gracioso techo de agua que aquí sugerimos, es decir, que se habrá integrado con motivos históricos en el eje Este-Oeste de la ciudad, el desarrollo material de Buenos Aires y las distintas etapas ilustrativas de nuestra organización nacional. (Della Paolera, 1944)

Pero en este discurso se nota que dicha justificación no deja de ser solo una mera excusa para ocultar otras intenciones, ya que el monumento a los Dos Congresos, en su ubicación original, ya forma parte del mismo eje al que lo intenta integrar con el traslado. Con lo cual, queda bastante en claro que la argumentación expuesta por della Paolera, como principal motivo de la modificación del sitio, no solo resulta poco sólida, sino que hay que pensar que detrás se esconden otros intereses. Es, entonces, en la explicación del segundo eje, en la que encontramos una respuesta más acertada a esta intención.

El segundo eje, el norte-sur que corre a lo largo de la avenida 9 de Julio, tiene para él un carácter netamente decorativo. En algunos párrafos de estas notas reconoce que el monumento citado tiene un gran valor decorativo, que es de líneas elegantes y que en su ubicación original se encuentra opacado al estar encerrado entre la gran masa del edificio del Congreso Nacional y la vasta y ornamentada fuente; también que las altas escalinatas que conducen a la base del mismo por los lados norte, sur y oeste ayudan a acentuar el efecto de difusión, resultando ser, según sus propias palabras, desde el punto de vista plástico, solo un motivo de fondo del

conjunto que a nivel popular se conoce en esa década, como la “fuente del congreso”.

La ventaja que encuentra en la nueva la ubicación, en el sentido del eje norte-sur, es que:

(...) la instalación del monumento a los Dos Congresos en el eje de la avenida 9 de Julio constituirá un motivo decorativo que contribuirá eficazmente a la ornamentación de nuestra flamante avenida-parque. En consecuencia, podrá decirse con pericia y exactitud que este desplazamiento y la nueva ubicación del monumento de los Dos Congresos dará ocasión y oportunidad al embellecimiento de toda la región central de Buenos Aires. (*Ibidem*)

La segunda parte de la propuesta la destina a tratar el problema del vacío que el monumento dejará en la plaza al ser removido. Menciona en sus textos, que el problema que se suscita en ese sector urbano es que debe encontrarse algo que articule la extensa planimetría de la plaza con la gran masa de la fachada del Congreso Nacional. Lo que propone, para ello, es la realización de lo que denomina un gran “teatro de agua”.

Par él, solo la traslación del monumento para despejar la fachada del edificio del congreso de su ocultamiento parcial no soluciona totalmente el problema del equilibrio entre la plaza y la fachada. Para lograrlo es necesario utilizar un recurso decorativo de gran relevancia.

Della Paolera descubre que la fuente que está adosada al monumento a los Dos Congresos tiene un gran atractivo visual y que la población vecina la valora más que al propio monumento, tal como lo expresa en sus notas: “que el vecindario de la zona habría lamentado el retiro de un atractivo interesante al que se ha habituado desde largos años” y que,

como hemos señalado (...) todo el mundo reconocía ese sector de la ciudad como la fuente del congreso” (*ibídem*).

Para él, los juegos de agua que forman parte del conjunto monumental constituyen un motivo de gran fuerza ornamental para otorgarle un equilibrio compositivo a la forma de la plaza, demasiado plana y alargada, según su criterio estético.

Pero, para la realización de su propuesta, necesita mantener la plataforma sobre la que se apoya el monumento ya que por debajo de ella se esconden las instalaciones electro-mecánicas que hacen funcionar el juego de agua. Pero, para mejorar las visuales dirigidas hacia la fachada del edificio del Congreso, es imperioso rebajarlas un poco.

Para hacer aún más el atractivo visual y convertirlo en un verdadero “teatro de agua”, della Paolera expresa la necesidad, por un lado, de “colocar una fuente con un alto chorro de agua central y dos laterales sobre la plataforma y en el lugar que ocupaba el monumento, instalar dos fuentes secundarias con chorro central de la misma altura a uno y otro lado de la fuente central” (*ibídem*). Por otro, aconseja:

(...) continuar el espejo de agua existente, sustituyendo el trabajo del césped que hay entre la plaza desde la proximidad de las líneas de la calle Solís hasta su terminación en avenida de Mayo a la calle Sáenz Peña (estatuas del Pensador). Dado el desnivel del terreno de la plaza, que asciende de Este a Oeste, creo factible conseguir la comunicación del estanque existente con el espejo a construirse, pasando la lámina de agua debajo del pavimento de la calle Solís y metiendo de manera uniforme en el nuevo estanque. (*Ibídem*)

Finalmente, propone completar el conjunto con alineaciones de árboles y arbustos, juegos de agua y motivos

decorativos ubicados lateralmente; además para lograr un importante efecto armónico necesita remodelar el entorno arquitectónico que rodea al edificio legislativo. Sostiene que se debe ampliar la calle Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen) entre la avenida Entre Ríos y la calle Solís y esta, entre la calle Victoria y la avenida Rivadavia, de manera de que se formen visuales en el nuevo perímetro para distraer y reforzar el marco del Palacio del Congreso. También, a su criterio, es necesario eliminar las indeseables rampas de la fachada principal del edificio del Congreso, llevándolas a la altura de la acera para que se permita la entrada y salida cómoda de los vehículos. Por último, aconseja sugerir al propietario del edificio de la Confitería del Molino, ubicada frente al congreso, que suprima la parte superior de la torre de la esquina del edificio, en calidad de obsequio a la estética de la capital.

De esta manera, el espectáculo público que se va a ofrecer con la instalación de ese completo y extenso “fontane d’eau” [*sic*] (*ibidem*) complementado por los juegos de agua laterales y una fuerte masa de árboles de iluminación, va a ser, sin ningún lugar a dudas, del más alto interés. Este va a constituir un magnífico remate de la perspectiva de la avenida de Mayo y también va a resultar ser un elemento de gran fuerza decorativa para una presentación apropiada del monumental edificio del congreso.

Con esta operación, la plaza deja de tener un significado simbólico, de conmemoración, para convertirse en un espacio decorativo que da un marco agradable al entorno del edificio del congreso. Hay, en las ideas de este ingeniero, una predilección por los efectos decorativos en el espacio urbano.

### 3- La verificación

Pero, su método de trabajo científico lo lleva a supeditar todas estas propuestas realizadas en un plano teórico, a la verificación de las condiciones reales mediante un sistema empírico. Construye una *maquette* del monumento a escala natural, que permite determinar con exactitud la altura que debe tener el basamento sobre el que se va a apoyar el pedestal y calcular el efecto final que puede tener el cerco verde, la vereda ancha y la cerca perimetral formada por anclas y cadenas que lo rodean.

Finalmente, la constatación empírica del nuevo emplazamiento contradice el argumento teórico expuesto en el proyecto. Las conclusiones a las cuales llega con dicho estudio ponen en evidencia que la nueva ubicación es inadecuada, pues, entre otras cosas, genera un gran efecto de pesadez y concluye que, no el traslado, pero si la nueva ubicación no resulta apropiada.

Esto lo lleva, en parte, a contradecirse en el plano de la teoría y a replantear sus primeras afirmaciones. Asevera que una obra de arte en el espacio público debe ser diseñada teniendo en cuenta previamente las características del lugar a donde va a ser emplazada: "(...) en realidad reflexiono que la reubicación de un monumento no es posible porque es condición *sine ecua nom* [sic] para todo artista escultor proyectista de un monumento a elevarse en el espacio urbano, el conocer de antemano la amplitud y la forma de dicho espacio y las alturas definitivas de la edificación que van a limitarlo" (*ibidem*).

Como buen científico necesita encontrar las causas que provocan la refutación de sus hipótesis iniciales y descubrir el porqué de la incompatibilidad encontrada. Determina que el problema está centrado en la diferencia que existe entre

los anchos de las avenidas de Mayo y 9 de Julio y que estas diferencias no solo complican la ubicación de este monumento sino la de cualquier otro.

Basándose en los clásicos principios de la composición arquitectónica, determina, en primer lugar, que, desde el punto de vista de la concepción urbanística, es imposible concebir una plaza en ese lugar debido a que dos de sus lados están limitados por lo que él llama, una brecha abierta en la ciudad (la avenida 9 de julio) y que la impresión que se puede lograr no es la de una plaza, sino la de un trozo de la citada avenida. Para reforzar su argumentación pone como ejemplo la ya existente plaza de la República, que se encuentra en el cruce de esa avenida y la calle Corrientes, afirmando que: “ni con el obelisco que enmarcara el cruce de ejes ni con las cuatro fuentes que cerraban las esquinas de la ex-plaza se consigue la impresión justificativa de la denominación de plaza en el arte urbano” (*ibidem*).

En segundo lugar, con la realización de la *maquette* a escala material, puede comprobar que la diferencia de anchos entre ambas avenidas exige la construcción en el lugar de un motivo decorativo diferente del que él elige. Siguiendo su argumentación, expresa que si la masa, la dimensión y la silueta del monumento proyectado se forman en escala con el ancho de la avenida 9 de julio, se produce un cierre total e inadmisibles de la visión y de las perspectivas a lo largo de la avenida de Mayo.



Imagen 2. Vista de la *maquette* del monumento a los Dos Congresos desde la avenida de Mayo.

En cambio, si este se proporciona con la avenida de Mayo, su aspecto desde la avenida 9 de Julio puede ser aceptado, siempre y cuando no exprese una extensión mayor que la que marca el punto de cruces de cada uno de los dos grandes ejes.



Imagen 3. Vista de la *maquette* del monumento a los Dos Congresos desde la avenida 9 de Julio.

Termina concluyendo que la mejor solución es la colocación de un obelisco, pero más esbelto y de materiales más nobles que los que se utilizaron para la realización del que ya se encuentra levantado en el cruce de la avenida 9 de julio y la calle Corrientes. El problema es que no pueden convivir armónicamente dos obeliscos a menos de quinientos metros del cruce en cuestión.



Imagen 4. Vista de la *maquette* del monumento a los Dos Congresos desde la avenida 9 de Julio en el cruce con la calle Corrientes.

## Conclusiones

A través del proyecto de traslado del monumento a los Dos Congresos de 1944, hemos podido arrojar un poco de luz en torno a un aspecto particular del arte público: la relación entre la planificación y los monumentos escultóricos.

Para los urbanistas formados en las primeras décadas del siglo XX, como Carlos María della Paolera, los monumentos

se encuentran supeditados a los objetivos principales del plan urbanístico en proceso de planeamiento o ejecución. En este caso, para este ingeniero y posiblemente también para sus colegas del ámbito municipal, el traslado de las esculturas públicas es parte de una operación más amplia de carácter urbanístico, donde el monumento puede ser simplemente un articulador urbano más de dicho proyecto.

En este caso, el traslado del monumento a los Dos Congresos es una buena excusa para que della Paolera pueda completar el inacabado proyecto suyo de la avenida-parque 9 de Julio. Este más que pensar en el monumento, está pensando en la avenida en donde el rol del mismo consistía en completar su efecto decorativo.

Sus conclusiones en torno al efecto negativo que produce por la relocalización del monumento analizado no están pensadas desde el monumento mismo sino desde la avenida. La obra de arte señalada no era la adecuada para ese lugar, pero qué hacer después con ella no formó parte de su informe final una vez que se demostró su incapacidad para solucionar el problema estético de la avenida proyectada por él.

A modo de justificación, en su escrito sobre la evolución estética de las ciudades, replantea su teoría, concluyendo que un monumento no puede ser trasladado, sino que el mismo es y debe ser diseñado por el artista para un lugar determinado. Pero esta posición tomada es contradictoria con la que planteó al comienzo de su estudio. Da la sensación de ser un acto de resignación.

## Referencias bibliográficas

- Della Paolera, C. M. (1944). *Notas manuscritas*. Buenos Aires: Museo de la Ciudad (G.C.B.A.). Inéditas.
- Novick, A. y Piccioni, R. (1998). Carlos María della Paolera o la amnesia del urbanismo argentino. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* [Mario J. Buschiazzo], N° 30. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Schiaffino, E. (1927). *Urbanización de Buenos Aires*. Buenos Aires: Manuel Gleizer editor.



## **Parte 3. Arte público e imagen urbana**

---



## **Arte público y paisaje natural, del río al jardín. La imagen urbana de Buenos Aires 1900-1930**

DRIEN FÁBREGAS, Marcela; ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa; VANEGAS CARRASCO, Carolina (eds.). *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina* – III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Santiago, Chile: Universidad Adolfo Ibáñez (UAI), GEAP-Latinoamérica, 15 al 18 de octubre de 2013, pp. 301-312.

La protección del paisaje natural ha sido, desde finales del siglo XIX, una importante preocupación por parte de aquellos que impulsaron y defendieron la importancia social que debía tener el arte público tanto para el desarrollo de sus respectivas ciudades como para el de sus sociedades. Esto puede verificarse al examinar los textos escritos y los debates registrados entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

Si bien, el interés por la conservación del paisaje como herramienta para el diseño urbanístico fue común a casi todos estos profesionales y pensadores de esas décadas, las ideas en torno al tema que estos plantearon no siempre fueron coincidentes y nos ponen de manifiesto las diferentes posiciones teóricas que unos y otros hicieron manifiestas.

Fue en la década de 1920 en la Argentina cuando el tema del paisaje natural cobró una importancia que hasta ese momento no había tenido en los discursos en torno al arte público local. El desarrollo histórico de la evolución del paisaje costero de la ciudad de Buenos Aires formó parte del prólogo que precedió a la presentación del plan de mejoras para la ciudad de Buenos Aires realizado por la Comisión de Estética Edilicia

durante la intendencia del Dr. Carlos Noel y gran parte de los proyectos en él presentados tenían como objetivo reconquistar parte de la relación entre la ciudad y la geografía perdida.

## **El tema del paisaje natural en los debates internacionales**

La incorporación del tema del paisaje natural a los debates urbanísticos europeos surgió a comienzos del siglo XX en el ámbito belga. Charles Buls<sup>1</sup> fue un verdadero amante de la naturaleza y su posición con respecto a la protección del paisaje natural era aún más rígida que la de antecesores suyos como Camilo Sitte. Tal como lo ha señalado Marcel Smets (Smets, 1995) en su estudio sobre este burgomaestre de Bruselas, ya desde sus comienzos como periodista había destinado gran parte de su tiempo a llamar la atención sobre las amenazas que estaba sufriendo el paisaje natural. Para este pensador, en su época hubo dos grandes amenazas al patrimonio natural, una de carácter económico, la explotación a ultranza que se hacía del mismo y que lo llevaba a un uso excesivo que repercutía en su estado, y otra de carácter estético, la falta de gusto y capacidad de las autoridades para lograr, de ese paisaje natural, un entorno armonioso. En este último planteo, Buls deja implícito el principio de intervención, por parte de los hombres, en dicho entorno natural. Esto último implicaría un cierto grado de contradicción con lo que en uno de sus escritos definió como la esencia del paisaje natural: un “paisaje diseñado por la naturaleza” a lo largo de los siglos. El bosque milenario, decía, cuenta la historia. Él existió antes que el hombre llegara allí y fue testigo de la historia. Si como los monumentos, en tanto edificios antiguos,

---

1 Charles Buls fue artesano, político y burgomaestre de la ciudad de Bruselas entre 1895 y 1896.

inducían a la continuidad del pasado, la foresta representaba la idea de la inmutabilidad.

Existe en esta postura una ambivalencia entre la posibilidad de modificar, por razones estéticas y funcionales el paisaje natural y el principio de inalterabilidad del mismo en su condición de concepto de proceso histórico y natural desarrollado a lo largo del tiempo.

Esta posición será adoptada por varios de sus contemporáneos, entre los que encontramos al arquitecto alemán Camillo Sitte. Él también coincidía en la idea de que el paisaje natural tenía las características de insustituible y que no se podía simplemente reemplazado con otro “hecho por un jardinero de mal gusto”, tal como lo afirmaba Buls (Smets, 1995: 217).

Sin embargo, Camillo Sitte, a quien se lo puede denominar como el precursor del urbanismo que privilegiaba la estética por sobre el mero funcionalismo, no le prestó demasiada importancia, en sus comienzos al paisaje natural. En su libro *El arte de construir ciudades según principios estéticos*, publicado por primera vez en 1889, no le dedicó espacio a este problema, aunque sí lo encaró unos años después en un artículo denominado “*Grossstadtgrün*”.<sup>2</sup> Este escrito fue incorporado por su hijo, Sigfrido Sitte, como apéndice a las reediciones alemanas del libro publicadas a partir de 1909, luego de su muerte.

Para Sitte, el anhelo de los habitantes de las ciudades de ponerse en contacto con la naturaleza, el verdor y el aire libre se originaban en el hecho de que sus antepasados eran hombres de “las selvas” y los contemporáneos eran hombres de “casas cuarteles”. Para el ciudadano ávido del campo, afirmaba, cada árbol, cada conjunto de flores o trozo de césped

---

2 La traducción al español de este artículo fue publicada en la edición española del libro de Sitte, realizada por Emilio Canosa de 1925, como un apéndice que lleva el título de “Del empleo de la vegetación en las grandes ciudades”.

más insignificante era sagrado y no debían ser sacrificados para una construcción.

Este arquitecto se refirió, en su escrito, tanto el paisaje natural que daba marco y entorno a una ciudad, como a los elementos de ese paisaje natural que se incorporaban a la misma para “animar la vistas de la ciudad, a fin de paliar a los moradores de esa acumulación de casas y casas, el efecto opresor de tan innatural monotonía” (Collins y Collins, 1980: 197). En ese sentido, destacó la importancia que tenían tanto la vegetación como el agua, en particular la que denominaba “agua decorativa”, que era la combinación de ambos elementos.

Pero la justificación de Sitte de la necesidad de incorporar esos elementos del paisaje natural en el planeamiento urbano no obedecía a razones de higiene como era sostenido desde el campo científico. Desvalorizando las estudios que asignaban la utilización de los árboles como agentes de oxigenación de la ciudad,<sup>3</sup> para él, el paisaje natural en la ciudad era un “estímulo para la fantasía” (Collins y Collins, 1980: 198). La única enfermedad que este curaba, según sus argumentos, era la de la melancolía, la nostalgia de la libre naturaleza. Con esta argumentación, justificaba su oposición, llevada adelante por los geómetras de su época, a realizar plantaciones regulares y continuas de árboles en las avenidas porque, según su forma de pensar, no eran útiles ni a la salud ni a la estética, revalorizando el efecto artístico de los árboles aislados ya que la “fantasía no necesita efectos de cantidad, sino tan solo estímulos” (Collins y Collins, 1980: 201). El concepto de fantasía, a su vez, se asociaba en Sitte, con el de la posibilidad de sublimación del objeto vegetal por parte de los pueblos, y lo sublime, representaba para él lo poético y lo

---

3 Sitte descreía de la veracidad de los datos científicos que daban a los árboles la función principal como oxigenadora de la ciudad. Si bien no niega el principio científico de la oxigenación, pero para él el aporte que hacen los árboles era muy baja para justificar su uso para esa sola función.

pintoresco. El pintoresquismo era, en su forma de ver, algo más que un efecto visual caracterizado por la irregularidad, era el más alto nivel de poesía.

Como hemos señalado, para este arquitecto como para muchos de sus contemporáneos, el paisaje natural se definía como el de una naturaleza formada paulatinamente a lo largo de los siglos. Y esta era, justamente la razón que justificaba su conservación a cualquier precio, ya que su pérdida, por esa misma razón, sería insustituible y su reemplazo una copia artificial resultaría inadmisibile. Los elementos que formaban ese paisaje natural —árboles, ríos, viejos jardines, etc. eran viejas herencias del pasado, en muchos casos idealizados por los pueblos, y por lo tanto tenían, según su forma de pensar, el mismo valor que habían adquirido los monumentos históricos; eran de por sí, monumentos de arte.

Por lo tanto como expresiones de un desarrollo histórico, los elementos del paisaje natural en la ciudad se constituían en monumentos y debían ser tratados por lo urbanistas de la misma manera en que eran tratados los monumentos artísticos y arquitectónicos. De la misma manera que en su libro estudiaba las mejores opciones para las ubicaciones para una escultura o una fuente en una plaza, trató las de un árbol, utilizando los mismos principios que había planteado para los otros casos. Basándose en las enseñanzas de los antiguos, determinaba, por ejemplo, que una escultura o una fuente no podían ocupar el centro de la plaza sino que debían ubicarse a los lados para que, por un lado, no entorpeciesen el tránsito por la misma y, por otro, porque de esta manera se resaltaría más su expresión estética. Siguiendo los mismos criterios, “un árbol, o un grupo de arbustos corresponde, como fuentes y monumentos a la pared de la plaza por ejemplo, no puede ser ubicado en el centro de una plaza, en los remanentes del tránsito, o en los rincones tranquilos, y por su verdor, aun resulta más difícil su incorporación al conjunto

que estos, que por sus materiales y formas arquitectónicas, concuerdan fácilmente con sus alrededores arquitectónicos” (Collins y Collins, 1980: 205).

El inglés Raymond Unwin, en la primera década del siglo XX, incorporó al debate urbanístico el tema de la jardinería. Es más, utilizó el ejemplo de las diferentes escuelas de jardinería imperantes en Gran Bretaña en esos años, como un medio para identificar las que él consideraba que eran las dos diferentes escuelas de urbanismo.

Pero antes que él, el tema del diseño de jardines, como regulación del paisaje natural por parte de los hombres, ya aparece claramente definido en la tratadística arquitectónica del siglo XVIII. La búsqueda del equilibrio entre lo regular y lo salvaje, en el diseño de jardines, se encontraba esbozada en el libro de Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, publicado originalmente en 1753. Este antiguo tratado de arquitectura incorporó dos capítulos destinados a la estética de la ciudad y a la de los jardines. Es en este último donde aparecen conceptos que guardan cierta similitud con los que fueron expuestos en las discusiones de arte público a comienzos del siglo XX por artistas y urbanistas. Las críticas de Laugier en esos años, estaban más destinadas a cuestionar la excesiva regularidad de los trazados regulares de los jardines, en especial el de Versalles de Luis XIV, “regularidad excesivamente metódica” (Laugier, 1999: 140) y que para el disfrute estético había que salir de ellos y buscar una “bella naturaleza en medio de un campo adornado naturalmente y sin artificio”. Laugier estaba destacando la necesidad de respetar y, en todo caso, armonizar el diseño de un jardín, con el paisaje natural. Finalmente, planteó la idea de lograr un tipo de trazado de jardín de modo que se “reúnan en él la regularidad, la organización y ese amable desorden tan amigo de la naturaleza” (*ibidem*: 141). Este último concepto es el que asociamos con el denominado “pintoresquismo”.

También en Laugier encontramos referencias a la importancia del agua como un componente destacado de la naturaleza que no solo proporcionaría un ambiente de frescura, sirviendo, a su vez, para reanimar las bellezas del jardín, sino que también, y tal como lo planteó Sitte en su escrito sobre el paisaje, “permita todo tipo de fantasías” (*ibidem*: 144).

En Unwin, a través de la jardinería, encontramos también esbozados los problemas del paisajismo y la intervención del hombre en el paisaje natural. Unwin encontró en las maneras alternativas de tratar y diseñar el paisaje natural, las herramientas para definir las diferentes formas de diseñar las ciudades. A su vez, hizo evidente su postura en torno a la manera en que ese paisaje natural debía ser conformado.

De una manera similar a la que hicieron sus colegas, destacó el valor del paisaje natural como naturaleza inigualable e irrepetible. Pero esta, según sus palabras, no fue un producto total de su libertad sido fruto de leyes muy complejas, resultado del clima, del tiempo, de la gravedad, de la resistencia de materiales y de reacciones químicas que habían hecho de ella lo que fue.

Partiendo de esta posición, planteó los logros y desaciertos de las dos escuelas de jardinería que consideraba relevantes. Una era partidaria de lo irregularidad pintoresca y la otra encontraba sus fundamentos en la búsqueda de trazados regulares.

La primera buscaba, según Unwin, su inspiración en la naturaleza, encontrando los principios de la belleza solo en lo pintoresco, lo irregular, lo disimétrico. Sin embargo, cuestionó a los diseñadores de jardines que buscaban, como único objetivo, reproducir los esos efectos logrados por las fuerzas de la naturaleza, ya que, según su forma de pensar, los logros estéticos del paisaje natural eran irreproducibles, su formación y condiciones de crecimiento complejas, de tal manera que resultarían difíciles de comprenderlas y reproducirlas para un jardinero. A lo máximo que se podía aspirar era a parodiarlo, lo que lo llevaría casi a la caricatura del mismo.

La segunda escuela, la clásica o metódica, tal como él la definió, rechazaba la irregularidad buscando, mediante trazados regulares, sobre un plano ordenado y de líneas simples, logrando un efecto de conjunto que no carecía de preocupaciones estéticas.

Como hemos mencionado, Unwin asoció estas diferentes escuelas de jardinería con las dos corrientes urbanísticas que prevalecían en esos años sin inclinarse por ninguna de las dos. Al contrario, propició un equilibrio entre lo racional y lo pintoresco. Así como no aprobaba la imitación del paisaje natural, tampoco admitió la copia o el plagio de lo antiguo. Las ciudades antiguas, al igual que el paisaje natural o la naturaleza en estado salvaje, decía, se han formado libremente a lo largo de los siglos, pero el artista no puede crear, inspirándose en ellas, una calle o un efecto semejante. Por otro lado, tampoco avaló los trazados regulares que exigían una simetría absoluta porque estos terminan sacrificando la belleza natural del paisaje.

Finalmente, debemos mencionar el rol que tuvo el paisaje natural en los últimos manuales de estética urbana como el *Civic Art* de Hegemann y Peets (1993) publicado en los Estados Unidos de América en el año 1921. En este libro se incluyó un capítulo entero dedicado al arte de la jardinería como parte del arte público. Para estos autores, un arquitecto no podía concebir un edificio al margen de sus inmediaciones ya que cada edificio formaba parte de una calle, plaza, jardín, parque o ciudad.

Pero estos autores no se centraron en el estudio del paisaje como parte de un desarrollo histórico de la naturaleza a lo largo de los siglos sino que su interés residía en el análisis del paisaje proyectado y construido por el hombre, iniciando, según ellos, dicho proceso en el Renacimiento italiano. La razón de dicha elección residía en que valorizaban las composiciones regulares de los mismos por encima de cualquier

otra elección. A diferencia de sus antecesores, Hegemann y Peets tenían una visión negativa del concepto de lo pintoresco que asociaron con lo irregular, y era visto, a su vez, como una reacción hacia los malos trazados regulares construidos en territorio norteamericano a lo largo del siglo XIX.

## Visiones del paisaje natural de Buenos Aires

La geografía de Buenos Aires y alrededores (incluyendo la pampa), ha sido caracterizada desde los tiempos cercanos a su fundación, como de una pobreza generalizada. Esta visión negativa del paisaje natural local habría sido forjada tanto por los relatos literarios (principalmente de viajeros extranjeros, a los que se sumaron las obras de algunos escritores locales) que se fueron conociendo a lo largo de un par de siglos sino también a través de las experiencias transmitidas al ámbito europeo por los protagonistas de diferentes expediciones científicas realizadas en América del Sur entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Alexander von Humboldt, quien inició su viaje a América en 1799, estaba convencido de que el paisaje natural al sur del Alto Perú carecía de interés. Otro científico viajero como Alcide D'Orbigny también reconocía las grandes diferencias que existían entre la exuberancia de la vegetación de Brasil en relación con la que caracterizaba a la región del Río de la Plata.

Este desinterés no solo estético sino también científico por la geografía de Buenos Aires por parte de estos viajeros europeos propició, de alguna manera, una lectura que menospreciaba el paisaje natural porteño, cuya percepción siguió presente en la literatura producida a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX.

Domingo Faustino Sarmiento, quien fuera presidente de la Argentina entre los años 1868 y 1874, en su libro *Facundo o*

*civilización y barbarie*, publicado en 1845, asociaba el ambiente al carácter social, a través de la creación metafórica de la fórmula civilización y barbarie, donde la ciudad pampeana se planteaba como la representación de futuro de un mundo civilizado contra la barbarie rural, representada por la pampa como desierto monótono e inconmensurable.

Sin embargo, tal como lo señala Graciela Silvestri (Silvestri, 2011), Sarmiento estaba lejos de considerar que el ambiente determinaba un destino fatídico, este podía ser trastocado si se cambiaba el paisaje. De esta manera avalaba la posibilidad de intervenir en el paisaje natural a través de la intromisión del trabajo humano, modificando ríos o construyendo puentes y caminos, entre otras acciones. Para esta autora, su imagen del paisaje civilizado estaba planteada en términos específicamente estéticos, porque las producciones de la sensibilidad constituían, para él, la cima de la civilización. Sin embargo, tal como lo expone en su estudio sobre las figuras del paisaje en el Río de la Plata, sus consideraciones estéticas se inscriben dentro de lo que se denomina la cuestión del gusto; y para Sarmiento el gusto responde al pintoresquismo, que más se adecuaba a la sensibilidad estética de estas nuevas naciones.

También en relación con el desarrollo del gusto pintoresco en el territorio de la ciudad de Buenos Aires y su entorno, a lo largo del siglo XIX, Silvestri remarca la importancia que adquirió la jardinería (que vendría de la influencia de los inmigrantes ingleses en nuestro territorio ya que la tradición española menospreció esta actividad), primero aplicada en las quintas de recreo que lindaban con la ciudad, y luego en la ciudad misma. Esta sensibilidad verde que se extendió en la ciudad repercutió en la multiplicación de calles arboladas y de plazas y parques, algunos de los cuales tuvieron su origen en estas quintas de recreo.

## Eduardo Schiaffino y el paisaje natural

La figura de Eduardo Schiaffino es clave para entender el desarrollo del concepto de espacio natural en relación con el arte público, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Schiaffino no era un profesional de la arquitectura ni del urbanismo sino un artista,<sup>4</sup> pero para los más enérgicos defensores de la estética urbana, esta condición era la ideal para poder diseñar nuevas ciudades o modificar las existentes y estaba por encima de lo que podía aportar en la materia un arquitecto o un ingeniero.

Este artista resumió sus ideas en torno a la estética urbana en su libro *Urbanización de Buenos Aires*, publicado en 1927, que reunía los artículos aparecidos en el diario *La Nación* durante el año 1925 surgidos como críticas y reflexiones al *Proyecto orgánico para la urbanización del municipio* realizado por la Comisión de Estética Edilicia durante la intendencia del Dr. Carlos Noel. Si bien esta obra se insertaba en los problemas urbanísticos de la década de 1920, sus ideas reflejaban también los debates de esas décadas.

Este artista, al igual que sus contemporáneos, entendió que al paisaje natural era parte de los componentes del arte público. Sin embargo, vamos a encontrar en sus reflexiones algunas diferencias sustanciales tanto con los teóricos del arte público europeo como con algunos de los pensadores locales como Domingo F. Sarmiento.

Schiaffino recibió, de alguna manera, la visión descalificadora de la geografía de la pampa argentina que derivaba tanto de los relatos construidos entre el siglo XVIII y comienzos

---

4 Era pintor, el primer historiógrafo del arte argentino y fundador y primer director del Museo Nacional de Bellas Arte de la Argentina.

del siglo XX, como de las expresiones sarmientinas de civilización y barbarie del *Facundo*.

También había participado de los debates, en El Ateneo, en torno a la representación del Arte Nacional, que para algunos literatos como Rafael Obligado, la existencia de un arte propiamente argentino estaba en el criollismo paisajístico, costumbrista e histórico que venía nostálgicamente cifrado en la belleza de la pampa. Algo que Schiaffino particularmente no compartía.

Sin embargo, este pintor e historiógrafo del arte había heredado, de alguna manera, la construcción, realizada desde los siglos anteriores, de un paisaje pampeano carente de atractivos visuales y que él extendió a la ciudad de Buenos Aires. Pero consideraba más empobrecedor que el paisaje natural, la intervención humana que se había ejercido sobre el mismo. Una acción que “destruyó muy pronto la pintoresca modestia del paisaje pintoresquista originario” (Schiaffino, 1927: 13). Este paisaje natural pintoresco destruido al que se refería lo constituían los accidentes del suelo y las barrancas costeras sinuosas, que podían verse documentados en las imágenes dejadas por los artistas viajeros del siglo XIX, como d’Hastrel, Vidal, Palière y Pellegrini. Para Schiaffino los culpables de semejante destrucción fueron principalmente los ingenieros ingleses que trazaron el puerto, ignorando la estética de ese paisaje natural originario, cerrando con una línea recta la costa. Por este interés de ganar tierras al río y con un afán de lucro económico representado por el puerto, la misma perdió sus sinuosidades pintorescas y su arbolado primitivo. Expresaba en su libro que “el ingeniero conoce mejor que nadie el valor material de la línea recta, pero en demasiados casos olvida que el valor material no coincide sino en apariencia con el valor económico, pues el terreno edificable se valoriza en razón directa de la belleza del paisaje: una vista panorámica, curso pintoresco de un río, de un arroyo,

avenida arbolada o hermosa plaza. Los ingenieros a secas ignoran el paisaje. La línea recta los hipnotiza” (Schiaffino, 1927: 229). Además, en la ciudad la desaparición de los desniveles que le permitían tener alternativas visuales de la misma y la vista del río. Eran, según sus propias palabras, “bellezas perdidas para la Capital Argentina” (*ibidem*: 14).

Como podemos ver, la visión sobre el paisaje natural que tenía este pintor era heredera, en parte, de la tradición estética del gusto por el pintoresquismo característico de la sociedad porteña del siglo XIX, tal como lo ha señalado Graciela Silvestri, y que veíamos reflejado en la figura de Sarmiento. Sin embargo, no podemos descartar que el interés de Schiaffino por el pintoresquismo también derivara de los planteos teóricos que derivaban de los tratadistas europeos como Charles Buls y sus seguidores que, seguramente, conoció durante su estadía prolongada en el viejo continente. El significado de lo pintoresco era, para este pintor, un efecto visual caracterizado por la irregularidad. En ese sentido se aleja de Sitte, que entendía que este era algo más sublime.

En parte se acercaba más a la posición planteada por Hegemann y Peets, donde pintoresquismo era sinónimo de irregularidad aunque, en su caso, a diferencia de estos, esta irregularidad no adquiriría un valor negativo. Su posición era intermedia y quizás más cercana a las ideas de algunos escritores franceses, como Emile Magne, ya que para él no solo la naturaleza le daba a la ciudad su carácter pintoresco de su geografía sino también la sociedad y sus actividades cotidianas, que él va a ejemplificar en las lavanderas que iban a lavar la ropa a la ribera ondulada del río.

Este artista no compartía la idea de los teóricos europeos, como Sitte o Buls, de que la ciudad formada a lo largo de los siglos, sin una planificación previa y cuyo resultado final era el de un paisaje de carácter pintoresco, fuese un sinónimo de belleza. Sin embargo, al igual que Sarmiento, consideraba

que el ambiente no determinaba necesariamente un destino fatídico, y que además este podía ser trastocado si se cambiaba el paisaje. Afirmaba que “todas las ciudades del mundo nacieron defectuosas y por lo tanto más o menos feas, puesto que su trazado no obedecía a un plan determinado” (Schiaffino, 1927: 11). De la misma manera reconocía que un buen paisaje natural circundante disimulaba esta contrariedad: “Algunas tuvieron la suerte de haber sido fundadas en sitios accidentados, cruzados por algún río, para que la defensa militar del primitivo núcleo urbano fuera más hacedera, y al desarrollarse, tenían en su favor la belleza del paisaje” (*ibidem*). Ejemplos de ello eran, según sus propias palabras, las ciudades de Roma, Dresde y Río de Janeiro. En cambio Buenos Aires carecía de todas esas bondades, no debiéndole nada al paisaje ambiente, ya que estaba rodeada, según sus palabras, por una pampa terrestre y una pampa de agua.

Sin embargo, nuestro artista pensaba que la mano del hombre podía mejorar las falencias de la naturaleza mediante acciones que resumía, entre otras, en la plantación de árboles, la liberación de las catedrales de construcciones “parasitarias”, el trazado de avenidas y poner en evidencia los monumentos, operaciones todas que, sin embargo, nunca habían sido puestas en práctica en la ciudad de Buenos Aires.

Como vemos, para Schiaffino el paisaje, tanto natural como construido, era uno de los temas centrales de sus reflexiones en torno al arte público y la destrucción de las formas naturales de la geografía original fue, según él, uno de los problemas que provocaron la falta de calidades estéticas de las ciudades y, en particular, la de Buenos Aires. Al igual que Buls o Unwin, defendía la necesidad de proteger el paisaje natural, desarrollado a lo largo de los siglos, sin embargo, las razones para ello eran diferentes entre unos y otros. Schiaffino, no veía a ese paisaje natural necesariamente como un testigo de la historia, tal como afirmaba Buls. Para él era principalmente un

elemento de embellecimiento urbano y no adquiriría el valor de un monumento, tal como afirmaba Sitte

Reforzando su teoría de que donde la naturaleza no había sido pródiga en materia de riquezas visuales, la mano del hombre podía corregir ese defecto. En su escrito resaltó la figura de Leonardo Pereyra como un precursor del paisaje pampeano quien, con gusto artístico, convirtió un pastizal en un bosque.

Finalmente tenemos que considerar la importancia que los árboles y el agua tenían en su discurso, como componentes básicos del paisaje natural en la ciudad. Se refirió, en su libro, a los parques y plazas de la ciudad sin una clara posición teórica sobre el tema, eran reflexiones más literarias que urbanísticas.

## Conclusiones

Como hemos podido ver, el paisaje natural ha sido uno de los temas destacado en los debates alrededor del arte público entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, tanto en Argentina Europa y los Estados Unidos de América.

Es estas disputas, hemos remarcado algunos aspectos que se relacionan con la ambivalencia entre la conservación estricta del paisaje natural como reflejo de un proceso biológico y a la vez histórico de carácter estético y la intervención del ser humano como perfeccionador de la belleza que el tiempo y la naturaleza habían producido.

Para muchos teóricos europeos, el paisaje natural tenía el mismo valor que el patrimonio artístico y monumental. Por lo tanto, las reglas y recomendaciones, en relación con el espacio urbano, que se hacían para las otras, debían ser aplicadas por igual al paisaje natural.

La naturaleza era a la vez, un recurso del arte para transformar tanto a una ciudad como a una sociedad, de allí su carácter social, como un testigo de la historia misma de dichas ciudad y sociedad a lo largo del tiempo. Su lento desarrollo fue la cualidad que permitió que se convirtiera en componente inimitable del arte público.

En nuestro territorio, en cambio el paisaje natural no tuvo un peso tan decisivo en los debates teóricos en torno al rol de la estética en el desarrollo de las ciudades. Uno de los pocos que puso su atención en la importancia que este paisaje natural tenía para cambiar la imagen de una ciudad fue Eduardo Schiaffino. Su interés en el arte público como herramienta de un proceso civilizatorio lo llevó a reconocer la necesidad de resguardar la naturaleza originaria de una ciudad como factor influyente en el resultado final de los valores de la sociedad que ella habitara. Para Schiaffino, el paisaje natural, si bien tenía un rol central en el resultado estético de una ciudad, no llegaba a estar a la par de un monumento artístico o histórico.

## Bibliografía

- Collins, G. y Collins, C. C. (1980). *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Kahn, G. (2008). *L'Esthétique de la rue*. París: Infolio.
- Hegemann, W. y Peets, E. (1993 [1921]). *Civic Art*. Nueva York: The architectural Book Publishing Co.
- Magne, É. (1908). *L'Esthétique des villes*. París: Societé du Mercure de France.
- Laugier, M.-A. (1999). *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Akal.
- Smets, M. (1995). *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*. Lieja: Pierre Mardaga.
- Schiaffino, E. (1927). *Urbanización de Buenos Aires*. Buenos Aires; Glayzer.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires; Edhasa.

# Arte público y ubicación de monumentos en el Centenario y el Bicentenario. Entre la estética y el sentido simbólico

*En coautoría con Claudia Lanzani*

*X Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales y música. La teoría y la historia del arte frente a los debates de la "globalización" y la "posmodernidad", 2014, s.p.*

Las cuestiones en torno a la ubicación de los monumentos en el espacio público fue un tema destacado dentro del debate urbanístico desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que se actualizó en los primeros años del siglo XXI.

Fueron diferentes los abordajes que se tuvieron sobre este problema tanto por parte de los teóricos y profesionales que los propiciaron como de las autoridades políticas y gubernamentales que los concretaron.

El interés de este trabajo está centrado en el análisis de algunas de las propuestas y discusiones que se desarrollaron en el ámbito internacional y en el espacio local, cercanos a dos acontecimientos destacados de la historia de nuestro país: los festejos del primer y segundo Centenario de la Revolución de Mayo.

El primer escenario elegido coincide con el período de mayor auge de los debates internacionales sobre el arte público y el arte urbano, producidos desde las últimas décadas del siglo XIX, vinculados a los proyectos de transformación de las ciudades europeas, y que dio como resultado una abundante bibliografía. En el ámbito nacional, el motivo de

la celebración de una de las fechas más simbólicas para la Nación fue el impulsor del mayor momento de producción monumental del país.

El segundo se ubica en un momento particular en el que se vivió un renacer del arte público, en el ámbito internacional, producido después de la desmitificación de los ideales urbanos que había planteado por movimiento moderno y que modificó el concepto estético del espacio urbano contemporáneo. En nuestro medio, en cambio, fue un período de reconquista del espacio público por parte de algunos artistas, posible después del fin de la dictadura militar de los años 1970-1980.

Uno de los aspectos que vamos a analizar, en lo relativo a la ubicación de monumentos en el espacio público, es la diferencia que se produjo entre los discursos teóricos sobre el tema y la aplicación práctica que se hizo con ello. Estas diferencias se dieron no solo en el ámbito local sino también en el plano internacional.

## Arte urbano y monumentos

Camillo Sitte, a quien se lo puede denominar como el precursor del urbanismo moderno, privilegiaba la estética por sobre el mero funcionalismo. En su libro *El arte de construir ciudades según principios estéticos*, publicado por primera vez en 1889, se dedicó, desde el plano teórico, a tratar de orientar a sus lectores sobre los diferentes problemas que acarrea la ubicación de los monumentos y las fuentes en el espacio público. En los capítulos I y II, titulados “Relación entre edificios, monumentos y plazas” y “De que el centro de las plazas debe estar libre”, respectivamente, desarrolló particularmente sus ideas teóricas sobre este tema, al que también va a mencionar parcialmente en otros capítulos de su obra.

El objetivo de Sitte era determinar principios para la planificación urbana de su tiempo pero basándose en las experiencias estéticas del pasado, lo que en gran parte había experimentado en sus viajes por Alemania e Italia.

Los principios artísticos que sustentaron sus ideas los encontró en el análisis de las ciudades de la Antigüedad greco-romana, y en las del Medioevo y el Renacimiento italiano: Sitte no propiciaba la mera imitación de los ejemplos elegidos, sino que planteaba que del análisis de los mismos debían deducirse normativas estéticas para ser aplicadas en el urbanismo contemporáneo.

Para este arquitecto, el espacio natural de los monumentos, estatuas y fuentes era la plaza. Él va a diferenciar tipos diferentes de plazas: la plaza de la Catedral, la plaza civil y la del mercado.

Perduraba la distinción entre ágora y foro por una parte, y plaza del mercado por otra, y también el deseo de reunir en ciertos puntos principales, los edificios más imponentes, adornando orgullosos este corazón de la ciudad, con fuentes, monumentos, estatuas y otras obras de arte, a la vez que con emblemas de sus glorias históricas. (Collins y Collins, 1980: 171)

En su pensamiento, existían dos factores principales que condicionaban, en el pasado, la ubicación de esculturas, fuentes y monumentos en las plazas principales de una ciudad. Uno era la necesidad de establecer fondos neutros para dar a las esculturas un efecto de grandiosidad, y la otra que el centro de las plazas debía quedar libre.

Sitte llegó a estas conclusiones después de haber estudiado un amplio número de ejemplos desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Para él, ambos principios fueron el resultado

del uso activo que las sociedades respectivas le dieron a las plazas y de la sensibilidad de los artistas.

Mediante ejemplos (como el de la ubicación de la escultura del *David* de Miguel Ángel en la plaza del Palacio Vecchio, entre otros), fue justificando sus apreciaciones estéticas. Los fondos neutros y la ubicación lateral hacían que se realzaran las líneas de las obras de arte allí erigidas.

El segundo principio, el de que el centro de las plazas no debía ser ocupado por estatuas o fuentes, se basaba tanto en las enseñanzas de los antiguos como en necesidades de la vida cotidiana. Ya en Vitruvio se podía leer, tal como lo cita en su libro, que “el centro de la plaza destinábase a los gladiadores y no a las estatuas (Collins y Collins, 1980: 183). Sitte, con esto, se estaba oponiendo a una práctica común en su época, y que él va a criticar enfáticamente, que era la de ubicar monumentos y estatuas en el centro de las plazas. Pero en su escrito no justificaba la necesidad de liberar los centros de las plazas solo porque había sido una práctica de la civilización greco-romana, sino también porque este principio había respondido a las necesidades funcionales que dichas plazas habían tenido en el pasado. Examinando ejemplos medievales y renacentistas mediterráneos, había comprobado que la ubicación de estas obras artísticas estaba planteada de manera tal que no se interrumpiera el libre tránsito por la plaza. Igualmente comprobó que estos principios funcionales no solo se verificaban en las ciudades que habían recibido la influencia de la cultura clásica, sino también en situaciones semejantes en las ciudades del norte de Europa, ajenas al influjo de dicha civilización.

En una posición diferente a estas ideas estéticas desarrolladas por Camillo Sitte, otros autores contemporáneos como Joseph Stübben, recurrieron a principios menos teóricos y científicos para la ubicación de los monumentos y esculturas, encontrando leyes y reglas más simples. Eso los

lleva a interesarse en las teorías estéticas desarrolladas por Hermann Maertens (1877). Este autor había publicado un tratado sobre el tamaño apropiado de los edificios y monumentos en relación con su marco, para el uso en el planeamiento arquitectónico. A partir de la medición del ángulo de visión subyacente a un edificio o monumento y comparándolo con el de su marco, este autor realizó una serie de tablas de mediciones de lugares antiguos y modernos. Estos datos resultarían útiles para determinar el ancho necesario para una calle o la distancia necesaria para mirar correctamente una estatua, que resultarían una herramienta práctica para un municipio o administración que precisase ubicar un monumento en un espacio público o justificar el ensanche de una calle.

## **Los monumentos en los festejos del primer Centenario**

Partiendo de estos antecedentes desplegados desde los centros principales del debate urbanístico de esos años, veamos qué diferentes posturas se plantearon en relación con esta problemática en nuestro territorio en el mismo período.

En primer lugar, podemos decir que el principal referente para el debate teórico en torno a la ubicación de monumentos fue el pintor Eduardo Schiaffino. Su pensamiento contrasta con el pragmatismo ejercido por las autoridades de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, de esos años, y con la falta de un criterio claro por parte de los miembros de la Comisión del Centenario, encargada de la autorización y financiación para la erección de los monumentos nacionales para la conmemoración del primer Centenario de la Revolución de Mayo.

Ya en sus primeros artículos periodísticos, escritos en la última década del siglo XIX, Eduardo Schiaffino había mostrado un marcado interés por el tema de las esculturas

urbanas. En estas publicaciones, que aparecieron en el diario *La Nación* en el año 1894 con los nombres de “Estética de la Capital” y “La Plaza de Mayo y las esculturas históricas”, se notaba la preocupación que manifestaba su autor por la necesidad de incorporar a las esculturas de escala urbana como parte indispensable para un verdadero proyecto de embellecimiento de la ciudad de Buenos Aires. Años después volvió a ocuparse del tema en un pequeño artículo publicado en el diario *La Nación* de 1918 titulado “Visiones y recuerdos”, escrito durante un viaje a Buenos Aires desde su autoexilio europeo. Finalmente, en 1927, se publicaron en forma de libro titulado “Urbanización de Buenos Aires”, sus artículos aparecidos en el suplemento del diario *La Nación*, a lo largo de 1925 como crítica al Plan de Urbanización de la Comisión de Estética Edilicia redactado durante la intendencia del Dr. Carlos Noel, en los que dedica un par de capítulos a retomar el tema.

Dos fueron las principales preocupaciones en relación con la ubicación de monumentos en el espacio público, que coinciden tanto con los principios desarrollados por Camillo Sitte y con las reglas determinadas por Hermann Maertens, que hemos descrito en los párrafos anteriores: el problema de la escala de las esculturas en relación con el espacio urbano circundante y el de los fondos sobre las que ellas mismas se recortan.

El problema de la escala de las esculturas en relación con su ubicación es una constante en el pensamiento. La necesidad de contar con esculturas de tamaño adecuado para la escala urbana de la ciudad es algo reiterado en los escritos en los que se refiere a estos temas.

Su interés por los tamaños de estas esculturas coincide con los intentos de reglamentación práctica del tamaño apropiado de los edificios o monumentos en relación con su marco para su uso en el planeamiento arquitectónico, empleando

el ángulo de visión, desarrollada por Maertens en su manual utilizado, entre otros, por Stübben.

Esta preocupación del tamaño y la ubicación de las esculturas decorativas ya la había expresado en 1894. En el artículo del diario *La Nación* referido a las esculturas de la Plaza de Mayo hizo un análisis muy claro de sus concepciones sobre la visión de las estatuas históricas al referirse al monumento a Belgrano. Es quizás su proyecto para reubicar la estatua ecuestre de Belgrano, sacándola de la Plaza de Mayo, y trasladándola a un tramo de la avenida de Mayo, el primer ejemplo de esta nueva forma de integrar escultura y espacio urbano, apartarse de la idea generalizada de que los lugares depositarios de los monumentos eran justamente las plazas. En este ejemplo del monumento a Belgrano se resumen gran parte de sus ideas sobre monumento y ciudad:

Es evidente que la estatua ecuestre de Belgrano y la pedestre de Alsina están sacrificadas cuanto a obras de arte sin provecho alguno para el paisaje.

La razón principal es que la de Belgrano carece de proporciones para lucir en aquella plaza; la obra es impropia para actuar en un espacio libre pero perfectamente apta para ocupar el centro de una plazuela, rodeada de construcciones vecinas que le sirven de fondo, de manera que el detalle de la modelación en vez de evaporarse como absorbido por la luz difusa, terrible en nuestras plazas, se precisara sobre un fondo sólido, es muy posible, entonces que esa escultura ecuestre cuya silueta es pobre ganara en detalle que hoy nadie distingue... (Schiaffino, 1894).

Luego de orientar sus críticas al destino que había tenido dicha obra y no conforme con ello propuso una alternativa para mejorarlo:

¿En dónde podría estar mejor colocada la estatua ecuestre del general Belgrano sino en el centro de la misma Avenida de Mayo, mirando a la Plaza de Mayo y dando el flanco a ambas veredas?. El pedestal *no ocuparía mayor espacio que un refugio*, la estatua tendría las condiciones de encierro que necesita y teniendo la vista desde cualquiera de los extremos de aquella calle se vería en escorzo; como un ornamento interesante y breve, que animaría singularmente el cause en perspectiva de la avenida; como el monumento estaría colocado en la mitad de una cuadra, a fin de que no estorbara el paso en una encrucijada, desde ambas veredas se dominaría perfectamente y mejor que en cualquiera plaza. Existe, además, otra consideración muy digna de pesar a favor de la idea, y es que aquel prohombre modelo de austero patriotismo, tan simpático al alma argentina, quedaría incorporado así a nuestra vida diaria, lo veríamos de cerca y de lejos a cualquiera hora, en vez de condenarlo al ostracismo cruel de nuestras plazas desiertas, a un perfecto diálogo con los árboles indiferentes. (*Ibidem*)

Queda claro que para Schiaffino, la plaza no era el único lugar natural para la ubicación de un monumento, estatua o fuente. De esta manera, se despegaba de los principios propuestos por Camillo Sitte y se proyectaba hacia una nueva forma de integrar el espacio urbano con los recursos del arte. Es necesario remarcar que la postura de este pintor no fue compartida por la gran mayoría de los profesionales locales abocados más a los problemas de circulación, que no

buscaron otra alternativa para la ubicación de estas obras más que una plaza o parque.

En su artículo de 1918, al referirse a la escultura decorativa, expresó que la mayor parte de las esculturas de Buenos Aires no tenía la escala suficiente para ser ubicada en el exterior. Son, según él, esculturas de interiores:

Y he debido preguntarme por qué razón las estatuas que suelen ser evocadas de grandeza, me producían más bien un efecto depresivo. Y es que son esculturas de interior de proporciones minúsculas; es que la estatuaria decorativa que se modela para el exterior, la que está destinada a recibir el beso del sol y la racha del viento, debe ser sumaria, una piedra o bronce apenas desbastado, pero no inerte, sino movido y contrastando como la vida obscura y turbulenta, que palpita en esos seres elementales... pero es menester no reducir las proporciones humanas, ni siquiera atenerse a ellas, hay que superarlas y duplicarlas; mirar lo que hicieron en el siglo XVII los Puget y los Bernini... (Schiaffino, 1918)

Finalmente, en 1925 ampliaba sus críticas y propuestas, aunque sin cambiar demasiado las ideas desarrolladas desde finales del siglo XIX.

En su libro le dedicará el capítulo XX, que lleva el título “La estatuaria, ubicación adecuada e impropia”, a la presentación de sus críticas a la realidad al problema el tema, el titulado.

Si bien volvió a mencionar el caso del monumento a Belgrano, expuesto años atrás, en este caso se concentró en otro ejemplo: *El Pensador* de Auguste Rodin.

Schiaffino, basándose en sus criterios sobre la manera en que debían ubicarse los monumentos y esculturas decorativas en el espacio público, cuestionó la inadecuada ubicación

de dicha obra, producto del “capricho de un intendente” (Schiaffino, 1927: 153). A su criterio, la obra es sacrificada por la inmensa plaza que la rodea. En ese sentido, sus apreciaciones resultan similares a las de Camillo Sitte cuando cuestiona la relación entre las esculturas y las dimensiones de las nuevas plazas que se estaban realizando en la ciudad de Viena. De esta manera, según sus ideas, *El Pensador* pierde escala en relación con la plaza (algo que Schiaffino venía cuestionando de la escultura decorativa de la ciudad desde 1918) y además le faltaba un telón de fondo para que la resalte (tema también abordado, como vimos en párrafos anteriores, por Sitte). A partir de allí y de la misma manera que lo hizo con la estatua ecuestre de Belgrano, propuso una nueva ubicación para la obra en la escalinata del Congreso Nacional, donde principalmente se recuperaba un fondo acorde con la misma. Para ilustrar su idea incorporó en su libro la reproducción de un fotomontaje.

Sin embargo, su manera de actuar tuvo la misma coherencia y algunas veces hizo caso omiso de sus propios criterios. Me refiero a su actitud ante la ubicación de otra de las obras de Rodin: el monumento a Sarmiento que se encuentra en el parque Tres de Febrero en Palermo. Si bien es cierto que la ubicación de la escultura en ese lugar tenía un significado especial, porque allí se encontraba el caserón de Rosas, el mayor enemigo de Sarmiento y quien lo llevó al exilio, el entorno circundante y el tamaño de la escultura no coincidían con las apreciaciones de Schiaffino y, sin embargo, no emitió en sus escritos crítica alguna a ello. Quizás, su interés por defender la obra de los innumerables ataques que sufrió por parte de la crítica, las autoridades y gran parte de los ciudadanos de la ciudad, porque para ellos “el estatuario no había representado la ‘vera efigie’ del viejo encorvado por la edad, tal como cruzara las calles de Buenos Aires en el ocaso de su gloria” (*ibidem*: 153), lo haya llevado a omitir tan importante

problema. Su actitud crítica frente a la estatua *de Sarmiento* no fue la misma que empleó ante *El Pensador*.

Esta forma de encarar el problema de la erección de monumentos en el espacio urbano, por parte de este artista, contrasta con la manera en que desde los organismos gubernamentales se abordó el mismo. Un ejemplo de ello lo constituye la propuesta llevada cabo por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires para erigir estatuas en conmemoración a los miembros de la Primera Junta para la celebración del primer Centenario de la Revolución de Mayo.

La iniciativa de dicha propuesta vino de la mano del Dr. Adolfo P. Carranza, quien logró que el Concejo Deliberante aprobara una Ordenanza, en 1907, para la realización de ocho estatuas de los miembros de la Primera Junta. Si bien no vamos a ocuparnos demasiado de los detalles del mismo, lo que nos interesa señalar es que en relación con la ubicación de las mismas, las autoridades legislativas recurrieron a una solución muy pragmática. En el artículo 2° de dicha Ordenanza se dejaba constancia de que:

El departamento ejecutivo contratará en la república o en el extranjero dentro de la cantidad de doscientos mil pesos nacionales, la ejecución de las referidas estatuas que serán respectivamente erigidas en las plazas de la ciudad que llevan el nombre de los próceres nombrados. (Carranza, 1912: 3)

Como puede apreciarse, por parte de los legisladores y las autoridades ejecutivas no hubo un cuestionamiento a la manera tradicional de ubicar monumentos en el espacio público, como lo era la práctica habitual de ubicarlas en las plazas públicas. Esta fue una manera de convalidar dicha práctica, para lo cual Maertens había desarrollado sus leyes y reglas, en el ámbito germano. Es más, el tamaño elegido

para materializar dichas estatuas era el más cercano a lo que este autor del norte de Europa proponía para espacios de la escala de las plazas de Buenos Aires, sin que ello suponga que su obra fuese leída en nuestro territorio.

En ningún momento, desde las autoridades de la ciudad se dejó un resquicio a la posibilidad de explorar nuevas posibilidades de la relación obra-espacio urbano.

Por último, podemos encontrar en el accionar de la Comisión del Centenario, actitudes aún más indiferentes en relación con la ubicación de los monumentos escultóricos. Un ejemplo representativo de dicho accionar fue el de la erección del monumento al Dean Funes, en la ciudad de Córdoba, que podemos reconstruir a través del examen de las actas de dicha comisión.

La nueva Comisión del Centenario (creada en 1909) fue, entre otras funciones, la encargada, por parte de la Nación, de tomar las decisiones relativas a la erección de monumentos conmemorativos para la conmemoración del primer centenario de la Revolución de Mayo. Para ello, dentro de la misma se formó otra comisión para ocuparse de las estatuas y monumentos, integrada por los señores Estrada, Moreno, Terán, Güiraldes y Garmendía. Ellos fueron los que decidieron, en la reunión del 19 de marzo de 1909, encomendar al escultor Lucio Correa Morales la estatua del Dean Funes, destinada a la ciudad de Córdoba.

Por lo que se deduce de la lectura de las actas correspondientes, dicha Comisión no se planteó seriamente el problema de la relación entre la obra de arte y el entorno en el cual la misma se debería emplazar. En algunos de los casos en que se planteó esta posibilidad, las decisiones no tuvieron una lógica vinculada a la estética sino a razones simbólicas (como la idea de ubicar la estatua del General Mitre en la plaza del Congreso, formando un conjunto monumental con otros monumentos) o simplemente no se plantearon el

lugar específico para el cual iba a ser destinada la obra. En el acta del 25 de agosto de 1911 se podía leer en las mismas: “Estando terminada la estatua del Dr. Costa Barrios del escultor Affani, se determina destinarla a cualquier sitio de la ciudad de La Rioja...” (Acta de la Comisión del Centenario, 29 de agosto de 1911).

Algo similar sucedió con la estatua del Dean Funes. La misma, en marzo de 1910 ya estaba concluida pero, por contrato, el escultor debía encargarse de la colocación y para ello debía estar asignado su emplazamiento. Recién en marzo de ese mismo año, se comunicaba que se había designado la plaza Colón de esa ciudad para dicha ubicación. Sin embargo, este no fue su destino final porque en diciembre de 1910, el escultor se quejaba de que no podía cobrar la última cuota que le debían porque el sitio destinado no estaba disponible para la misma. Recién en mayo del año siguiente se obtuvo otro sitio para su erección y se debió esperar hasta setiembre del mismo año para que recién fuese inaugurada, lo que demuestra la poca consideración entre la concepción artística de la escultura y su marco espacial.

## **Algunas propuestas para el Bicentenario**

La celebración del Bicentenario no fue de ninguna manera algo unificado. El gobierno nacional y las provincias optaron por iniciativas de diferentes órdenes, sin que primara una idea de consenso. Para los festejos se remodelaron edificios, como el del Correo Central para convertirlo en un centro cultural, se reprodujeron edificios históricos, se levantaron pabellones efímeros, como el encargado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y se realizó una gran fiesta en el centro de la ciudad de Buenos Aires.

El único monumento significativo que se planeó para esta conmemoración no provino de manos del Estado sino de un inversor particular, la empresa con intereses inmobiliarios IRSA. La misma propuso en 2008, un concurso para erigir un monumento representativo de ese acontecimiento histórico, cuyo jurado fue integrado por la presidenta de la Nación, Cristina Fernández, el jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri, el presidente de la empresa auspiciante, Eduardo Elsztein, el arquitecto Mario Roberto Álvarez, el artista Antonio Machado y representantes de la Sociedad Central de Arquitectos.

Más allá de los méritos de la obra elegida, denominada *Mirador*, lo más interesante para este trabajo resulta su emplazamiento. El mismo fue propuesto por el auspiciante y refleja de alguna manera los intereses inmobiliarios. El lugar elegido fue la zona de mayor desarrollo inmobiliario de la ciudad, Puerto Madero, y la obra se complementaba con un emprendimiento turístico-comercial con nuevos parques, explanadas con museos, cines, mercados de artesanías, entretenimientos y otros complementos. Sin duda la conmemoración, a través de esta ubicación, se convertía en un gran negocio. La obra corre grandes riesgos de no concretarse, algo similar a lo sucedido con el monumento al Centenario y la Revolución de Mayo proyectado en 1910.

## Conclusiones

Como hemos podido ver en este texto, existió un gran desfase entre el pensamiento teórico alrededor de la ubicación de monumentos en el espacio público y las prácticas llevadas a cabo para realizarlo. Esto lo podemos verificar tanto a nivel nacional como internacional y algunas razones de ello lo encontramos en la poca participación que los artistas

especializados en esas problemáticas tuvieron en la toma de decisiones. Las autoridades gubernamentales poco caso hicieron de los planteos teóricos, que en su mayor parte desconocían. De allí la importancia que Eduardo Schiaffino le dio a sus artículos periodísticos que no solo iban destinados al público en general sino particularmente a la autoridades ejecutivas y legislativas.

Los artistas participaron poco en las comisiones que decidían estos temas y poco fue la influencia de estos en las mismas. Otras veces fueron miembros de los jurados que evaluaban la calidad de las esculturas pero, como hemos podido ver, su emplazamiento no formaba parte de las bases de los concursos.

## Referencias

- Carranza, A. (1912). *Memorandum sobre las Estatuas Inauguradas en 1910*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Rinaldi Hnos.
- Collins, G. y Collins, C. (1980). *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Maertens, H. (1877). *Der optische Maasstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Schens in der bildenden Kunst*. Bonn: Cohe.
- Schiaffino, E. (01/02/1894). La Plaza de Mayo y las esculturas históricas. *La Nación*.
- Schiaffino, E. (02/03/1918). Visiones y Recuerdos. *La Nación*.
- Schiaffino, E. (1927). *Urbanización de Buenos Aires*. Buenos Aires: Manuel Gleizer editor.



## ¿La planificación es enemiga de los monumentos?

VANEGAS CARRASCO, Carolina; FUREGATTI, Sylvia; MARTUCCELLI, Elio (eds.). *Efímero/permanente: pugnas por la conservación del arte público* – VI Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Editorial Universitaria, 20 al 22 de noviembre de 2019, pp. 291-305.

Existen diferentes formas de agresión hacia las obras de arte público. Una de ellas, la más frecuente, es la física que se ejerce sobre las mismas, ya sea destruyendo parte de estas, sustrayendo algunos de sus elementos constitutivos o agregándoles grafitis o pintura, entre otras tantas formas de destrucción. Estas acciones, en particular cuando se ejercen sobre monumentos conmemorativos, pueden tener connotaciones políticas o simbólicas, como es el caso de algunos de los ataques sufridos por el monumento al General Roca llevados a cabo por grupos que reivindican la memoria de los pueblos originarios de la pampa argentina que fueron diezmados durante la denominada “campana del desierto”, comandada por el entonces general y luego presidente de la República Argentina, a fines de la década de 1870.

Sin embargo, existe otro tipo de agresiones sobre el patrimonio artístico público, a mi criterio tanto o más dañinas que las antes mencionadas, y que no son físicas sino simbólicas. Me refiero a las que fueron y aún son llevadas adelante por autoridades e instituciones gubernamentales, ya sea a través de la toma de decisiones hechas en forma directa por

un funcionario de turno, o por la intermediación de oficinas técnicas a su cargo o por comisiones creadas *ad hoc* dedicadas a la elaboración de diferentes proyectos de transformación urbana.

Unos de esos tipos de proyectos de transformación y extensión de las ciudades son conocidos comúnmente como planes reguladores, que en nuestro territorio, se vienen diseñando desde las primeras décadas del siglo XX. En ellos se ve con más claridad el rol secundario que jugaron los monumentos conmemorativos que, por lo general, terminaron subordinándose a las prioridades dadas por los planificadores a la resolución de los problemas circulatorios y de infraestructura sanitaria en detrimento de las necesidades simbólicas de una sociedad. En ese contexto, a los monumentos se les quitó gran parte de su carga simbólica para convertirlos en meros objetos de una decorativa escenificación en el espacio urbano.

En particular me voy a remitir a uno de esos proyectos de reforma urbana gestado en la década de 1920 en Buenos Aires: el Proyecto orgánico para la urbanización del municipio, realizado por una de esas comisiones creada *ad hoc*, la Comisión de Estética Edilicia, convocada por el entonces intendente de la ciudad mencionada, el Dr. Carlos Noel. La elección de este plan radica en el hecho de que éste fue el único de los varios proyectos elaborados para la ciudad porteña que contó como integrante de su comisión técnica a una institución que representaba a los artistas, me refiero a la Comisión Nacional de Bellas Artes, que presidía en esos momentos el hermano del intendente, el arquitecto Martín Noel. Sin embargo, veremos a lo largo de esta presentación, que dicha presencia no redundó en un beneficio para el campo del arte público, sino más bien su inclusión fue perjudicial ya que de alguna manera avaló con su presencia proyectos que no sólo contemplaban la alteración de

sus condiciones originales de ubicación de los monumentos, ignorando aspectos simbólicos e identitarios de los mismos, sino que también hizo caso omiso a la posible eliminación de alguno de ellos.

## Arte y urbanismo

Las relaciones entre urbanismo y arte tuvieron, desde los inicios del Urbanismo como disciplina profesional, un alto grado de conflictividad. Eso se debió a la supremacía de las soluciones pragmáticas que privilegiaban los intereses técnicos por sobre los estéticos y simbólicos que buscaban los artistas. Los problemas de circulación o de infraestructura sanitaria prevalecían por sobre los temas del decoro urbano. Sin embargo, desde los inicios hubo grandes esfuerzos por compatibilizar ambas necesidades. Los mismos se vieron registrados en grandes debates internacionales, en numerosas publicaciones, conferencias que se produjeron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

Una de esas soluciones consistió en la aplicación de reglas generales de estética urbana que pudiesen ser aplicadas con eficiencia práctica en diferentes situaciones. Una de las primeras experiencias en ese sentido surgió en Alemania en la década de 1870, en el marco de las políticas oficiales con las que fueron alentados los municipios de esa región para hacer planes reguladores y de extensión en sus ciudades. En ese contexto, un arquitecto alemán, Hermann Maertens, elaboró una guía práctica para que los técnicos contasen con una herramienta eficaz que garantizase un buen resultado estético a sus trazados regulatorios.

Maertens publicó una sucesión de teorías estéticas sobre la escala óptica hasta 1877, que consistían en una serie de reglas, supuestamente científicas, sobre el tamaño apropiado

de edificios o monumentos en relación con su marco, para servir de uso en el planeamiento urbano. La idea de su autor, un estadista y esteta que se inspiraba en las investigaciones de Hermann Helmholtz y Franciscus Donders sobre la fisiología de la visión, fue la de proporcionar una guía práctica, para que los planificadores urbanos (que en gran parte habían surgido de los espacios ingenieriles y que carecían de formación artística) tuviesen esa herramienta, deseada por ellos, para poder tomar en sus trabajos de ordenamiento del espacio urbano decisiones artísticas apropiadas a su época. El uso de estas reglas, que fueron expresadas de forma algo esquematizada, les garantizaba a los planificadores urbanos cierto grado de confiabilidad en el efecto producido y simplificaba su trabajo.

Como señala Fabio Colonnese mediante diagramas, Maertens elaboró una especie de sistema de proporciones ópticas que traducía las relaciones formales secretas de los espacios arquitectónicos en proporciones geométricas fáciles. El enfoque de Maertens sobre el problema de la relación visual entre la fachada de un edificio y el espacio que lo precede se expresa mediante una tríada de ángulos visuales que establecen distancias y umbrales para tres formas diferentes de contemplar la arquitectura y las esculturas. Él fijó estos ángulos en una serie de ilustraciones de perfil:  $18^\circ$  es el ángulo de campo en el que una obra de arte o un edificio parece ser parte del contexto que lo rodea en una imagen completa; cuando se ve bajo un ángulo visual de  $27^\circ$ , aparece en su integridad y bajo un ángulo visual de  $45^\circ$  o más, la atención del observador es conquistada por los detalles. Mediante este sistema, los arquitectos o ingenieros podían diseñar el ancho de una calle en relación con la altura de los edificios lindantes o la combinación del plano y la sección de un jardín organizado alrededor de un monumento para, de esta manera, determinar el tamaño y la posición de la cerca de protección,

el cerco vegetal que lo rodea y el camino de paso de acuerdo con círculos concéntricos visuales derivados de la aplicación de los ángulos visuales de 45, 27 y 18 grados de las personas que caminan o se sientan alrededor del monumento.

Estas teorías estéticas, según un criterio general de decoración urbana que prescindía de valores simbólicos, no solo fueron aceptadas por los urbanistas alemanes, entre los que debemos ubicar a Stübben y Hegemann, sino también por otros teóricos como el belga Charles Bulls, y les permitían compatibilizar los desafíos que implicaba el reordenamiento de la ciudad ante los nuevos desafíos sin comprometer su decoro.

## **Crónica de una muerte anunciada**

En nuestro territorio no se elaboró nada parecido y la obra de Maertens no circuló directamente en nuestro campo profesional local sino indirectamente a través de las aplicaciones que Stübben (1890) o Hegemann y Peets (1922) realizaron y fueron difundidas a través de sus escritos. Algunas de estas obras las encontramos mencionadas en la bibliografía que se cita en la publicación del proyecto orgánico para la urbanización de la ciudad de Buenos Aires.

Este dato haría prever que los criterios expresados en el párrafo anterior serían, de alguna manera, utilizados en la propuesta de reforma encarada por el municipio dirigido por Carlos Noel. Es decir, el arte público y, en particular el conjunto de monumentos escultóricos, serían tratados a la manera de objetos decorativos subordinados a un plan decorativo urbano, desplazando a un lugar secundario su carácter simbólico.

Algo que nos llevaría a pensar que esto podría no ser así, era el hecho de descubrir que la comisión constituida

*ad hoc* para la elaboración de este proyecto, además de los organismos técnicos (como la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, la Sociedad Central de Arquitectos y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires) estaba integrada también por una institución que representaba a los artistas, la Comisión Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, estas expectativas desaparecieron cuando examinamos más detenidamente las propuestas que esta comisión realizó para la futura transformación de la ciudad. En ese proyecto, los monumentos tuvieron mucho que perder (aunque esto no haya pasado del proyecto) y el rol que tuvo la Comisión de Bellas Artes fue totalmente secundario, subordinando el carácter artístico simbólico a un mero plano secundario. Los monumentos terminan, con este criterio, convirtiéndose en simples piezas de una escenografía urbana.

Cambiar el emplazamiento de un monumento conmemorativo (salvo que estuviese en riesgo su existencia por razones naturales) es, a mi criterio un acto de agresión hacia el mismo. Podríamos decir que, en algunos casos, es un verdadero acto de vandalismo, entendiendo por vandalismo una actitud e inclinación a cometer acciones destructivas contra la propiedad pública sin consideración alguna hacia los demás. Lamentablemente, en nuestro territorio estas acciones se han reiterado y se siguen reiterando en diversas ocasiones.

Ni siquiera el primer monumento conmemorativo de la ciudad de Buenos Aires, la Pirámide de Mayo se salvó de estas operaciones. Sin ahondar demasiado en su historia, es necesario remarcar que se trató del primer monumento del país, erigido en 1811, con motivo de la celebración del primer aniversario de la Revolución de Mayo. Fue remodelado en la década de 1860, agregándosele una imagen de la libertad república como coronamiento y cuatro

esculturas ampliando el contenido simbólico original, que representaba las artes, las ciencias, el comercio y la agricultura, y que coincidía con los ideales de progreso que se planteaba la sociedad porteña de esos años. Sin embargo, pese a cargar con este enorme peso simbólico, en la década de 1880, durante la gestión del primer intendente de la Ciudad de Buenos Aires, su continuidad quedó en peligro ante las decisiones tomadas por los autores del proyecto de apertura de la avenida de Mayo que conllevaba también la reforma de la plaza (que ya había sido modificada en ocasión de la remodelación de la pirámide y que no la tuvieron en cuenta). Los autores de este intento de destrucción fueron el arquitecto Juan A. Buschiazzo, autor de la traza de la nueva vía circulatoria, y el mismo intendente de la ciudad.

Para estos, el viejo monumento no tenía la suficiente dignidad para representar la gesta del 25 de Mayo de 1810 y se buscó no solo reemplazarlo por una columna de bronce (sin valores identitarios), sino que tampoco se pensó en conservar el emplazamiento original al decidir erigirla en el centro de la nueva remodelada plaza, creando un *carrefour* de circulación a su alrededor. Mientras se consolidaba un Estado Nacional como tal, esta acción fue, para sus autores, una manera de borrar varias décadas violentas de divisiones y luchas internas. El nuevo monumento, en este proyecto, se constituía en el punto de partida del primer *boulevard* moderno de la ciudad, la avenida de Mayo, inspirado en las transformaciones parisinas de mediados del siglo XIX. Pero en ese momento, una reacción pública retrasó la desaparición del monumento histórico, al menos por un tiempo.

Si bien esta iniciativa no prosperó en ese momento, la idea de su reemplazo no desapareció por completo y en 1907, con motivo de la organización del primer centenario Centenario de dicha Revolución, se llamó a un

concurso internacional para levantar un nuevo monumento que conmemorara la gesta de 1810, el monumento al Centenario de la Revolución de Mayo. Ante el cuestionamiento a su desaparición, en la segunda etapa del certamen, el jurado optó por no demolerlo sino incorporarlo al nuevo, ocultándolo dentro de la obra nueva a erigir. Con esta idea, en 1911 se la trasladó al centro de la plaza ya unificada, tal como lo había pensado Torcuato de Alvear en 1883, a la espera de recibir su nuevo “envase protector”, que felizmente nunca se concretó, aunque el desplazamiento de su sitio original, ya de por sí, (y aunque hoy en día esté naturalizado por los habitantes del país), constituye un acto de agresión.

Pero más decepcionante es el caso del monumento a Colón que también sufrió una acción de desplazamiento, pero de no solo de unos pocos metros de su posición original, sino a una gran distancia. El monumento había sido donado por la colectividad de residentes italianos a la ciudad de Buenos Aires en conmemoración también del mencionado festejo del Centenario de la Revolución de Mayo. Estaba ubicado en la plaza Colón (detrás de la Casa de Gobierno de la República Argentina y en dirección hacia el Río de la Plata) y se lo trasladó a un sector de la costanera del Río de la Plata en 2018.

Sobre el traslado y los pormenores de esta operación no me voy a explayar porque ya lo hizo ampliamente el arquitecto Marcelo Magadán (Magadán, 2014) en diferentes artículos y ponencias expuestas en encuentros del GEAP y en diferentes ámbitos académicos. Sin embargo, lo menciono porque lo que ocurrió definitivamente en el siglo XXI ya fue, de alguna manera, planteado por los realizadores del proyecto orgánico que estamos analizando. Es decir, la crónica de una muerte anunciada.

Tanto las operaciones pensadas para este monumento como para la Pirámide de Mayo (representada ahora por el nuevo monumento al Centenario) se inscribieron en una gran idea que recorría el proyecto urbanístico de 1925: la reconquista del río.

En el mismo había un capítulo dedicado a la transformación urbanística de la Plaza de Mayo con una serie de propuestas elaboradas en función de esta idea. El objetivo central de los proyectistas era volver a vincular la Plaza de Mayo con el Río de la Plata (en realidad vincularla ya que en su origen entre la plaza y el río estaba la vieja fortaleza y luego el edificio de la Casa de Gobierno). Este alejamiento se había pronunciado con la realización del nuevo puerto.

En la publicación de dicho plan urbanístico se incluyeron varias propuestas alternativas para cumplir el objetivo que los cuerpos técnicos y las autoridades constitutivas de la comisión se habían trazado. En todos los casos incorporaban la idea de demoler la histórica Casa de Gobierno para, de esta manera, tener una vista directa al borde del río desde la plaza. Si bien la mayor parte de las imágenes se ocuparon de resolver las formas que debería tener la nueva plaza y su entorno inmediato, una perspectiva dibujada nos dio una imagen total del proyecto. En una de las variantes de este se planteó la idea de demoler la vieja Casa de Gobierno (reemplazar sus funciones con dos edificios al estilo de los rascacielos norteamericanos a ubicarse en los sectores laterales de la plaza) y ubicar en su lugar, sobre un basamento, al monumento al centenario, lo que aún no se había realizado.



Imagen 1. Perspectiva del proyecto de remodelación de la Plaza de Mayo (CEE).

Es decir, se pensaba volver a cambiar el emplazamiento que se le había dado en las bases del concurso, tanto de la nueva obra a erigir como de la vieja pirámide. Finalmente, entre este y el río pensaban realizar una serie de jardines y finalmente un gran espejo de agua en el lugar que ocuparía parte de lo que era el nuevo puerto. En este planteo, el monumento a Colón y su plaza homónima estaban totalmente excluidos.

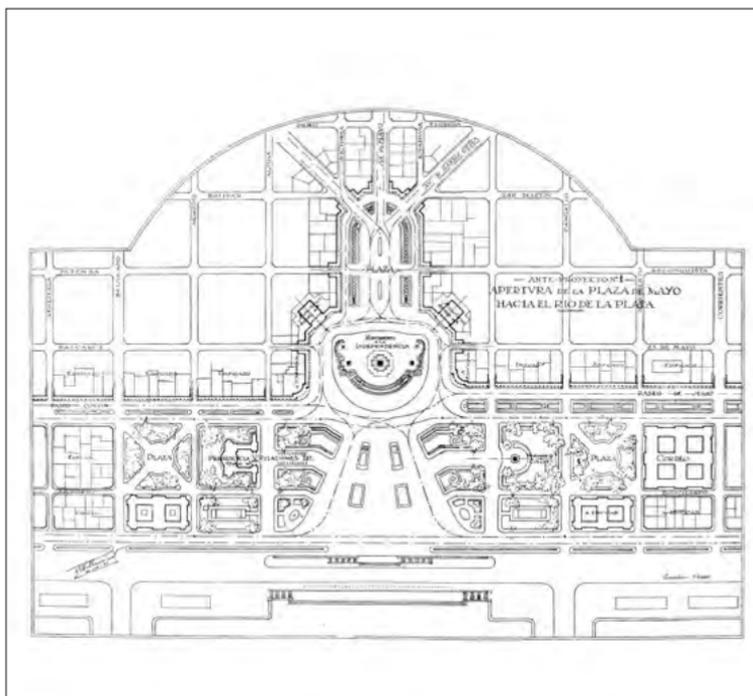


Imagen 2. Planta de variante del proyecto de la Plaza de Mayo (CEE).

En una de las tantas variantes dibujadas parece verse que el monumento al marino genovés estaría reubicado a unos doscientos metros del emplazamiento original, en medio del proyecto de jardines.



La reforma del año 1925 no tenía en cuenta al monumento ya existente, no consideraba el significado que guardaba su ubicación y no asumía su posible integración a la planificación presentada. Lo que es paradójico y muestra el grado de desinterés por el patrimonio monumental de la ciudad es que, mientras ignoraba la existencia de un destacado ejemplo existente de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, se incluía en el mismo un monumento que nunca se construyó, el monumento al Centenario de Moretti y Brizzolara, cuya realización a mediados de la década de 1920 parecía estar totalmente descartada. Ni siquiera ponía atención en la Pirámide de Mayo que, si bien se había podido rescatar de la destrucción propuesta por la gestión del intendente Torcuato de Alvear, volvía a correr una suerte similar a la del siglo XIX.

Llama la atención la complicidad de la Comisión de Bellas Artes con estos actos (aunque solo fuesen propuestas) de sumisión del patrimonio artístico al capricho de los urbanistas. También resulta paradójico que un artista como Eduardo Schiaffino, que fue durante las décadas anteriores uno de los más fervientes defensores del arte público en nuestro territorio, no reaccionase en sus notas periodísticas críticas del proyecto orgánico, aparecidas ese año en el diario *La Nación* y luego en 1927 publicadas como libro, *Urbanización de Buenos Aires* y que aceptó no solo la idea de que se podía demoler la vieja Casa de Gobierno sino también ignoró en sus comentarios el traslado o desaparición tanto del monumento a Colón como de la Pirámide de Mayo.

## De la plaza al *carrefour* de circulación

Otras de las acciones que considero que desvirtúan el carácter simbólico de los monumentos conmemorativos y los reducen a meros objetos de una escenografía urbana es el cambio de las condiciones de su entorno. Uno de estos casos se produce cuando la plaza que lo contiene se convierte en un *carrefour* de circulación.

Un *carrefour* de circulación fue una solución creada en el siglo XIX para resolver algunos de los problemas viarios de una ciudad ocasionados por el cruce de grandes avenidas. Puede definirse como “un espacio desde el que se irradian varias calles o avenidas. Una plaza” (Harris, 1983: 94). Ese espacio abierto alrededor del cual se articulan las avenidas puede estar vacío (una plaza seca o un jardín) u ocupado por un objeto. Ese objeto suele ser, en la mayoría de los casos, un monumento conmemorativo o una escultura decorativa. Uno de los ejemplos más reproducidos de este tipo de obra pública, y un referente de carácter internacional para todos los urbanistas de finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX, lo constituye el Arco de Triunfo de la ciudad de París.

Algunos de los teóricos del urbanismo de fines del siglo XIX y principios del XX, como Eugene Henard, han dedicado capítulos al tema. Este autor, en particular en su libro *Études sur les transformations de Paris*, se dedicó a analizar con precisión las relaciones matemáticas que debían tener en cuenta los proyectistas cuando encaraban un problema de encrucijadas urbanas. Sin embargo, su preocupación quedó reducida a la solución viaria y en ningún momento se interesó por la relación entre la plaza generada y el resto del contexto urbano; era, según sus palabras, solamente un *plateau central* (Henard, 1903-1909: 279). A lo sumo adjuntó en la edición publicada una ilustración en la que se ve un pequeño

monumento perdido en medio de un gran espacio circular rodeado de jardines y farolas.

El recurso de crear este tipo de cruces viarios en cuyo centro se ubicaba un monumento conmemorativo o una escultura decorativa fue bastante empleado en el urbanismo local desde los años 20 del siglo pasado hasta bien avanzado el siglo XX. Ejemplos de ello lo constituyen el Monumento a los Españoles (donado por la colectividad española para la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo pero inaugurado en 1927) en el cruce de las avenidas del Libertador y Sarmiento, el monumento a Justo José de Urquiza (inaugurado en 1958) en el cruce de las avenidas del Libertador y Figueroa Alcorta, el monumento al General Roca (inaugurado en 1941) en la avenida Julio A. Roca y el Obelisco (inaugurado en 1936) en el cruce de la avenida 9 de Julio y Corrientes. Pero en estos casos, la obra fue proyectada para ese lugar y no fue pensada en un contexto diferente ni fue objeto de traslado luego de haber sido realizada las reformas de la estructura urbana del sector.

Diferente es el caso de un monumento que fue pensado para una plaza, emplazado en ella y luego se pretendió cambiarle ese entorno para transformarlo en un centro de circulación vehicular. Ese constituye, a mi criterio, también un caso de agresión al mismo y es justamente la situación que el proyecto de 1925 pensó para el monumento a Garibaldi que aún se encuentra en la denominada Plaza Italia.

La historia del monumento a Garibaldi fue extensamente analizada por Lilia Bertoni (2001). Originalmente fue pensado para erigirse en Plaza Constitución, pero por razones vinculadas a la construcción de la nacionalidad, a principios de siglo, fue desplazado hacia una zona periférica como lo era entonces Palermo. Fue colocado en una plaza, que lleva aún la denominación de Plaza Italia en el año 1904. Esta plaza se encontraba enfrentando la entrada, con unos portones de hierro, al parque Tres de Febrero y en eje con la avenida Sarmiento.

Pero fue justamente dentro del proyecto de 1925 que se pensó modificar las condiciones originales de su emplazamiento para integrar a ese monumento a un cruce de avenidas, es decir, dejarlo como centro de un *carrefour* de circulación. En los dibujos presentados se ve claramente que la obra escultórica perdió escala (al igual que los croquis de los estudios de Henard), resignó también su direccionalidad original y lo que cobró importancia y volumen es el plateau central, en términos del tratadista francés. La plaza dejó de ser tal, porque se convirtió en un gran espacio central de un circuito circulatorio que debía ser observado a la distancia. El problema es que la escala del monumento no quedaba proporcionada en relación con la de su superficie, minimizando de esta manera su importancia. Quizás si hubiesen aplicado al menos las reglas propuestas por Maertens podría haber replanteado, al menos, la escala. Por suerte el proyecto quedó también trunco como el de la Plaza de Mayo.



Imagen 4. Proyecto de remodelación de la Plaza Italia y el Monumento a Garibaldi.

En ese sentido, el error que plantearon los proyectistas de la Comisión de Estética edilicia fue corregido unas décadas después cuando el arquitecto Carlos María della Paolera intentó, ante una solicitud también gubernamental, trasladar el Monumento a los Dos Congresos de la Plaza del Congreso a un *carrefour* de circulación en el cruce de la avenida 9 de Julio y Avenida de Mayo. En esa ocasión, el urbanista della Paolera se tomó el trabajo, siguiendo criterios de perspectiva óptica, de verificar la relación entre las dimensiones de las avenidas y la del monumento y descartar el traslado, no porque se percatara de que se alteraba el significado simbólico al ser retirado de su emplazamiento original, sino porque sus proporciones no coincidían con las de las avenidas, tal como se analizó en un trabajo anterior (Piccioni, 2017). En esta operación también el monumento inaugurado en 1914 se convertiría en una pieza más de una escenografía urbana, perdiendo parte de su significado simbólico y subordinándose a un nuevo proyecto urbanístico.

Finalmente debemos señalar que esta idea de transformar el entorno de un monumento o escultura decorativa de una plaza a un *carrefour* de circulación había sido puesto en práctica, por otras razones, en el año 1918, al trasladar la Fuente de las Nereidas que se encontraba ubicada en una plaza frente al lado norte de la Casa de Gobierno, a la costanera norte, frente al Río de la Plata.

## Conclusiones

En estas páginas he tratado de mostrar cómo las agresiones a los monumentos, en particular a los conmemorativos, no se resumen solamente en las físicas que muchas veces se atribuyen a la ignorancia o la desidia. El vandalismo a estas obras de

arte público no se puede atribuir solamente a la denominada barbarie popular, muchas veces la destrucción de un patrimonio es producto de clases educadas y socialmente valoradas que priorizan sus ideas personales por encima del bien común.

Como hemos visto en este caso en particular, fueron los urbanistas de las primeras décadas del siglo XX quienes, con sus teorías, amenazaron la identidad de estas obras de arte público, superponiendo sus ideales personales al proceso histórico-simbólico que las produjo. Estas eran personas formadas y educadas y algunas de las cuales formaban parte del capital artístico del país. Sin embargo, la idea de un gran proyecto transformador para la ciudad nubló su evaluación de los significados que estas representaban.

Su accionar no fue muy distinto del que emplearon los urbanistas europeos de finales del siglo XIX y principio del XX, que acudieron a las reglas simplificadoras de Maertens para resolver de forma general los conflictos entre arte y urbanismo.

## Referencias bibliográficas

- Harry, C. (1983). *Illustrated Dictionary of Historic Architecture*. Nueva York: Dover.
- Hegemann, W. y Peets, E. (1922). *Civic Art*. Nueva York: The Architectural Publishing Co.
- Henard, E. (1903-1909). *Études sur les transformations de Paris*. Librairies-imprimeries réunies, Honoré Champion.
- Magadán, M. (2014). *Segundo Congreso nacional de Arte Público*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Piccioni, R. (2017). Monumento conmemorativo versus proyecto urbano. Una lucha de intereses. En Espantoso R., T.; Vanegas C., C. y Torres, A. (eds.). *Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano. V Seminario Internacional de Arte Público en Latinoamérica*. México DF: México, GEAP Latinoamérica/ Universidad Iberoamericana de México.
- Stübgen, J. (1890). *Der Städtebau*. Darmstadt: Bergsträsser.

## **Arte público en Buenos Aires 1900-1940. Disputas de saberes**

VANEGAS CARRASCO, Carolina; FUREGATTI (ed.). *Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes* - VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Buenos Aires: CIAP/UNSAM, noviembre de 2021, pp. 359-372.

### **El origen de las disputas**

Entre las décadas de 1880 y 1930 se realizaron proyectos de regulación y extensión de ciudades, se escribieron libros, se realizaron conferencias, se crearon instituciones, se publicaron revistas y se realizaron congresos en torno a los problemas de la estética urbana. Estas acciones se enmarcaron en lo que se conoció bajo las denominaciones de Arte Público o Arte Urbano y tuvieron su origen en Alemania, Francia e Inglaterra a finales del siglo XIX y comienzos de XX. Luego estas preocupaciones se extendieron a los Estados Unidos de América y más tardíamente a diferentes países del continente americano, en el cual estuvo comprendida la Argentina.

Los debates que surgieron como críticas a las maneras que los gobiernos de ciertos territorios europeos estaban llevando a cabo en sus proyectos de extensión y embellecimiento de sus principales ciudades, impactadas por el crecimiento demográfico que había ocasionado en ellas problemas de salubridad, circulación y colapso edilicio. El origen de las

críticas a las acciones gubernamentales se centró en las operaciones que dichos gobiernos ejercieron al querer imponer modelos de trazados excesivamente rígidos, surgidos en gran parte de las experiencias francesas impulsadas por el prefecto de París, Georges-Eugène Haussmann, que alteraban las formas tradicionales de las ciudades donde ellas se aplicaban.

Esto generó un movimiento encabezado por profesionales vinculados a la historia del arte y a las artes aplicadas, quienes se opusieron a aceptar dichas imposiciones que provocaban la destrucción de sus valores identitarios locales. Estos plantearon diferentes alternativas teóricas y prácticas que concluyeron en la redacción de numerosos textos, libros y revistas, en la presentación de conferencias nacionales e internacionales y en la organización de congresos y asociaciones civiles en los que se debatieron nuevos saberes vinculados a la práctica del embellecimiento urbano.

Entre estos saberes en disputa, podemos distinguir unos que se preocuparon por establecer principios para el diseño de ciudades, tomados de las enseñanzas del pasado artístico como el Renacimiento, para ser aplicados en el presente como lo que presentó Camilo Sitte. Otros, como Charles Buls, se hicieron oír para defender el patrimonio histórico e identitario de sus ciudades o, como Raymond Unwin, propusieron una diferente calidad de vida al introducir el paisaje natural en las ciudades como una herramienta más de la estética urbana. En este texto voy a tratar de dar un poco de luz sobre las discusiones en torno a estos saberes que se plantearon en la ciudad de Buenos Aires entre 1900 y 1940.

## Los festejos del Centenario

La idea de realizar un gran festejo para conmemorar el primer Centenario de la Revolución de Mayo fue una ocasión muy propicia para reactivar planes y proyectos para embellecer la ciudad. En ello se proponían la apertura de grandes avenidas y la erección de una importante cantidad de monumentos decorativos y conmemorativos que se emplazarían en el espacio público. Sin embargo, la idea de mejorar la calidad estética de Buenos Aires no surgió repentinamente en esta década, sino que vino debatiéndose desde la década de 1880, cuando la ciudad se convirtió en capital de la República Argentina. Fue el momento en que se consolidó un Estado nacional. En ese momento, las autoridades gubernamentales quisieron darle a la principal ciudad del país una imagen moderna, más acorde con este nuevo estatus que esta había adquirido. Se pretendió, por un lado, sustituir todos los vestigios de un pasado colonial, demoliendo algunas de las construcciones que hacían referencia a ella. Por otro, se propusieron proyectos de apertura de nuevas calles y avenidas con el objetivo, tanto de enriquecer la rígida estructura en damero, heredada de la Corona española, como de afrontar las necesidades higiénicas y funcionales que requería una ciudad de la importancia de Buenos Aires. Con estas iniciativas se fueron generando una serie de debates que se hicieron más complejos y que en la víspera de los festejos del primer Centenario se fueron consolidando.

Estos proyectos, en su mayor parte, no dejaron de ser planos de aperturas de calles y avenidas, en los que se alternaban disposiciones perpendiculares con diagonales y articuladas por plazas, una de las estrategias que se venía empleando desde el siglo XVIII en materia de planeamiento urbano. Estas seguían, la mayor de las veces, disposiciones simétricas superpuestas a la superficie de la ciudad. Entre ellos

podemos mencionar el plano que mandara a elaborar el intendente Crespo, en 1887, el plano de avenidas diagonales y avenida norte-sur del ingeniero Juan A. Buschiazzo de 1898, y el plano de transformación edilicia presentado en una conferencia en el Prince Georges Hall por el arquitecto Enrique Chanourdie en 1906. Recordemos que Juan A. Buschiazzo fue también el autor del proyecto de la avenida de Mayo, arteria construida entre las décadas de 1880 y 1890. A estas propuestas debemos sumarle el plano del Centenario que le fuera encomendado al parquista francés Joseph-Antoine Bouvard entre los años 1907 y 1909, el cual no escapaba a esta lógica geométrica.

En todas estas propuestas, los criterios de embellecimiento estaban sujetos al concepto de la uniformidad de la calle mediante su control visual, que se estuvieron desarrollando en Europa desde el siglo XVIII en los planes para la extensión y ordenamiento de sus principales ciudades. Este esquema estético logró su mayor repercusión internacional con las transformaciones realizadas por el prefecto de París, en la mitad del siglo XIX. Los ejes centrales de esta forma de operar sobre el espacio público estaban centrados en la búsqueda de soluciones a los problemas, que, para sus autores tenían mayor prioridad, los de la circulación y la higiene. En ellos la estética quedaba entonces reducida, como hemos dicho, al control visual de las calles. Esto se lograba a partir de regular el largo de éstas mediante plazas que se ubicaban a cierta distancia y de manera que no se perdiese su proporción. También se controlaba la altura de las edificaciones para que tuviesen una concordancia con el largo de estas calles o avenidas. En algunos casos podía ubicarse algún monumento arquitectónico o escultórico que cumpliera la misma función de la plaza. Más adelante, y a partir de las experiencias presentadas por el arquitecto francés Eugène Hénard, la plaza, el monumento y la circulación se combinaron en lo

que se llamó el *carrefour de circulation*. En París este esquema se completó con el diseño de una arquitectura uniforme a lo largo de las calles, algo que no se implementó en Buenos Aires, y se reemplazó por la diversidad estilística de las fachadas. Un ejemplo destacado de las experiencias europeas aplicadas en nuestro territorio es la avenida de Mayo. El reglamento especificaba una altura total para todo el largo de la vía de circulación, pero la segmentación de la misma en lotes pequeños impidió un control sobre los estilos, dándoles a los arquitectos libertad de elección. El logro final fue una variación de la uniformidad.

Esta forma de proyectar fue también la que se planteó, no solo en muchas ciudades europeas sino también para ciudades norteamericanas como la propuesta de Daniel Burnham para Chicago en 1905. Era también la modalidad con la que los arquitectos se formaban en las más prestigiosas escuelas de arquitectura, como la *École de Beaux-Arts* de París.

Mientras en Buenos Aires se continuaba con esta forma de concebir el espacio urbano, en Europa en cambio surgía, en forma paralela, una serie de voces que se oponían a la misma, y que dieron lugar a una serie de tratados de estética urbana que cuestionaban los parámetros señalados anteriormente. Personas como Sitte, Buls, Unwin o De Souza plantearon alternativas en las que se cuestionaba el abuso de los trazados rectilíneos, la falta de respeto por las identidades históricas urbanas y la ignorancia del paisaje natural, entre otros conceptos, entre los que se priorizaban los valores artísticos por encima de los funcionales.

Un ejemplo de esta forma de pensar el embellecimiento urbano lo encontramos en la transcripción de la conferencia dictada en Buenos Aires por el arquitecto Enrique Chanouidie, organizada por la Sociedad Central de Arquitectos, entidad que nucleaba a los más prestigiosos profesionales del país, en 1906. En ella este arquitecto

exponía su proyecto para la transformación de la capital porteña priorizando las necesidades higiénicas y circulatorias por encima de las estéticas. En este caso, si bien su autor había leído la obra de Camilo Sitte, solo la utilizó como referencia para justificar su preferencia por las calles rectas y sus vistas perspectivicas como criterios de belleza, rechazando los trazados irregulares y pintorescos. En ese sentido, hay que remarcar que la versión que leyó Chanourdie de este autor no fue la original alemana sino la traducción francesa de Camilo Martin, *L'art de bâtir les villes*, publicada en 1902, en la que su autor adaptó la escritura original, suprimiendo algunos ejemplos y logrando desplazar el eje protagónico de las transformaciones de Viena para dejar sentada la primacía de París en ese tema. De igual manera, en esta versión, su traductor exageró el rol que ocupaba la arquitectura medieval en la obra del austriaco y suprimió el interés de este por el arte barroco.

El proyecto de Chanourdieu, presentado en 1906, más allá de sus justificaciones técnicas no fue más que una grilla de calles y avenidas ortogonales o diagonales organizadas en forma simétrica, que se superponían sobre el plano de la zona central de la ciudad. En esos años, sin embargo, surgieron otras propuestas para pensar la ciudad desde el punto de vista de un artista. Fue las que plantearon dos artistas, Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova. Ellos pensaban, en clave positivista, que la ciudad podía convertirse en una herramienta pedagógica para la educación del gusto que elevase el nivel de civilización de la sociedad argentina (Piccioni, 2001).

Además de concebir el embellecimiento urbano como una herramienta educativa, ambos artistas tenían sus propios criterios estéticos en relación con el espacio urbano. Eduardo Schiaffino pintor e historiador del arte, a diferencia de lo que pasaba en Europa en esos momentos, no pensaba que

el valor histórico de un monumento arquitectónico era una condición identitaria y que los valores plásticos de un edificio eran más importantes que su pasado. De esta manera podía sugerir que los edificios que rodeaban la Plaza de Mayo, la más antigua y simbólica de la ciudad y el país, pudiesen ser modificados para que tuviesen una unidad de conjunto que respondiese a una armonía general. Esto fue lo que expresó en su texto “Estética de la capital”, aparecido en el diario *La Nación* el 19 de enero de 1894:

(...) decidir de una vez qué reparticiones públicas conviene ubicar allí, de manera que los arquitectos nacionales puedan estudiar un proyecto de conjunto que englobe nuestra plaza principal toda entera, proyecto que, una vez aprobado, se ejecutaría paulatinamente, edificio por edificio, obedeciendo siempre a una armonía general preestablecida, que nos diera unidad arquitectónica de efecto grandioso por sobrias que fueran las construcciones.

Para Schiaffino, el concepto de armonía, que provenía de su formación como artista, era más importante que el del control perspectívico, condición más afín a la formación de los arquitectos e ingenieros. Este artista no elude la idea de un mecanismo de control en la planificación urbana, pero, para él, este no está sujeta a normas rígidas como condiciones de altura, uniformidad de fachada, etc. sino a un concepto más libre como lo es el de armonía que claramente es el que maneja un artista y no un técnico.

La actitud del otro artista que mencionamos, Ernesto de la Cárcova, era distinta. A diferencia de su colega, no ejerció un perfil de publicista, sino que intervino como legislador. En 1902, fue elegido concejal por la ciudad y desde ese lugar propuso ordenanzas que también pueden ser consideradas

como pedagógicas: una sobre premios de fachada, otra sobre limitación de colores y una tercera sobre la compra de esculturas decorativas para el espacio público. Él no tenía un criterio específico para definir las formas del espacio urbano, sino mecanismos de control más estrictos, como lo fue su Ordenanza de limitación de colores chillones para las fachadas en el espacio público. Esta ordenanza pretendía, mediante la prohibición, que es un mecanismo de control, limitar el mal gusto de los arquitectos, ingenieros o constructores. Fue, en el fondo, también una propuesta que buscaba un equilibrio armónico para la ciudad.

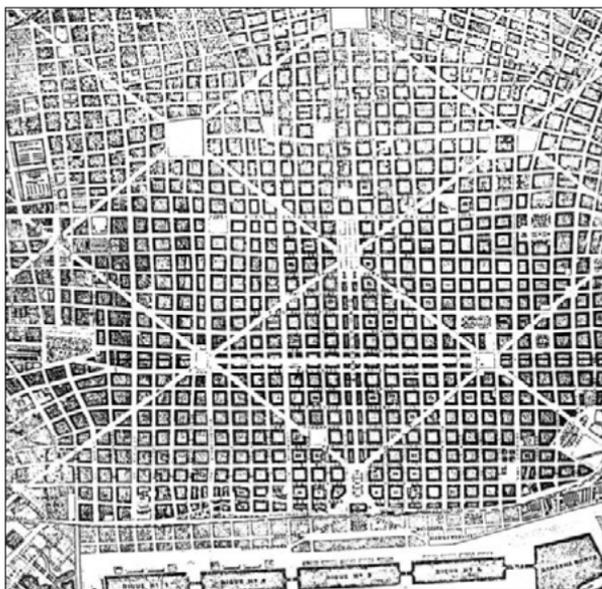


Imagen 1. Enrique Chanourdié. Proyecto de transformación edilicia de la ciudad de Buenos Aires, 1906.

## La Comisión Estética Edilicia

En la década de 1920 se produjo un cambio en la forma de pensar las propuestas de embellecimiento urbano en el momento en que se presentó, en el año 1925, el Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio (CEE, 1925). Este proyecto fue redactado por la Comisión de Estética Edilicia, constituida para este fin durante la intendencia del radical Dr. Carlos Noel, que estaba integrada por representantes de asociaciones civiles y oficinas públicas relacionadas con los temas urbanísticos. Formaron parte de la misma la Municipalidad, representada por el Arq. R. Karman; la Sociedad Central de Arquitectos, por el Arq. C. Morra; la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, por su director el Ing. S. Ghigliazza; y la Comisión de Bellas Artes, también por su director, el Arq. M. Noel. Paralelamente y como colaborador externo, se contrató al Director de Paseos de París, J. C. Forestier, que preparó un proyecto alternativo.

Si bien no podemos hablar de un cambio de paradigma respecto a lo sucedido en las décadas anteriores en Buenos Aires, encontramos algunas diferencias sustantivas. Por un lado, al examinar la bibliografía empleada, vemos que para la redacción se utilizó la mayor parte de las obras que habían protagonizado el cuestionamiento a la influencia de las prácticas “haussmannianas” en el territorio europeo un par de décadas antes. Por otro, encontramos que dicho proyecto comenzó a tener en cuenta la totalidad de la ciudad y no solo su núcleo histórico original en el que residía y se encontraban los intereses económicos de la elite dominante. Este último proceso se consolidó con la llegada de un partido político, la Unión Cívica Radical, que tenía una base social más amplia que la elite conservadora que hasta el momento había tenido el control del gobierno nacional y provincial.

Al examinar esta la bibliografía tomada como sostén teórico para la redacción del nuevo proyecto urbano, encontramos que en ella está contenida la mayor parte de los textos exponentes del debate planteado a partir de 1889, fecha en la que se publicó el libro de Camilo Sitte *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Si bien, la discusión original se desarrolló, como mencionamos en los párrafos anteriores, algunos años antes de ser considerada por los protagonistas locales, treinta años después aún estaban vigentes estos saberes. Sin embargo, a finales de la década de 1920 comenzaron a ser reemplazados por un nuevo paradigma, el paradigma orgánico propuesto por Marcel Pöete, en el que el arte público fue desplazado del eje de la discusión para dejar lugar al análisis científico.

No podemos en estas páginas analizar en su totalidad de qué manera sus autores asimilaron estas lecturas y de qué manera aplicaron los principios teóricos de escritores, como Buls, Sitte, Unwin o de Souza entre otros contenidos en sus obras. Sin embargo, podemos visualizar algunos de los productos derivados de esta forma de encarar el urbanismo. En primer lugar, a lo largo del proyecto, se puso en crisis la recurrencia a los trazados regulares perspectívicos como únicas soluciones para aplicar a los proyectos de ordenamiento y extensión urbana, que habían caracterizado la etapa anterior y que podían ejemplificarse con las palabras del arquitecto Chaourdieu que expusimos previamente. Si bien en el proyecto de la Comisión de Estética Edilicia se incorporaron proyectos como el de las avenidas diagonales norte y sur, y la avenida norte-sur, y si estos no habían sido realizados, no podían eliminarse porque ya habían sido aprobados por ley, con lo cual, los miembros de la Comisión solo se abocaron a buscar una solución que los integrase al conjunto planteado en esta ocasión.

En segundo lugar, una de las novedades que se introdujo fue la de la relación de la ciudad con su paisaje natural. En este sentido, debemos mencionar que Buenos Aires careció de un paisaje natural interesante, algo que muchos autores, como Eduardo Schiaffino, no se cansaron de mencionar. El único elemento natural valorable que tuvo siempre la ciudad fue su río el cual, aunque resulte paradójico, tuvo una relación con la ciudad bastante conflictiva, en la que más que integración hubo una negación del mismo.

Un ejemplo del cambio lo constituyeron los proyectos de reconquista del río y el desarrollo de la costanera norte que aparecieron estudiados en la propuesta de la intendencia Noel. Las relaciones de Buenos Aires con su río siempre fueron conflictivas. Desde su fundación la costa central de la ciudad fue un sector de servicios relacionados con el puerto, pero manteniendo sus características naturales y las visuales de la ciudad hacia el río, aunque sin que llegaran a integrarse totalmente. Sin embargo, en la década de 1890, se construyó sobre la costa un nuevo puerto que no solo modificó las condiciones naturales de la costa, sino que también estableció una barrera entre el Río de la Plata y la ciudad. Los bordes norte y sur de la costa permanecieron abandonados a su suerte.

El plano propuso un proyecto de vinculación de la ciudad con el río que incluía, aunque fuese contradictorio, las ideas conservacionistas de algunos de los autores tomados como referencia, y la demolición de edificios de valor patrimonial como la Casa de Gobierno. En la arquitectura propuesta para reemplazar las funciones del edificio a demoler se notó la impronta de la arquitectura norteamericana, tomada del *Civic Art*, que planteaba como novedad la incorporación de pequeños rascacielos que emulaban el edificio del ayuntamiento de Nueva York. En relación con la costanera norte, se incluyó en la obra de la Comisión, un proyecto presentado

por el parquista francés Forestier para urbanización de este sector, que además de áreas de paseos arbolados que establecían una nueva relación estética con la costa del río, incorporaba un pequeño barrio jardín en lo que hoy es el aeroparque de la ciudad de Buenos Aires.

Las relaciones con el paisaje natural, que pudimos ejemplificar con los proyectos de vinculación de la ciudad con el río, partieron de los saberes expresados en la bibliografía que se utilizó para la redacción de proyecto. Por un lado, las ideas de Charles Buls planteaban la importancia del paisaje natural como elemento identitario de una sociedad. Un bosque, por ejemplo, era el testimonio de diferentes procesos naturales, pero también históricos, ya que por ellos habían pasado los antiguos romanos y otros pueblos que fueron forjando una civilización. Por otro lado, Unwin y otros teóricos ingleses, cuyas ideas fueron retomadas luego por Hegeman y Peets en su *Civic Art*, introdujeron el paisaje en la ciudad al considerar los parques, los jardines y las avenidas arboladas como elementos constituyentes de la estética urbana a la vez que mejoraban las condiciones sociales de la misma. Estas ideas estaban relacionadas con el concepto de ciudad jardín, o mejor dicho del suburbio jardín, que se incorporó a comienzos de siglo. El plan de 1925 incorporó estas concepciones al buscar una nueva relación entre la calle y la arquitectura mediatizada por el paisaje natural. En ese sentido es necesario destacar el rol que jugó Forestier al incorporar, para Buenos Aires, además del aumento de los espacios verdes, la idea de la avenida paseo que vincularía el centro con las áreas menos desarrolladas de la urbe.

Debemos dejar en claro que, para estos urbanistas, el paisaje natural no tenía ni la connotación que planteó Chanourdie en su conferencia cuando expresaba que los árboles tenían la condición de mejorar la calidad del aire en la ciudad o lo que planteará el paradigma científico de

los años 30 que también considerará a las especies vegetales como herramientas de la salubridad urbana. Para los redactores del plan orgánico, el paisaje natural era sinónimo de estética urbana.

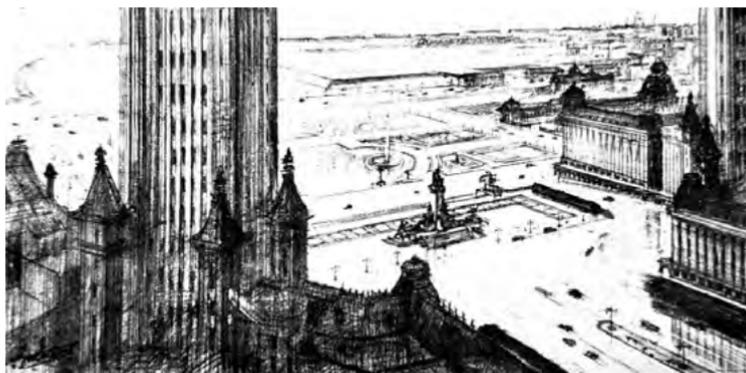
Sin embargo, no todos pensaban de la misma manera que los miembros de la comisión redactora del proyecto de Carlos Noel. El principal opositor fue nuevamente el pintor Eduardo Schiaffino. Este artista publicó en 1925 una serie de artículos que aparecieron en el diario *La Nación* cuestionando tanto a la Comisión como al proyecto. Estos artículos fueron publicados como libro en 1927 bajo la denominación de *Urbanización de Buenos Aires*.

Las ideas que Schiaffino propuso en esa ocasión no fueron muy diferentes a las que había expresado durante los años de los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Su eje de discusión seguía aferrado a la idea de que la estética de la ciudad formaba parte de un proyecto civilizatorio relacionado con la educación del gusto de una sociedad. Sin embargo, en relación con lo que había presentado una década antes, esta vez incorporaba en su discurso algunos aspectos nuevos, como el del paisaje natural, que fueron propuestos por la Comisión de Estética Edilicia y que se constituyó en uno de los ejes de las disputas. A diferencia de ellos, su visión siguió aferrada al concepto de armonía, ejemplificado en la idea de la unidad de estilo, que expresara al hablar de la estética de la Plaza de Mayo y que, en esta oportunidad, extendió a la planificación de los entornos de la Plaza del Congreso.

Quizás los aportes nuevos al debate de saberes aparecieron cuando incorporó el tema de las plazas, de las avenidas-paseos y su visión de las ciudades-jardín. También aparecen aspectos relacionados con algunos de los teóricos franceses como Émile Magne (1908), que ampliaban el concepto del arte público a los diferentes aspectos de

la vida urbana, sus colores, sus ceremonias, sus cortejos. Schiaffino, en sus artículos también comenzó a tratar estos temas, al dedicarle espacios a la exteriorización del culto en la ciudad, por ejemplo, que fueron temas centrales en los textos inspiradores del proyecto orgánico, que este pintor pudo haber conocido en su larga estadía en Europa. Sin embargo, su apreciación de los aspectos del embellecimiento urbano contrasta enormemente de la visión más técnica de la comisión redactora de ese proyecto, pese a que en algún momento se ocupó de tratar los problemas de la circulación y la higiene, pero desde una mirada más distante como era la de un artista.





Imágenes 2 y 3. Comisión de Estética Edilicia. Vistas del proyecto de vinculación con el Río de la Plata, 1925.

## El fin desde el arte público y la aparición de la mirada científica

La década de 1920 marcó la apertura hacia estos saberes a los debates internacionales entorno al arte público y al arte urbano, donde los principios artísticos encabezaban las preocupaciones de los urbanistas. Pero esta apertura durará muy poco tiempo, porque a fines de esa misma década, el paradigma del arte público será reemplazado por el científico inaugurado por la Escuela de Urbanismo de París dirigida por el bibliotecario Marcel Pöete. En la Argentina, este paradigma fue introducido por el ingeniero Carlos María della Paolera, que estudió en dicha escuela y que en la década de 1930 armó la Oficina del Plan de Urbanización en el seno de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Con esta acción, Della Paolera logró modificar el concepto de que para actuar sobre la ciudad debía formarse una comisión especial y contratar algún técnico extranjero que complementara los saberes de los profesionales elegidos para formarla. Él

logró que los problemas de transformación urbana fuesen resueltos por una oficina perteneciente a la administración pública, en la que triunfaron, después de muchas décadas, los técnicos sobre los artistas. En esta organización, el embellecimiento urbano ya no fue una prioridad sino una consecuencia de las acciones científicas aplicadas a las reformas de la ciudad. En este nuevo paradigma, la circulación se volvió central, los árboles, las plazas y los parques adquirieron la función de purificadores del aire y a la estética se le reservó únicamente la monumentalidad.

Lo cierto fue que este cambio no registró una disputa de saberes ya fuera porque muchos de los principios aplicados en él tenían ciertas vinculaciones con las propuestas técnicas de comienzos de siglo que, de alguna manera defendían Chanourdie y sus colegas, y por otro porque los artistas se mantuvieron al margen de los debates en estas décadas. Las calles, ahora avenidas, se constituían en los ejes principales de la organización urbana, como la avenida 9 de Julio. Las plazas, junto con los monumentos escultóricos, como el llamado Monumento a los españoles o el Obelisco, devenidos en *carrefours* de circulación, siguieron sirviendo para articular las perspectivas de estas avenidas. Casi los mismos principios de comienzos de siglo, pero en una escala mayor. Incluso grandes edificios monumentales, como el proyecto de Della Paolera para una nueva catedral metropolitana, sirvió de telón de fondo de una avenida logrando un efecto similar al causado por el edificio de la Ópera de París al final de la avenida del mismo nombre en esa ciudad. De alguna manera, las innovaciones del método científico aportado por las enseñanzas adquiridas por este ingeniero en Francia se parecieron más a reinterpretaciones contemporáneas de las experiencias parisinas de mediados del siglo XIX.



Imagen 3. Carlos María della Paolera. Fotomontaje del proyecto de traslado del Monumento a los Dos Congresos a la avenida 9 de Julio, 1942.

## A modo de conclusiones

Lo que he tratado de exponer en estas notas son algunos aspectos de las disputas de saberes que se gestaron en la Argentina, relacionadas con los proyectos y las acciones de embellecimiento urbanos para la ciudad de Buenos Aires entre los años 1890 y 1940. En ellas vemos cómo los profesionales de la arquitectura y la ingeniería tuvieron el protagonismo principal. El perfil de estos actores estuvo más vinculado a la formación académica que a la relación con las escuelas de arte y artes y oficios. Mientras que, en Alemania, Bélgica o Francia, los principales impulsores del arte público estaban asociados con la historia del arte o la enseñanza artística, en nuestro medio los más cercanos a esto fueron los que se formaron en la *École de Beaux-Arts* francesa y emigraron a Buenos Aires, pero fueron más bien una excepción. La

mayor parte de los protagonistas tenían una formación más técnica que artística. Es más, en el plan de la Comisión de Estética Edilicia, el representante de la Comisión de Bellas Artes, Martín Noel (hermano del intendente que encargó el plan) solo tuvo una relación marginal ocupándose únicamente de la reseña histórica que presidía la publicación. Únicamente Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova, dos importantes pintores locales, tuvieron un protagonismo destacado en la circulación de ideas, pero fue poco lo que efectivamente pudieron hacer para intervenir en propuestas de mejoramiento estético para la ciudad.

## Referencias bibliográficas

Comisión de Estética Edilicia (1925). *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio*. Buenos Aires: Talleres Peuser.

Magne, É. (1908). *L'Esthétique des villes*. París: Société du Mercure de France.

Piccioni, R. (2001). El arte público en la transformación de la ciudad del Centenario. Buenos Aires 1890-1910. Tesis de Maestría en Investigación Histórica, Universidad de San Andrés, Buenos Aires. Disponible en PDF en: <http://hdl.handle.net/10908/96>

Schiaffino. E. (10/01/1894). Estética de la capital. Diario *La Nación*.

Schiaffino. E. (1927). *Urbanización de Buenos Aires*. Buenos Aires: Manuel Gleizer editor.

Sitte, C. (1889). *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien, Verlag von Carl Graeser & Co.

Sitte, C.. (1902). *L'art de bâtir les villes*. Martin, C. (trad.). Paris, Geneve Edition Atar.

Esta edición reúne una selección de artículos y ponencias que el profesor Raúl Piccioni realizó en tres de las instituciones a las que perteneció y de las cuales fue miembro activo: el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", el Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP - Latinoamérica) también radicado en este instituto y el Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA). Este volumen, además de ser un homenaje de sus colegas, da cuenta de sus aportes al estudio de las relaciones entre el arte público, la arquitectura y el urbanismo de Buenos Aires a fines del siglo XIX y comienzos del XX.



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

ISBN 978-631-6597-27-4



9 786316 597274