

Strand 1: Art Nouveau Cities: between cosmopolitanism and local tradition

Buenos Aires, una periferia de ultramar

Arq. Florencia Barcina

Para analizar el modernismo en la ciudad de Buenos Aires, es necesario primero conocer determinadas circunstancias históricas que prepararon el camino para su aparición.

Luego de lograr su independencia de España en 1816, Argentina se sumió en un período de guerras internas en las que los partidarios de un gobierno federal se enfrentaron a los que pugnaban por las autonomías provinciales. En 1853 se dictó una Constitución como primer paso para la organización como Nación, pero no fue sino hasta 1861 que se puso fin a los conflictos y Argentina inició el camino de la unidad nacional.

En esa época la población del país era escasa: datos del censo de 1869 informan que Argentina contaba con 1.737.000 habitantes. Buenos Aires era en ese entonces una ciudad típicamente colonial, careciendo de infraestructura suficiente de agua potable, electricidad, pavimentos y medios de transporte.

Los habitantes del país eran vistos por los dirigentes como poco civilizados y ociosos y, para lograr la Nación moderna que soñaban, debían aumentar la población. Así, Argentina se abrió a Europa y en 1876 se promulgó la ley N° 817 llamada de Inmigración y Colonización. Llama la atención el interés en atraer solamente ciudadanos europeos, ya que si bien la Constitución de 1853 llamaba a “todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino”, el Artº 25 especificaba: “El gobierno federal fomentará la inmigración europea...”.

Así, se difundieron y promocionaron en Europa las ventajas que ofrecía la Argentina, se otorgaron facilidades de traslado a través de la financiación del pasaje y se les dio alojamiento y comida gratis en el Hotel de los Inmigrantes a los recién llegados durante sus primeros días en el país. Estos fueron vistos como los principales motores para la modernización social y política de la nueva Nación. La promulgación de esta ley coincidió con tiempos de pobreza en Europa, sobre todo en países como España e Italia, que se convirtieron en promotores de la emigración.

Para 1880 se había organizado un modelo agroexportador de gran éxito que generaría un alto crecimiento de la economía y muchos años de prosperidad y riqueza, con la ciudad de Buenos Aires como capital del país. Las innovaciones se daban con gran rapidez y se construían nuevas infraestructuras, como por ejemplo el ferrocarril, que se desarrolló por todo el territorio.

La corriente inmigratoria comenzó a llegar con gran fuerza, en su mayoría varones jóvenes, atraídos por la oferta de trabajo y las condiciones favorables de un país en pleno y pujante desarrollo. Este aluvión no decrecería en intensidad sino hasta 1930¹.

Esto generó un cambio muy grande en la población, dado el escaso número de habitantes de base y la gran masa que arribaba de manera regular procedente de Europa. Argentina recibió un total de 6.405.000 europeos entre 1821 y 1932². La proporción de extranjeros era del 25,5% en 1895, superando a los Estados Unidos, que tenía el 14,4%³. Esta cifra siguió subiendo hasta llegar al 29,8% de habitantes nacidos en el extranjero en 1914, con predominio de italianos y españoles, que constituían casi un 80% de ese total⁴.

La ciudad de Buenos Aires, por ser la puerta de entrada de todo este caudal inmigratorio, fue la que más sufrió transformaciones en su composición social. En pocos años se vio constituida por una multiplicidad de etnias que convivían con los argentinos. El puerto de Buenos Aires recibía a los inmigrantes, los cuales contaban para instalarse con un país extenso y escasamente poblado, pero sin embargo, alejándonos de Buenos Aires, el número de habitantes decrecía. De 1 millón de

¹ Sólo se interrumpió en años de la Primera Guerra Mundial, luego de la cual se registró una importante corriente polaca, eslava y alemana. Marta COSTA, *Inmigrantes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

² Argentina fue el segundo país del mundo en cantidad de inmigración recibida en ese período luego de Estados Unidos, que recibió 32.244.000 personas.

³ Si bien Estados Unidos acogió a mayor cantidad de inmigrantes, su población de base era más numerosa, por lo que la llegada masiva de extranjeros afectó menos a su composición social. M. COSTA, *Idem*.

⁴ Hugo GAGGIOTTI: “De la identidad urbana a la identidad corporativa”, *Scripta Nova*, 45, 1999.

habitantes que tenía la ciudad en 1909, 455.000 eran extranjeros y, para 1914, estos ya superaban a los nacidos en la ciudad.

La estructura social también cambió radicalmente, las antiguas clases nobles de la colonia fueron desplazadas por la nueva burguesía ganadera. Con el tiempo también los inmigrantes que tuvieron éxito con sus actividades constituyeron una nueva clase alta, que se sumó a la riqueza y al esplendor nacional.

También en lo cultural Argentina estaba muy influenciada por Europa, concretamente por París, y todo lo que allí ocurría trataba de reproducirse con mayor o menor fidelidad al modelo. En arquitectura, la producción academicista francesa fue cuantiosa, máxime cuando Buenos Aires estrenaba función como capital de la Nación (otorgada en 1880) y por ende existía una necesidad imperiosa de equiparla con todo tipo de edificios institucionales y administrativos.

Pero si bien para edificios públicos y algunos palacios se mantuvo un academicismo estricto en el período 1880-1900 -que luego se transformaría en eclecticismo-, los inmigrantes devenidos en burguesía enriquecida apuntaban a otras vertientes. Un historicismo variado surgió y proliferaron los ejemplos neogóticos, Tudor, Elizabethan, regionales italianos, franceses, suizos y vascos, entre muchas otras variantes trasladadas desde Europa. “Cada burgués necesitaba ver en su ciudad ‘europea’ las réplicas de las obras significativas de las capitales del viejo mundo y apeló paulatinamente a las variables del romanticismo nostálgico y del pintoresquismo superficial”⁵.

Si tenemos en cuenta, además, que la arquitectura colonial no tuvo en Buenos Aires la calidad ni la cantidad que logró en otras ciudades latinoamericanas, no habiendo, por tanto, fuente de inspiración posible en términos arquitectónicos, entendemos que el vuelco hacia Europa fuese total.

En conjunto, toda esta masa edilicia construida en un período muy breve de tiempo impresionaba de tal manera al visitante que desembarcaba en el puerto, que contamos con infinidad de escritos de viajeros donde expresan su sorpresa al encontrar del otro

⁵ Ramón GUTIÉRREZ, *Buenos Aires evolución histórica*, Buenos Aires, Escala, 1992, p. 144.

lado del Atlántico una fuerte impronta europea. Georges Clemenceau, luego de su visita en 1910, escribió: “Buenos Aires, una gran ciudad de Europa...”⁶.

Muchos de los autores de esta arquitectura eran también europeos emigrados, otros llegaban con encargos temporales y se quedaban varios años, bien recibidos por un país en auge constructor y deseoso de contratar profesionales que trajeran “auténtica” arquitectura europea hecha por europeos. Y dado que la primera Escuela de Arquitectura de la Argentina fue fundada recién en 1900, los arquitectos argentinos que había también se habían formado en el exterior, mayormente en París. En suma, Buenos Aires no era para nada ajena a las circunstancias arquitectónicas europeas de fin de siglo.

Es en este próspero contexto en que llegó el *art nouveau* a Buenos Aires. En este continuo mirar hacia Europa, este “arte nuevo” no pasó desapercibido a poco de nacer, y vino a bañar las costas del Río de la Plata casi contemporáneamente que en su lugar de nacimiento. Dice Ramón Gutiérrez: “Es interesante constatar la simultaneidad del desarrollo del *art nouveau* en Europa y en nuestro territorio americano. Parecería que la dinámica de la transculturación y la rapidez de las comunicaciones fueron tales que al comienzo de siglo nuestra capacidad de imitación tenía el efecto del eco”⁷.

La nueva clase media-alta urbana, formada por inmigrantes que lograban consolidarse y acceder a la riqueza a través de sus empresas comerciales, profesionales o industriales, comenzaba a experimentar un deseo de diferenciarse e individualizar su postura, encontrando en el *art nouveau* el medio perfecto para expresar modernidad, adhesión a las vanguardias y oponer la calidad de “rico que se ha hecho a sí mismo” al conservador academicismo de las antiguas familias terratenientes, de fortuna heredada y costumbres anquilosadas. Estas últimas, junto con los dirigentes y profesionales más conservadores, rechazaban y ridiculizaban la arquitectura modernista, ya fuera en revistas de actualidad, en documentos oficiales o en donde se diera la oportunidad. Todo lo que no fuera diseñado a través de los cánones clásicos estaba visto por estos sectores como

⁶ Georges CLEMENCEAU, *Notas de viaje por América del Sur*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

⁷ Ramón GUTIÉRREZ, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 534.

“carente de buen gusto” y, por lo tanto, inadmisibles en la ciudad. En 1908, la revista “Papel y Tinta” titulaba un artículo sobre arquitectura modernista “Adefesios a granel” y no ahorra críticas a varias construcciones: “(...) hay casas que quieren ser alegres, y para conseguirlo, llevan toda clase de adornos, sin detenerse a considerar que el buen gusto los reprueba”⁸.

Un hecho que ayudó al desarrollo del modernismo en Buenos Aires fue la celebración de la Exposición Internacional del Centenario en 1910. Se trataba de celebrar los 100 años de la Revolución de Mayo, hecho que provocó la posterior independencia de España. Varios profesionales europeos fueron contratados para diseñar y construir pabellones en ella, máxime cuando participaban con sus muestras muchas colectividades de inmigrantes que se inclinaban por contratar arquitectos de sus países de origen. Se erigieron pabellones con gran libertad de formas, muchos de los cuales eran decididamente modernistas. Organizada para exhibir, los expositores de la muestra optaban por las vanguardias europeas, por “lo último” en diseño, y ese carácter se veía quizás exagerado en muchos de los edificios, donde las libertades que da la arquitectura efímera y aislada eran llevados en algunos casos hasta extremos impensados en la arquitectura construida en la ciudad y para perdurar. (fig. 1)

Pero si bien los resultados eran adoptados sin vacilar, los problemas que crearon al *art nouveau* en su cuna eran ajenos al habitante de Buenos Aires. Las circunstancias que habían desembocado en la profunda lucha contra lo establecido y la creación de un nuevo arte no significaban para la convulsionada y nueva sociedad argentina de fin de siglo lo que para la meditada mente europea. La actitud contestataria del *art nouveau* se difuminaba en Buenos Aires. Se adoptó entonces el fruto de todo aquel proceso pero comprendiendo sólo una parte de su creación, se enarboló como símbolo de vanguardia, como estandarte de rebeldía o, simplemente, como un estilo más de los que daba la inagotable fuente europea.

Quizás sea por ello que son pocos los ejemplos de obras modernistas integrales en Buenos Aires. En la mayoría de los casos, el *art nouveau* se limitó a lo superficial, al

⁸ Jorge D. TARTARINI: “La obra del arquitecto Pablo Pedro Alfredo Massüe en Buenos Aires (1889-1914)”, en Ramón GUTIERREZ (dir.): *Alfredo Massüe. Eclecticismo y Art Nouveau en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Cedodal, 2000, p. 64.

ornamento, a la fachada, sin mayor repercusión en la distribución interna de los edificios, que seguían conservando una organización espacial típicamente académica.

Varios autores concuerdan en que una de las características más valiosas del *art nouveau* de Buenos Aires fueron los trabajos artesanales, sobre todo en herrería, carpintería y vidriería, donde se adquirió una maestría comparable a la europea. Mario J. Buschiazzo explica: “Esto se debe en gran parte a la venida de artesanos italianos y franceses de gran calidad, y además, a la divulgación que alcanzaron los *manuel de ferronnerie* y los catálogos extranjeros, que sirvieron de fuente de inspiración para los artistas locales”⁹. Se trabajaba en muchos casos con materiales importados de Europa, así como en los interiores era frecuente encontrar muebles traídos de Francia y piezas de Lalique, Gallé, Cartier o Tiffany.

Estos magníficos detalles modernistas muchas veces se incorporaban a obras eclécticas, resultando la combinación del *art nouveau* con aquellos estilos en contra de los cuales había nacido, una prueba más de que muchas veces se utilizaba el modernismo como recurso estético, sin reparar en su razón de ser primigenia. De esta manera, surgía también en la “arquitectura sin arquitectos, es decir, de los constructores, apareciendo en fachadas de viviendas de barrio como componente formal de moda”¹⁰.

Las propuestas modernistas llegaron a Buenos Aires directamente y al mismo tiempo desde los distintos puntos de Europa donde se habían originado, ya sea de la mano de arquitectos y artesanos europeos, de catálogos y revistas, de profesionales que habían estudiado en Europa o simplemente que habían realizado un viaje para empaparse del espíritu nuevo. El conjunto de todas estas vertientes se conoció bajo el nombre de “Antiacademicismo” o, simplemente, “*Art Nouveau*”, generando una arquitectura local donde aparecieron, por ejemplo, los “golpes de látigo” belgas y franceses, las mayólicas del *Floreal*, las cúpulas *Sezession*, las líneas del Modernismo Catalán, la desnuda arquitectura de hierro y vidrio británica, y todo ello en una misma ciudad.

⁹ Mario J. BUSCHIAZZO, *Art Nouveau en Buenos Aires*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1965, p. 32.

¹⁰ Julio CACCIATORE: “El contexto antiacadémico en la Argentina de principios del siglo XX”, en Ramón GUTIERREZ (dir.): *Alfredo Massiè. Eclecticismo y Art Nouveau en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Cedodal, 2000, p. 54.

Como las tendencias llegadas a Buenos Aires pasaban a formar parte de su diversidad cultural, los autores de las obras abrevaban en variados repertorios. Esto provocó que, lejos de sus países de origen y de las circunstancias históricas que las vieron nacer, todas estas corrientes modernistas resistieran encasillamientos, tomaran rasgos unas de otras e incorporaran elementos neomedievales y hasta académicos, pero siempre con un sello de modernidad inconfundible.

La variante de filiación franco belga, con sus enlazados y “*coup de fouet*”, se hizo presente sobre todo a través de la obra del arquitecto francés Alfredo Massüe, aunque también la encontramos en algunas obras puntuales de otros arquitectos y en muchos detalles de herrería, carpintería y yesería en edificios de orden ecléctico, como ya mencionáramos, muchos de ellos erigidos por constructores.

Alfredo Massüe (Paris 1860 - Barcelona 1923) ha tenido una vasta obra arquitectónica realizada entre 1889 y 1914 en Buenos Aires. Tras varios años de obras y proyectos fieles a *L'École de Beaux Arts*, el cambio de siglo le encontró incorporando obras *art nouveau* a su producción académica. De carácter barrial unas, centrales e imponentes otras. Vayan como ejemplo sus modestas viviendas de una planta, en donde las fachadas estaban cubiertas por decoración vegetal y rematadas por líneas ondulantes, con destacados trabajos en puertas y ventanas, terminadas con formas ovales o de gota. Por otra parte, frente a Plaza Lavalle –zona muy céntrica de la ciudad- construyó el Palacio Costaguta, un conjunto de dos grandes edificios de viviendas con torre mirador en la esquina. Aquí también se apreciaban motivos naturales en la fachada, que jugaba con volúmenes salientes y molduras curvas. Hoy se encuentra lamentablemente modificado. La obra de Massüe es variada, incluyendo también otros edificios *art nouveau* donde no ha hecho uso de líneas naturalistas, como el edificio Molinuevo -en la esquina de la avenida Corrientes y calle Pasco-, donde la fachada presentaba una compleja volumetría rematada por una mansarda y chapitel en la esquina, con excepcionales trabajos de herrería, vidriería, revoques y cerámicas de colores. (fig. 2)

Por brindar solamente dos ejemplos del *art nouveau* francés fuera de la obra de Massué, mencionaremos el Hotel Lutecia¹¹, del arquitecto Louis Dubois, que es aún hoy un

¹¹ Hoy llamado Hotel Chile.

referente de la Avenida de Mayo, aunque mucha de la decoración de su fachada, así como su espectacular cúpula, ya no se conservan. El resto de la producción de este arquitecto francés tuvo claros cortes academicistas, en otra de las contradicciones tan frecuentes en Buenos Aires. Por otro lado, la “Casa de los Lirios”, del ingeniero Enrique Rodríguez Ortega, es un edificio de viviendas de plata baja y tres pisos con una fachada íntegramente cubierta con elementos vegetales basados en la modernista flor del lirio, rematada con un mascarón central de ondulantes cabellos. Las herrerías y carpinterías repiten el motivo del lirio en un gran trabajo artesanal.

La mirada *liberty*, importada de Italia, fue aportada por varios arquitectos italianos. Cabe aclarar que la inmigración proveniente de Italia fue la más numerosa de Argentina, superando a la española, por lo que la presencia italiana estaba –y continúa estando– muy presente en las artes y las costumbres de la sociedad argentina.

Virginio Colombo (1888-1928), nacido en Milán, llegó a Buenos Aires en 1906 y fue el autor de los más impresionantes edificios entre sus connacionales antiacadémicos. Si bien sus obras conservaban en su interior los espacios con distribución clásica, Colombo supo innovar en las fachadas y en la decoración interior, integrando con maestría trabajos escultóricos de gran calidad, mosaicos y pinturas murales, combinando distintos materiales y colores para formar un conjunto armonioso y sumamente original. La Casa de los Pavos Reales, la Unión de Operarios Italianos y la Casa Calise fueron algunas de sus geniales obras. Para la realización de sus trabajos contaba con la ayuda de destacados artistas italianos, entre ellos Ercole Pasina, Director General de “revestimientos arquitectónicos” y esculturas en la Exposición de Turín de 1911¹². (fig. 3)

El arquitecto Atilio Locati¹³, graduado del Politécnico de Milán, desarrolló en Buenos Aires una intensa labor para la Exposición Industrial del Centenario de 1910¹⁴.

¹² Ramón GUTIERREZ: “Los italianos en la arquitectura argentina. Aproximaciones históricas”, en Ramón GUTIERREZ (dir.): *Italianos en la Arquitectura Argentina*, Buenos Aires, Cedodal, 2004, p. 42

¹³ En algunas publicaciones el apellido aparece como “Locatti” y el nombre como “Attilio”. Yo me limité a usar la forma con la que el arquitecto firmaba sus obras.

¹⁴ Se trata de la parte industrial de la Exposición Internacional del Centenario, mencionada anteriormente.

Construyó diversos pabellones, como los de la Almidonera Argentina, la Compañía General de Fósforos, la Compañía Industrial de Electricidad, la empresa Seeber y otros representativos de provincias argentinas. Aquí Locati experimentó con materiales variados, destacando el hierro y el vidrio, atribuyendo a las obras un espíritu lúdico netamente antiacadémico, con la libertad que le otorgaba el carácter efímero de las obras.

Francisco Gianotti (1881-1967), nacido en Lanzo, Piemonte, llegó en 1909 y tras colaborar en el montaje del pabellón italiano de la Exposición del Centenario, instaló su estudio en Buenos Aires donde construiría una prolífica obra. Entre sus edificios más destacados figuran la casa de renta con confitería y salón de té conocido como la “Confitería del Molino” y el edificio de renta con paseo comercial “Galería Güemes”. Ambos se convirtieron en íconos de la ciudad, acumulando una gran carga histórica, además de destacar por su arquitectura. En sus primeras épocas, Gianotti se alineó en el antiacademicismo, convirtiéndose al racionalismo hacia el final de su vida profesional. Destacaba la concepción global que tenía en sus obras, donde se ocupaba de cada detalle, ayudándole en esto la relevante figura de su hermano Juan Bautista, quien se dedicaba a las artes aplicadas y colaboró con Francisco en muchos de los elementos decorativos de sus edificios, de los cuales podríamos mencionar la marquesina de *vitreaux* y los mosaicos de la fachada de la Confitería del Molino y los trabajos de hierro en los ascensores de la Galería Güemes.

En menor medida, el *Sezession* y el *Jugendstil* también llegaron a Buenos Aires de la mano de Oscar Ranzenhofer (1877-1929), arquitecto nacido en Viena y graduado en Budapest, quien en sus 16 años de residencia en Buenos Aires construyó muchas obras significativas, de las cuales lamentablemente se ha perdido gran parte. Los grandes aventanamientos vidriados, muchas veces despegándose de la fachada con formas curvas o a manera de “*bow windows*” y las marcadas líneas verticales estructuraban sus fachadas.

En sus textos de la revista “La Ingeniería” expresaba que es labor de los arquitectos encarar los proyectos según un diseño integral y difundía también la necesidad de “renovar los lenguajes y adoptar nuevos materiales y tecnologías, haciendo hincapié en

aspectos del diseño y siempre manifestándose un fervoroso partidario de las propuestas antiacadémicas de los países de Europa Central”¹⁵.

De las vertientes llegadas, el modernismo catalán fue la que más conservó la integridad del origen, superando lo meramente decorativo y atendiendo a una multiplicidad de programas. Sin duda ayudó a esto que la colectividad española de Buenos Aires recurrió a este lenguaje para muchos de sus edificios. En efecto, ante el aluvión inmigratorio, las distintas nacionalidades comenzaron a agruparse según su lugar de origen formando clubes, asociaciones y todo tipo de instituciones con fines sociales, deportivos y asistenciales, entre muchos otros. La colectividad española, una de las más numerosas, construyó edificios emblemáticos de la ciudad -muchos de los cuales aún hoy conservan su función- y el modernismo catalán fue el medio de expresión elegido. Se erigió en la carta de presentación de toda España, sin importar que se trataba de una manifestación originariamente regional.

El arquitecto Julián García Núñez (1875-1944), argentino hijo de españoles y formado en Barcelona, discípulo de Puig i Cadafalch, fue el mayor exponente del modernismo catalán en Buenos Aires. El Hospital Español de Buenos Aires, el Pabellón de España de la Exposición del Centenario y el Centre Català (hoy Casal de Catalunya) se encuentran entre sus numerosas obras.

En 1906 recibió el encargo de la ampliación y reforma del viejo edificio del Hospital Español. Para esto agregó un piso superior al ala de acceso siguiendo el ritmo de aventanamiento existente en la planta baja, trabajando con una rica ornamentación modernista que incluía mosaicos y cerámicas, y coronó la fachada principal, simétrica, con tres cúpulas, una sobre el cuerpo central y otras dos sobre las esquinas. El diseño del hall principal con su escalera semicircular demostraba un gran manejo de la luz y del espacio. Hoy solamente queda un fragmento del edificio. (fig. 4)

Las oficinas de la calle Chacabuco 78, construidas en 1910, son un ejemplo de que el concepto modernista de García Núñez traspasaba las superficialidades. El aprovechamiento de la luz en un edificio pequeño entre medianeras fue la clave para el

¹⁵ Julio CACCIATORE: “Oscar Ranzenhofer: teoría y realidad”, en Florencia BARCINA, Ramón GUTIERREZ, Patricia MENDEZ (coords.) : *Alemanes en la Arquitectura Rioplatense*, Buenos Aires, Cedodal, 2005, p. 70.

diseño de las plantas, donde el vacío que albergaba la circulación central se iluminaba con una claraboya y los accesos a las oficinas se realizaban a través de bandejas-balcón de ladrillos de vidrio, con un puente que las unía y que recibía al ascensor. Este último presentaba su maquinaria a la vista, constituyendo toda una osadía para la época y dando a todo el conjunto un aire industrial¹⁶.

Sus majestuosas obras han logrado integrar arte, herrería, cerámica, vidriería, yesería y carpintería con el verdadero espíritu del arte nuevo. Contrariamente a otros arquitectos citados, García Núñez adhirió fuertemente al modernismo desde los inicios de su vida profesional, posiblemente porque la inició en Barcelona, donde había estudiado. Luego de un período del cual no se conocen obras, que va de 1914 a 1923, sus edificios tomaron un corte académico.

Conociendo la obra de Julián García Núñez, parece injusto dedicarle tan sólo unos párrafos, ya que ha construido más de cuarenta obras en Buenos Aires e incluso algunas en Cataluña, Asturias y Galicia, todas de una gran calidad de diseño.

Otra vertiente antiacadémica que encontró en Buenos Aires un lugar propicio para desarrollarse fue el lenguaje funcional aportado por el hierro y el vidrio, que dio lugar a gran cantidad de edificios fabriles, oficinas y depósitos, cuyos autores –muchos profesionales británicos y germanos- revelaban la verdad de las estructuras en plantas y fachadas flexibles y libres del ornamento académico. Este vasto patrimonio industrial de Buenos Aires tiene ejemplos como la Ex Imprenta Stiller & Laas, del alemán Carlos Nordmann o la Ex Ferretería Hirsch, del suizo Lorenzo Siegerist. En esta última, realizada alrededor de 1908 y que aún se conserva, un gran paño vidriado en la fachada dejaba ver los perfiles metálicos de la estructura, reduciendo la masa muraria a un mero marco compuesto por dos pilares laterales con decoración geométrica y un cierre superior curvo, coronado por una estatua. Adentro, el único e imponente gran espacio de mil metros cuadrados se rodeaba por dos bandejas metálicas en primer y segundo piso,

¹⁶ Alfonso PIANTINI: “Una obra particular: las oficinas de Chacabuco 78”, en Ramón GUTIERREZ (dir.): *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*, Buenos Aires, Cedodal, 2005, p. 137.

donde la estructura portante se fundía con el resto de los elementos, metálicos en su totalidad, para dar una imagen netamente industrial¹⁷.

Es imposible abarcar en la extensión de este trabajo a todos los profesionales que contribuyeron al modernismo de Buenos Aires, ni exponer la obra en detalle de cada uno de los arquitectos presentados. Sirve sin embargo como una aproximación al conocimiento de quienes, por determinadas circunstancias históricas, se encontraron diseñando y construyendo edificios modernistas en esta ciudad.

El *art nouveau* no surgió en Buenos Aires, sino que llegó. Así como otros bienes culturales, llegó de Europa y fue tomado con beneplácito por un amplio sector social recién nacido que lo utilizó como expresión de individualismo y como bandera para diferenciarse de las preexistentes élites oligárquicas. Pero “no constituye un movimiento coherente ni sistemático, sino un simple reflejo de la preocupación cultural europea”¹⁸.

Las particulares circunstancias en que apareció el modernismo diferencian a Buenos Aires de las ciudades europeas, pero la variedad que se logró y la calidad alcanzada en algunas de sus obras y artes aplicadas, hacen que Buenos Aires pueda ser considerada una periferia de Europa, aunque una periferia de ultramar.

¹⁷ Florencia BARCINA: “Lorenzo Siegerist: precursor de la modernidad en la arquitectura argentina”, en Florencia BARCINA, Ramón GUTIERREZ, Patricia MENDEZ (coords.): *Alemanes en la Arquitectura Rioplatense*, Buenos Aires, Cedodal, 2005, p. 90.

¹⁸ R. GUTIÉRREZ, *Arquitectura y Urbanismo...*, p. 547.