

Angel Guido

ÁNGEL GUIDO LA CASA DEL MAESTRO



María Florencia Antequera (Org.)



FACULTAD DE DERECHO
Y CIENCIAS SOCIALES DEL ROSARIO
Instituto de Historia

IDEHESI
CONICET
Nodo Rosario



Guido, Ángel Francisco

Ángel Guido. La casa del Maestro / Ángel Francisco Guido ; María Florencia Antequera ; editado por María Florencia Antequera ; prefacio de María Florencia Antequera. - la ed. - Rosario : Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Rosario, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-28706-5-2

1. Arquitectura Neocolonial. 2. Arte. 3. Escritura. I. Antequera, María Florencia. II. Título. CDD 724.6

Este libro fue desarrollado y publicado en el marco del Proyecto de Unidad Ejecutora (PUE 003/2018- IDEHESI CONICET): "El Estado argentino y sus gestores: trayectorias, identidades y disrupciones", 1852/1853-2010. De lo disyunto a lo complejo", financiado por el CONICET.

Diseñado por Tinta Comunicación Visual

ISBN 978-987-28706-5-2



IDEHESI

CONICET
Nodo Rosario




FACULTAD DE DERECHO
Y CIENCIAS SOCIALES DEL ROSARIO
Instituto de Historia

Organización, estudio preliminar y transcripciones

María Florencia Antequera
(GEREP IH IDEHESI CONICET/Universidad Católica Argentina/
Universidad Nacional de Rosario)

Índice

Estudio preliminar. María Florencia Antequera _____ Pág. 05

Introducción

Ángel Guido, traductor

Eurindia viva y la última piedra

Modernidad antimoderna

La Casa del Maestro. Ángel Guido (1928) _____ Pág. 20

Estudio preliminar

Introducción

En 1928, el arquitecto, ingeniero e historiador del arte Ángel Guido (Rosario, 1896-1960) escribió un libro que hasta hoy permanecía inédito. Su título es *La Casa del Maestro*. No hemos podido dilucidar cabalmente el porqué de esta desavenencia: no se puede reponer si fue por voluntad de Ricardo Rojas (San Miguel de Tucumán, 1882- Buenos Aires, 1957) o del mismo autor el que no haya sido publicado. No hay otros registros que documenten su existencia ni existen otros rastros ligados a su escritura¹. El deseo de Guido era, al parecer, publicarlo en París.

La edición de este libro se enmarca hoy en una circunstancia singular: se conmemoran 60 años del fallecimiento de Ángel Guido². Este desfase entre el momento de la escritura y el de la publicación póstuma –media casi un siglo entrambos– hace que el manuscrito de *La Casa del Maestro* pueda ser visto, en su calidad de inédito, como un texto que fue *robado* a la lectura pero que en el momento presente asume una renovada fuerza enunciativa.

En efecto, el libro funciona como una gran apostilla en torno a las elecciones estéticas que Guido tomó para la construcción de la casa de Rojas (1927) en la calle Charcas 2837 (CABA). De este modo, la lectura del texto puede contribuir no solo a profundizar en los intersticios de la historia de la arquitectura y del arte latinoamericanos, ensanchando el conocimiento del nacionalismo en arquitectura, sino que también puede iluminar un episodio de la vida cultural argentina y resignificar así el vínculo entre dos exponentes de la intelectualidad de la primera mitad del siglo pasado, vínculo que no ha sido suficientemente estudiado.

El libro que aquí transcribimos narra entonces un particularísimo encargo del Maestro al discípulo. El pedido excede la capacidad de asombro del rosarino: es el mismo Rojas –su intelectual faro– el que le solicita que diseñe su morada según coordenadas teóricas muy precisas. Sin embargo, Guido conjetura que este pedido significa –y he aquí la apuesta–

¹ Hemos trabajado con el ejemplar que se halla en el Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas. En principio, estaríamos en condiciones de afirmar que solo hay dos ejemplares; el otro se encuentra en el Archivo del Monumento Histórico Nacional a la Bandera de Rosario.

² Estas páginas han contraído una enorme deuda de gratitud. Deseo agradecerle a Liliana M. Brezzo, directora del Grupo de trabajo Escrituras y Representaciones del Pasado (GEREP) IDEHESI CONICET y del Instituto de Historia de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario de la Pontificia Universidad Católica Argentina, y en ella, a todos mis compañeros del Instituto y del IDEHESI CONICET. Asimismo, a Raúl Antelo por los diálogos en torno a Ángel Guido en la Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Esta edición no habría podido llevarse a cabo sin la colaboración desinteresada de muchas personas a quienes les he solicitado ayuda y a quienes he importunado. Me refiero a María Laura Mendoza, Mario Goloboff, Nicolás Di Yorio y Soledad Zapiola, del Museo Casa Ricardo Rojas. También mi más sincero reconocimiento a Marta Castellino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo; Bibiana Cicutti de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario y María Inés Laboranti de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, quienes paciente y generosamente leyeron algunos de los primeros manuscritos. Asimismo, a Marina Catanese, quien realizó un significativo trabajo técnico. A Ana Inés y Jorgelina Fracassi. Y por supuesto a los descendientes de Ángel Guido: Alejandro y Mario Caprioglio y Adriana y Marcela Martínez Vivot, quienes consintieron en que estas páginas se publicaran. Esta investigación se enmarca en estudios posdoctorales financiados por el CONICET.

convertirse en un traductor (en arquitectura) de los postulados euríndicos de Rojas. Ese maridaje entre el sustrato indígena y el elemento europeo, Eurindia, que tantos ríos de tinta destinara Rojas en conceptualizar, era el aguijón que el Maestro ya había dejado en el discípulo de la ciudad del caudaloso río marrón.

El libro, mecanografiado y maquetado, estaba casi listo para publicarse. Además de un elocuente prólogo y un epílogo, el volumen incluye los siguientes capítulos: La casa del Maestro. El estilo, La fachada, La reja cancel, El patio de recepción, El recibimiento, El recibimiento incaico, El salón, La sala, El comedor y Suplemento. Asimismo, cabe destacar que el libro carece de índice, aunque consigna sendas páginas para las carátulas del índice y del índice de grabados. Cuenta en su planificación con los espacios pertinentes para planos y fotografías aunque, en el original, estos recursos brillan por su ausencia. Destacan además algunos diseños realizados por el mismo Guido que hemos reproducido. Se pueden observar también en el mecanuscrito ciertos trazos –agregados y correcciones– de puño y letra de Guido. Está dedicado a Absalón Rojas, hermano de Ricardo, quien se ocupó de los aspectos económicos y financieros de la construcción de la casa.

La casa del Maestro Rojas se presenta entonces como una primera textualidad que el arquitecto glosará mediante *La Casa del Maestro*, entramado textual a la vez descriptivo, explicativo y argumentativo, metarrelato de lo que se constituyó a fin de cuentas como una *casa-manifiesto* (Petrina, 2008) del neocolonial³ en arquitectura, memoria y nostalgia de la raíz hispanoamericana. Entonces, decíamos, como una apostilla que certifica –más que como una operación exegética– el libro se quiere relato de las elecciones estéticas que, enraizadas en el nacionalismo, Guido propuso para la edificación del inmueble donde Rojas vivió con su esposa Julieta Quinteros hasta su muerte y que, en la actualidad, abre sus puertas como el Museo Casa Ricardo Rojas.

Ciertamente, la construcción de este inmueble no fue la única empresa que enlazó a Guido y a Rojas⁴. Estuvieron aunados además por varios proyectos comunes: el primero, la amistad; la puesta en escena de la tragedia *Ollantay*, reescritura de Rojas del drama quechua, lo tuvo a Guido como diseñador de la escenografía al promediar la década del treinta; aunque también los unió una frondosa trama epistolar⁵ y, por supuesto, la pasión por Eurindia, un modo de entender el arte y la arquitectura que hace, a fin de cuentas, de

³ El neocolonial es el primer movimiento estético-arquitectónico que elabora sus pautas a partir de una búsqueda de independencia estilística. Está conformado por diferentes inflexiones que van del neoindigenismo, la fusión hispanoindígena -que es la propuesta por Guido-, las acepciones ligadas al neoplateresco, el neoárabe y las vertientes hispanofilias, entre otras. Sugerimos consultar Aracy (1994); Gutman (1986); Gutiérrez (1984; 2018); Gutiérrez, Gutiérrez Viñuales, Gutman, Pérez Escolano y Weschsler (1995); Petrina (1992; 2006; 2008); Nicolini (1984). “Esta corriente de fuerte exaltación indigenista y americanista tendrá un claro reflejo en el mundo del arte, con manifestaciones de especial importancia en la música y la plástica, donde a la par que la expresión de una estética propia, se explorará la formulación de escuelas nacionales” (Petrina, 2008, pp.108- 155).

⁴ Aunque son muchos los proyectos que podríamos mencionar, destacamos la preocupación por instaurar a nivel continental un arte americanista de entretela euríndica. También, el hecho meridiano que significó, para el itinerario intelectual del arquitecto rosarino, el obtener la prestigiosa beca Guggenheim y, consecuentemente, viajar a EEUU, gracias a las gestiones de Rojas. Sugerimos consultar Antequera (2020).

⁵ Desde 2017 estamos trabajando con el epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas (1925-1955) para un volumen de próxima aparición. En esta oportunidad analizamos las del trienio 1927-1929 ya que corresponden a la temática de la casa de calle Charcas.

la fusión entre el elemento europeo y el legado indígena, su razón de ser y su horizonte de expectativa (Antequera, 2017).

El desafío de diseñar y construir esta casa condensaba, al decir de Guido (1928) en el prólogo de *La Casa...*, “el más grande problema intelectual que puede presentarse a un arquitecto argentino” (p. 24). Cuando Rojas expuso su pedido, íntimamente Guido deseó renunciar. Entendió este exhorto como un problema demasiado enjundioso: “su requerimiento, simple en extremo, fue vasto y difícil para mí”, escribió (p. 24). De alguna manera, implicaba edificar la morada de un hombre “de una estructura intelectual realizada en una vida entera de rigurosa profesión de arte” (p. 24).

Construir la morada de su referente intelectual involucraba entonces para el rosarino un complejo problema de arte: “crear formas nuevas que no provocaran un escándalo en la arquitectura espiritual de aquel hombre profundo” (p. 24). Aunque, de un modo más axiomático, implicaba convertirse en un articulador de una, llamémosle así, *sintaxis eurindiana*, la cual debía dar cuenta de los archivos de la memoria: nos referimos –claro está– a su concepción del ornamento como vehículo de la memoria.

La propuesta estético-política de Ángel Guido, de este modo, quiere materializar (narrativamente) y nombrar construyendo cartografías alternativas de decibilidad artística, fundando así una inflexión propia de la fusión euríndica con acento en lo incaico, en el marco de una arquitectura hispanoamericana que se quiere emancipada de ideas extranjeras y extranjerizantes. Despleguemos entonces en estas páginas algunas de sus claves escriturarias y proyectuales.

Ángel Guido, traductor

Una fusión⁶ de estilos primará en la selección ornamental de la casa de Rojas, donde coexisten elementos prehispánicos y de la arquitectura altoperuana, junto a una réplica de la fachada de la Casa de Tucumán donde se firmó la Independencia en 1816 (Cicutti y Nicolini, 1998; Gutiérrez Viñuales, 1998). Como portadora del grueso de los dramas latinoamericanos, es en la ornamentación, como veremos, donde reside el peso comunicativo de la casa (Gutman, 1986, p. 52).

Mediante el estudio del epistolario inédito de Guido a Rojas, se puede constatar que la construcción de esta casa ocupó un lugar importante en la vida del arquitecto, quien se sintió sumamente interpelado por este encargo. Las cartas funcionaron como *arenas culturales* (Gorelik, 2016), esto es, como espacios de negociación y entendimiento entre el arquitecto y “tan eximio cliente”, al decir de Guido. En las misivas de esos años –1927, 1928 y 1929– se puede vislumbrar el carácter procesual y sostenido de las negociaciones entre el arquitecto y Rojas, fundamentalmente en la concreción de cada detalle del inmueble. Cabe destacar que Guido rondaba los treinta años y Rojas era ya todo un intelectual consagrado: para ese momento ya había escrito *El país de la selva* (1907), *La restauración nacionalista* (1909), *Blasón*

⁶ Para profundizar en el concepto de fusión en los escritos de Guido, ver Antequera (2019).

de Plata (1912), los ocho tomos de la *Historia de la literatura argentina* (1917–1922), *Eurindia* (1924), entre otros. Asimismo, ya había ganado el Premio Nacional de Ensayo (1923), ejercía el cargo de Rector de la UBA (asumido en 1926) y era el mentor de la primera cátedra de Literatura argentina en dicha casa de estudios.

Como surge de la profusión de una veintena de cartas a Rojas con motivo de la casa de calle Charcas, Guido exhibe que quiere ser fiel en sus trabajos a este ideario euríndico compartido y, por este motivo, emprende la consulta de cada detalle. Este ramillete de piezas epistolares patentiza las idas y vueltas de los croquis, la búsqueda de la aprobación de Rojas y la factura *ad hoc* del mobiliario donde cada pormenor fue tenido en cuenta y pensado para la traducción de dicho ideario. Por eso, las misivas aportan elementos sumamente valiosos para calibrar la encrucijada euríndica que la construcción de esta morada suponía. A modo de ejemplo, citamos unas líneas de una carta del 20 de octubre de 1927:

En fin, espero su crítica y sus observaciones. No bien me envíe su concepto le volveré a remitir un segundo croquis y así hasta que se logre la precisa y certera distribución.

Le envío dos juegos de plantas a los efectos que si piensa alguna reforma parcial, puede enviarme una de ellas corregida.

He de significarle además, que si Ud., cree necesario comentar personalmente dicha reforma, ruégole me avise para trasladarme a esa, cosa que haré con mucho gusto y satisfacción.

Vuelvo a repetirle que pongo en el proyecto de su casa, un empeño y un entusiasmo mayor que el de mi propia casa.

De este modo, las diversas propuestas iban ajustándose a los pareceres y preferencias del cliente, bajo claves teóricas muy precisas donde primaba la fidelidad al ideario euríndico acuñado por el Maestro. Aunque también van jalonando la cadena epistolar el desvelo del arquitecto por no desbarajustar las finanzas de Rojas⁷ y los pedidos de disculpas de Guido por el no cumplimiento de los plazos pautados ya sea a causa del exceso de trabajo, por algunas contrariedades de poca monta o bien por ciertos problemas de salud.

La preocupación central de Guido con la casa de Rojas entonces fue la traducción del ideario euríndico en arquitectura (Antequera, 2017), con miras a concretar tanto en las materialidades como en los materiales la fusión del elemento precolombino con el europeo. Esa condición de *traducibilidad* (Benjamin, 1996, p. 336), componente que vincula un *original* y una versión o inflexión, está íntimamente ligada, en este caso, a las consideraciones del rosarino en torno a las premisas y necesidades del presente de la enunciación, en pos de una arquitectura actualizada y así atenta a las demandas crecientes, pero utilizando un lenguaje que reconstruía un pasado precolombino.

⁷ En este sentido, Guido en una carta fechada el 5 de enero de 1928 expresa: “Referente a dicho costo, ruégole tener absoluta confianza que en definitiva la obra se levantará con un presupuesto inferior a dicho valor, pues es mi deber, tratar por todos los medios tratar de no entorpecer de ninguna forma su tranquilidad económica, que por ser la suya es cien veces más respetable que la mía. Téngame, pues, en este sentido, como un celoso velador de sus intereses, motivo que constituye una satisfacción más para mí, por tratarse de usted, a quien tanto admiro”.

Haciendo uso de la técnica y la tecnología, Guido prorrumpió con una prédica fusional que perseguía la tan mentada emancipación artística. Guido lo expuso en estos términos en el volumen *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial* (1925), escrito dos años antes de construida la casa: “Nuestra actitud está en no perder el ritmo de la corriente moderna sugerida por Europa ni renegar de él, sino muy al contrario: tratar de ser modernos, escuchar la lección de la masa, el plano y la línea; pero ser nosotros mismos; decir y hacer todas estas cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana” (1925, p. 23). En esta línea de pensamiento reivindicatorio de lo americano, sin desdeñar los progresos técnicos, es donde se reescribirá la arquitectura –pero también la historia del arte– bajo los arbitrios de Ángel Guido.

A la sazón, desde comienzos de la década del veinte, Guido libraba vigorosas batallas en torno a pensar un arte americano verdaderamente emancipado del cosmopolitismo extranjerizante y de la mera copia estilística. En rigor, desde la cátedra universitaria en la Universidad Nacional del Litoral, donde se desempeñaba como docente titular, Guido desplegaba una defensa acérrima de estas concepciones euríndicas. Asimismo, mediante la escritura de múltiples artículos y de algunos libros como *Fusión hispanoindígena..., Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927) –por cierto, citados en *La Casa...*– sentaba su posición ideológica. De igual modo, sostenía una militancia incólume desde la práctica proyectual concreta: por ejemplo, cuando escribe *La Casa del Maestro*, la mansión Fracassi (1925) ya era parte del paisaje urbano y operaba como un faro euríndico en la ciudad de Rosario (Antequera, 2015; 2017) y la casa de Rojas (1927) también era una realidad.

Pero retomemos las cartas. El espacio epistolar, decíamos, sirve entonces para auscultar tanto el profesionalismo y el compromiso con las líneas troncales del pensamiento euríndico con que Guido asumió la labor arquitectónica como su actitud de gratitud hacia Rojas. Sin embargo, al cartografiar las emociones y sentimientos enfrentados – la retahíla de sus dudas, el miedo de no estar a la altura del requerimiento, la honra por tamaña responsabilidad, la autoafirmación y la inseguridad–, al confrontar sus matices e implicancias, podemos apreciar que resuenan en las cartas los efectos del pedido de Rojas. Con todo, la opción de Guido está datada y su firma de puño y letra, estampada con tinta negra en el papel: la primera misiva que gira en torno a esta temática de la casa data del 24 de julio de 1927. La dirección del remitente es Montevideo 2112⁸ (Rosario). Escrita cuando la casa del Maestro Rojas era aún un proyecto sin boceto, en dicha epístola, Guido expresa:

Por haber contraído una gripe rebelde en Buenos Aires tuve que regresar impensadamente a esta, por lo que me fue imposible despedirme de Ud., como era mi deseo. Estando ya restablecido, me apresuro a enviarle mis saludos y también a comenzar el proyecto de su casa para mí tan interesante problema de arte y que abordaré con gran entusiasmo, por tratarse de una casa suya.

⁸ Esta casa en donde Guido vivió también tiene enraizamiento en la gramática neocolonial.

Esta es la *primera piedra*, el sillar que sostiene pero que queda fuera de la vista, el origen discursivo de la casa. Como vemos, Guido relata que comenzará con ilusión la actividad proyectual de la misma. Al cotejar los textos epistolares y ponerlos en correlato con *La Casa del Maestro*, vemos que el arquitecto quiere dejar en claro –quizás por esto utiliza ambos registros– que la propuesta resuena con grandilocuencia, generando una escena de coincidencia entre maestro y discípulo. Si, como expresaba Nora Bouvet (2006, p. 82), “la incompletud y fragmentariedad de la carta apela a otras cartas anteriores que contienen respuestas y a otras cartas futuras que la precisarán o matizarán”, podríamos agregar que articula también otros registros y dialoga con los otros textos producidos por Guido, como sucede claramente en este caso.

Tres meses después, en otra carta fechada el 19 de octubre de 1927, el arquitecto transmite una emoción libresca y relata otra dilación:

Desde que le vi a Ud., últimamente he tenido a todos los míos –mujer e hijos– enfermos de cierta gravedad –una hijita con escarlatina maligna– que felizmente ya dominó.

Este motivo evitó que me entregara de lleno y con entusiasmo al proyecto de su casa, por la que recién mañana le enviaré el primer croquis de plantas para su estudio y crítica.

Su obra *El Cristo Invisible* me ha emocionado realmente. Si ayer orientaba Ud. a los artistas americanos estéticamente hoy nos habla de un norte espiritual y religioso en una forma insospechada, certera y alta.

Ojalá pueda yo, admirado amigo, comprender cada vez más su gran talento para no malograr en nada la honra de ser su arquitecto.

Mañana, pues, le enviaré por certificado el primer croquis.

A juzgar por la iteración, este sentir la responsabilidad y asumir el desafío con tesón era una cuestión que lo *religaba* a esa fe euríndica, como recoge en otra misiva del año 1928, aunque sin fecha precisa:

No sé, querido amigo, cómo agradecer toda su bondad para conmigo. Solo he de confesarle que su actitud ha multiplicado mi fervor y mi fe en una futura arquitectura esencialmente americana, arte que todavía no hemos podido emanciparlo o diferenciarlo, por lo menos del europeo.

Esa propensión de Guido a hablar en términos de fidelidad también está presente cuando se refiere a su referente Rojas: “Para quien haya orientado sus disciplinas artísticas o científicas hacia las fuentes vernaculares de Nuestra América; para quien haya soñado con la realidad de un arte nuestro, distinto de los europeos o yanquis la proximidad de Ricardo Rojas es un ensanchar metafísico de la propia fe” (p. 24). Esta apuesta por Eurindia es para Guido una forma de religación a la que vale la pena entregarse (y entregar la vida entera, por cierto). La fe en Eurindia, el acto de consagración a una misión como cumplimiento de un destino y Rojas como el elegido de esta cruzada son, en este empeño, los elemen-

tos centrales que garantizarían, por cierto, la emancipación del arte y la arquitectura. Por eso, su posicionamiento es tan radical: “No cabe otro camino para nuestra emancipación estética que la solución euríndica propuesta tan eruditamente por Ricardo Rojas” (Guido, 1925, p. 24).

Eurindia viva y la última piedra

Para Guido y para el resto de las vertientes neocoloniales –Martín Noel, Héctor Greslebin, Juan Kronfuss, por citar algunos exponentes argentinos–, las arquitecturas exógenas, caóticas y extranjerizantes que pugnaban por imponerse en el escenario latinoamericano constituían un peligro por su fragante heterogeneidad. En cambio, Guido bregaba por asir lo disperso al proponer un estilo de *factura propiamente americana* que catalizara la memoria. Es así como el ornamento es entronizado como vehículo de la memoria, demostrando que esta apuesta arquitectónica detenta un fuerte contenido ideológico (Gutman, 1988, p. 2).

En rigor, podríamos resumir que, desde el punto de vista arquitectónico, con la anatematización de la producción arquitectónica ecléctica de raíz europea como expresión de una sociedad que perdió su memoria, se produjo el surgimiento del movimiento neocolonial como forma de reencontrarla o, mejor aún, de refundarla apelando a un pasado indígena refuncionalizado.

A modo de horizonte de expectativa y de intento emancipatorio en el arte y en la arquitectura, Guido (1925; 1927a; 1927b) postuló que el proceso fusional euríndico acaecido en los siglos XVII y XVIII en las tierras de Arequipa (Perú) constituía un epifenómeno imposible de negar: la fusión operó combinando lo particular incaico, propio de esas lugarizaciones, con lo venido del otro continente, lo español. En tanto articuladora de dos elementos, Eurindia, a la sazón ese entramado que explicaría el proceso transculturador, implicaba no solo un modo de entender la historia sino también de proyectar el presente en un aquí y ahora. Pero no nos adelantemos

En otra epístola, fechada el 20 de octubre de 1927, se puede vislumbrar lo central del proyecto que tantos desvelos le produjera al arquitecto: la casa debía ajustarse a las necesidades materiales, artísticas y espirituales del *cliente*. De igual forma, se puede mensurar el carácter procesual del emprendimiento conjunto, puesto que, a raíz de algunos cálculos errados, Guido asegura:

Esta mañana le he enviado croquis del proyecto de su casa para su corrección. Como habrá observado ha aparecido algo imprevisto por Ud., y también de mi parte, cuando observamos superficialmente el terreno en cuestión. [...] Sin embargo, pese a dichos inconvenientes, me parece que la solución encontrada es interesante y no malogra casi, nuestros propósitos concebidos sobre el hipotético terreno de 16 m de ancho en toda su longitud, y creo, también, que la planta definitiva puede estar dentro de las líneas generales del anteproyecto que le envió, previa la crítica y estudio de su parte y ajustándose más a sus necesidades materiales, artísticas y espirituales.

Sin lugar a dudas, la construcción de esta casa no es un trabajo como cualquier otro: conlleva el galardón de ser el arquitecto de Rojas. En efecto, resulta significativo que, paralelamente a este pedido, Rojas lo hubiera ungido como *el arquitecto de Eurindia*, cuestión que se reforzaría unos años más tarde al dedicarle *Silabario de la decoración americana* (1930): “Para Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”, como lo había prometido un tiempo atrás. Es así como, al enterarse que Rojas iba a dedicarle un libro de próxima aparición, Guido expresaba en una misiva fechada el 5 de marzo de 1928:

Ahora, mi admirado amigo, refiriéndome a su última carta en la que me reitera la promesa de dedicarme una de sus obras, quiero yo, a mi vez, reiterarle mi profundo agradecimiento por tal gesto que tanto me honra.

Será, sin dudas, la mayor satisfacción íntima de mi vida y el más grande estímulo que pudiera lograr mi labor, todavía pequeña, como artista e investigador.

Gracias, pues, mi gran amigo, y ojalá pueda yo algún día, retribuir esa gentil actitud suya, tan honrosa para mí.

El encargo de la casa se constituía entonces en motivo de alborozo, honra y en una gran responsabilidad; en última instancia, implicaba contraer una *impagable deuda de gratitud*. Al aceptar, Guido convalida esa *debita* de por vida, imposible de saldar. Resulta curioso que aparentemente Guido no haya cobrado un céntimo por semejante proyecto arquitectónico.

Por otra parte, Guido parece reafirmar en las cartas el propósito autopoiético –*la salvación del yo* de la que habla Gusdorf (1991)– que en ocasiones se encuentra en los epistolarios puesto que en ellos no se trata solo de lo que se es sino también de lo que se quiere ser: con fervor, Guido quiere ser el arquitecto de Eurindia, de esa fusión entre la técnica europea y la emoción americana y lo deja entrever en las misivas. En realidad, a los ojos de Rojas ya lo es, como decíamos más arriba. No nos olvidemos que unos pocos años antes, en un pasaje de *Eurindia. Ensayo de estética de las culturas americanas* (1924), Rojas ya había armado un *dream team euríndico* que lo incluía:

Varios son los artistas argentinos que han emprendido ya la nueva verdad: Ángel Guido, Noel y Greslebin, en arquitectura; Bermúdez, Quirós y Fader, en pintura; Williams, Forte y De Rogatis, en música; para no citar sino los más notorios, y sin olvidar a numerosos novelistas, poetas, colegas y dramaturgos. Entre ellos, Luis Perlotti, el escultor, ha entrado en el sendero de ‘Eurindia’, que yo creo el verdadero (Rojas, 1951, p. 155).

Dicho esto, quedémonos en el año 1924. Es aquí, en este libro citado *ut supra*⁹, donde Rojas acuña el neologismo Eurindia que remite, como decíamos más arriba, a la catalización entre el legado europeo español (en el prefijo *Eur-*) y el americano (*-india*). No es por

⁹ Este libro de Ricardo Rojas surge de un conjunto de ensayos publicados en los años precedentes en las páginas del diario La Nación.

lo tanto irrelevante registrar que Rojas intentaba –mediante esta suerte de *linaje deseado*– resolver la polaridad América / Europa, con una dialéctica entre lo propio y lo ajeno, lo local y lo global, donde la superación estaría dada a través de la fusión. De este modo, dice Rojas: “Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecha de las dos”. El origo entonces es doble y “en esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo, lo asimila; no reverencia lo americano, lo supera” (Rojas, 1951, p. 128).

La pretensión de Rojas en estas páginas es detallar el fruto más representativo y eminente de la cultura –el arte– donde el nacionalismo sería una suerte de estadio anterior del americanismo. Guido retoma la definición euríndica entre el legado europeo y el americano para sostener que la arquitectura –entendida como arte social que funciona como antena de los pueblos, pero también como condensadora de los dramas de América– está llamada a sintetizar ambas culturas en un proceso fusional.

Ahora bien, volvamos al texto que nos convoca, *La Casa del Maestro*. En primer término, conviene apuntar que el libro sigue un plan coherente y despliega una ficción de origen del inmueble ya que busca generar argumentos para la entronización de la arquitectura que le interesaba, explicando los pormenores de las elecciones estéticas, sus *inspiraciones* en palacios arequipeños y sus concepciones en torno al arte y la arquitectura, los cuales van rotulando el texto de principio a fin. Si en Arequipa había visto la Eurindia que denominará *arqueológica* porque estaba vinculada a un proceso histórico acontecido entre los siglos XVII y XVIII; en la casa del Maestro Rojas, Guido construirá la Eurindia *viva*, aquella que estaba aconteciendo y se cimentaba en ese presente de la enunciación.

De algún modo, si la carta en donde Guido enunciaba que comenzaría la labor de la casa funcionaba como la primera piedra, este libro operará a la sazón como *la última piedra* de la edificación. En efecto, su metatextualidad resulta significativa: Guido no quiere dejar ningún cabo suelto, necesita consignar sus elecciones y revelar los focos de articulación pues en la cuestión ornamental se juega buena parte de la pulseada por una nueva estética y en este sentido, queda claro que no existen las elecciones nimias.

La Casa del Maestro opera entonces como un texto suplementario cuya función es glosar tanto la génesis de la morada de Rojas, como explicar las decisiones que el artista tomó, en consonancia con esos postulados euríndicos que ciertamente ejercían atracción y encanto en Guido pero que también se constituían en una fe y en un contrato entre las partes intervinientes, como expresábamos más arriba. La arquitectura para ambos intelectuales es inseparable de la decoración aplicada, de la escultura y de la pintura. No nos olvidemos que lo que está puesto en juego es que la arquitectura implica, en última instancia, pensar –a partir de la materia– la materialidad de la experiencia.

Los capítulos del libro discurren en torno al estilo de la casa –definido como estilo criollo– y a la necesidad de describir una breve historia del azulejo como argumento decorativo, cuestión que, al considerar su dedicación (y extensión) dentro del libro, indica que la misma reviste un abultado interés. El cuadro general de la escritura del volumen reviste cierta atención al frontis, que es una reconstrucción arqueológica –o, lo que es lo mismo, *fiel*, en términos de Guido– de la fachada de la Casa de Tucumán.

Otros capítulos se ocupan de relevar los espacios propios de la casa como, por ejemplo,

el dedicado al patio de recepción, el cual se engalana porque, rodeado de galerías, está inspirado en el de la Compañía de Jesús de Arequipa. En las cartas, este es denominado como claustro¹⁰. El frontispicio de dicho patio es analizado en clave de los motivos seleccionados y de su procedencia geográfica e histórica concretas, así como también sucede con los pilares y la fuente de la casa. La reja cancel, el recibimiento, el recibimiento incaico y el salón son considerados en diversos capítulos. También es de la partida una descripción del friso draconiano que elaboró Alfredo Guido (Rosario, 1892 - Buenos Aires, 1967), importantísimo artista plástico y hermano de Ángel. Cada elemento ornamental –la chimenea del inmueble por caso– es desglosado en sus características propias. Cabe destacar también que el libro está jalonado por diseños del arquitecto que compartimos en estas páginas (como el diseño de tapa), ex libris y algunas ilustraciones y cuenta en su planificación con los espacios pertinentes para planos, fotografías y demás elementos plásticos, aunque en el original no están insertos. En suma, los fragmentos textuales brindan aquello que prometen: una lectura radical de la arquitectura euríndica y una reflexión metarquitectónica¹¹.

Si el libro podría caracterizarse como un híbrido genérico puesto que campea entre la descripción arquitectónica, las consideraciones estéticas que conforman la mirada euríndica, pero también está entrelazado con la historia del arte –teniendo en cuenta que establece una breve historia del azulejo– y con la literatura autobiográfica (utiliza la primera persona del singular, esboza sus elecciones artísticas y releva sus sensaciones íntimas frente al desafío propuesto por Rojas), el prólogo del libro merece una especial atención. En este texto preliminar, Guido construye una figura que apela a fuertes ráfagas de viento sobre la avenida de Mayo en la Capital Federal. De alguna manera, intenta corporizar y rearticular una dicotomía entre, por un lado, la Buenos Aires cosmopolita y por otra parte, el viento de “las salitrosas cañadas de Pampa”, de “los bosques de ceibos y algarrobos o del desierto puneño” (p. 23), fuerzas naturales que arrecian sobre la ciudad de Buenos Aires. Teniendo en consideración que la cosmópolis está conformada por las fachadas francesas, italianas, germanas, es decir, por arquitecturas europeas y europeizantes, lo americano deviene, según el prólogo, de la tierra y el viento. Ese impetuoso viento remite no solo a la puna sino también a la pampa, es decir, a la tierra adentro y no se encuentra parapetado sino en franca intrusión a la ciudad.

Si aquello era plagio, copia degradada, este vendaval sobre Buenos Aires, es figura de lo *propio*, pero es también “sensibilidad pletórica de presente” (p. 29): la estética nueva se sitúa

¹⁰ En una carta ya citada, del 20 de octubre de 1927, Guido expresa:

Paso a explicarle a grandes rasgos algunos detalles del proyecto.

Recepción: se inicia esta desde la entrada, separada de la galería primera del claustro, por una cancel en hierro batido. La recepción dobla hacia la izquierda, en las galerías. El servicio dobla hacia la derecha. En el cuerpo principal he tratado de conseguir una planta en cruz latina, que aparte de esconder un sentido simbólico elocuente no malogra el sentido práctico del hall [ilegible], y da lugar a un interesante juego de vacíos cúbicos.

Las galerías del claustro han quedado angostas; pero no ateniéndose estrictamente a las ordenanzas municipales –cosa posible– respecto al ancho del pasaje para departamentos, es fácil ampliar un poco aquellas galerías. Además, la forma rectangular del claustro se imponía, como Ud., fácilmente podrá observar.

Cripta: el acceso a la cripta me parece acertado. Colocando la escalera –aprovechando la que lleva al piso alto– lateralmente caería, esta, en parte de una bóveda la que aparte de malograrla estéticamente, quitaría un espacio precioso para libros.

¹¹ No en el sentido que postula el lecorbusierano chileno Juan Borchers sino como relato del relato.

entonces frente a las arquitecturas exógenas e importadas; en suma, frente a lo extranjero y extranjerizante, postulando una inflexión de la modernidad, no desdeñando de ella.

Mediante un ensamblaje retórico, Guido intenta corregir un olvido, restituir un legado y así expresar su mirada euríndica en el estilo:

Respecto a la estilización, he de confesar que se ha respetado con cierta exageración los motivos de procedencia, debido a dos circunstancias: en primer lugar, la reconstrucción de la Casa de Tucumán en la fachada, fielmente, arqueológicamente; y en segundo lugar, por ser el primer ensayo realizado en el país sobre la rehabilitación del ‘estilo mestizo’. Por consiguiente, el estilo aplicado es entonces aquel que con cierto rigor coincidente, se acerca a la ideológica concepción indoeuropea de la Eurindia de Ricardo Rojas, es decir, el estilo criollo (p. 36).

Como vemos, el arquitecto se propone rehabilitar el estilo mestizo, y según sus propias palabras “con cierta exageración”, restituirlo del olvido, es decir, fundarlo. Guido quiere ser fiel a estos postulados y refiriéndose al desafío de la construcción del inmueble, expone:

Su acierto o desacierto no es cosa que podamos medir aquí. Solo justo es expresarlo, que se plantearon numerosos problemas afines con el arquitectónico y no eludidos en ningún momento. Y el mayor de ellos fue, sin duda, realizar el estilo de acuerdo a la estructura, geoméricamente trazada, de la obra intelectual de su propietario (p. 28).

“Arqueológicamente, cada detalle tiene su procedencia histórica”, dirá Guido. Más adelante, el arquitecto expone en *La Casa del Maestro*: “Desde la espiga del maíz y el zapallo, hasta el sol y la luna, que exornan algunos elementos decorativos de la casa, tienen un ejemplar de origen” (p. XX). Como decíamos, la fachada de la casa del Maestro encierra una muestra de esta reconstrucción arqueológica llevada a cabo por el rosarino. ¿Cómo reconstruye Ángel Guido la fachada de la destruida Casa de Tucumán donde se firmó la Independencia en 1816? Nos cuenta que la reconstrucción pudo hacerse a través de fotografías recobradas, de relatos orales de vecinos y mediante relatos de algunos historiadores. De alguna manera, podríamos sugerir que Guido reconstruye en clave arqueológica los restos de un pasado *que no deja de pasar*, esto es, que está en ese mismo momento *pasando*.

Recapitemos: si la primera textualidad es la casa en sí, el libro deviene en un relato metatextual. Esa asunción metacrítica de Guido abre las vías para trazar una forma de emancipación artística –la primera búsqueda de una expresión propia en arquitectura que tuvo una fuerte repercusión continental– y que encuentra cauce en las formaciones de carácter estético-expresivo. Ello significa reinventar la emancipación y buscar en los resquicios del pasado su presente y su manifestación.

Modernidad antimoderna

Al ingresar a la casa del Maestro Rojas, se puede ver en el gran frontispicio a Inti y a Quilla (Sol y Luna respectivamente), propios de la simbología incaica. Al igual que en otras casas diseñadas por Guido, como la ya citada casa Fracassi de la ciudad de Rosario, se pueden apreciar elementos fitomórficos y zoomórficos (flores, margaritas, la mazorca, el zapallo, el colibrí, figuras de sirenas junto a su charango), que nos remiten, como expresamos más arriba, a la Compañía de Jesús (Arequipa) (Antequera, 2015). También está presente un balcón cuzqueño. Retomamos una breve descripción del inmueble para ilustrar:

La Sala Colonial es así llamada por albergar un importante conjunto de muebles del estilo de los utilizados en las residencias de Buenos Aires durante el siglo XVIII. Contigua a ella se encuentra la ‘galería española’, decorada con azulejos y mayólicas traídas desde la Península y con tres grandes puertas de hierro forjado cerradas con vidrios, a través de las cuales se observa el ‘Patio de los naranjos’, que se extiende hasta los fondos de la vivienda. La síntesis ‘euríndica’ de los interiores de la Casa-Museo, la presencia de lo colonial y lo español, se completa con la presencia de lo prehispánico, concretamente de lo incaico, lo cual queda cristalizado en la Biblioteca. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco [...] Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas (Gutiérrez Viñuales, 1998, pp. 10-11).

Como podemos inferir por esta sucinta descripción en lo concerniente a algunos espacios y ornamentos de la casa, Guido fusiona lo español y lo incaico mediante imitaciones o *reproducciones fieles*: estuco que simula piedra, recuperación de muebles del siglo XVIII, reproducción de la Puerta del Sol de Tihuanaco y de la fachada de la Casa de Tucumán, azulejos traídos de España, friso con figuras copiadas de vasijas incaicas. Todos estos son de algún modo, constructos, *simulacros* (supervisados por Rojas al punto de no escapársele ni un detalle, como se puede apreciar en las cartas). Si el proceso fusional que Guido defendía no hizo caso omiso de los avances técnicos y tecnológicos, tampoco se desligó de la coyuntura al anhelar un futuro anterior, una modernidad anclada en elementos precolombinos, más precisamente incaicos.

Como se puede apreciar, las indagaciones teóricas de Guido redundan en sus obras arquitectónicas, en su práctica proyectual concreta y viceversa: su libro *Fusión hispanoindígena...*, por ejemplo, contiene varios apéndices conformados por sus investigaciones en torno a los frontispicios de la iglesia de San Lorenzo en Potosí (Bolivia) y de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa (Perú). Esta última, a juzgar por la casa del Maestro, le causó ciertamente un fuerte impacto. Pero también este patio arequipeño está presente en las

misivas y en otros artículos publicados. En rigor, Guido toma estas construcciones arquitectónicas como disparador o plectro tanto para sus textos de corte teórico como para los diseños arquitectónicos propulsados y, en clave contrapuntística, se puede ir estableciendo una filigrana, acometiendo los huecos de un registro para convocar el deslinde en el otro.

A propósito de Rojas –“Poeta, maestro de América” como reza la leyenda del busto realizado por el escultor euríndico Luis Perlotti y que ampara el patio de recepción y el monumental frontispicio de la casa– podríamos pensar que en su casa se produce un cruce entre lo personal y lo nacional. La casa viene a narrar al sujeto particular pero a modo de suplemento, también viene a narrar la nación: paradójicamente los ejes que se entrecruzan son intimidad y construcción de un monumento. O bien, podríamos argüir que se produce una expansión donde las trazas personales se representan como sucesos e imaginarios compartidos. Si la arquitectura es pedagógica como expone Rojas (1909) en *La restauración nacionalista*, se comprende que tenga un lugar preponderante lo ornamental, cuestión que le trajo a Guido múltiples discusiones con los arquitectos racionalistas. En rigor, el ornamento es el vehículo de la memoria: en este caso particular, personal y de un pueblo. De algún modo, esta casa viene a relatar esta suerte de equivalencia. Esta es la casa del fundador, del padre de Eurindia.

La estética euríndica se sitúa de este modo frente a las arquitecturas exógenas, en suma, frente a lo extranjero y extranjerizante. El rosarino denuncia las arquitecturas caóticas de la ciudad-puerto y postula una inflexión de la modernidad: esta *modernidad antimoderna* (Antelo, 2017) de la teoría euríndica deriva justamente de la adhesión al mito de la homogeneidad originaria que se habría fragmentado por obra de la modernidad cosmopolita. Guido intenta “una lectura radical de la antropomorfosis barroca para, a partir de allí, dar cuenta de la paradoja del ser nacional evaluado, al mismo tiempo, como local y occidental, es decir, como propio y como ajeno. Como lo otro apropiado y como lo propio enajenado” (Antelo, 2009, p. 13).

Esta modernidad antimoderna, entonces, a caballo entre lo criollo y lo europeo, converge desplegando un *futuro anterior*, es decir, un tiempo que irremediamente está por venir pero que será buscado en un pasado que nunca ocurrió, o sea, en una edad de oro. La fusión euríndica entonces se dispara en varios frentes: como dispositivo teórico que explica un proceso, como materialización de ese proceso, como horizonte de expectativa (para ser instalado a nivel continental), pero también como un pasado que no deja de pasar. En suma, la noción de fusión es, además, un modo de protegerse de la anarquía.

Si como siempre, la lectura es mayor que el texto porque ella siempre dice más de lo que afirma (Antelo, 2015, p. 48), *La Casa del Maestro* es entonces el relato de la arquitectura (de la casa) pero paralelamente es también la reescritura del relato (del Maestro).

Ma. Florencia Antequera

Referencias bibliográficas

Textos críticos

- Antelo, R. (2001). Política del archivo. *Iberoamericana*, LXVII(197), 709-720.
- Antelo, R. (2008-2009). Posautonomía: pasajes. *Pasajes*, 28, 11-20.
- Antelo, R. (2017). Ángel Guido, la fusión, el círculo. *Cuadernos de Historia del arte de la Universidad Nacional de Cuyo*, 28, 99-158.
- Antequera, M. F. (2020). La beca Guggenheim, las credenciales norteamericanas y la arquitectura euríndica. Una aproximación al epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas (1925-1955). *Palimpsesto*, 10(17), 197-220.
- Antequera, M. F. (2019). Eurindia o el organizador sintáctico de los fragmentos de mundo. Una aproximación al concepto de “fusión” en la obra de Ángel Guido. *Maracanan*, 23, 221-247.
- Antequera, M. F. (2017). Un libro y una casa: Ángel Guido en la encrucijada euríndica. *Cuadernos de Historia del arte de la Universidad Nacional de Cuyo*, 28, 43-98.
- Antequera, M. F. (2015). La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario. *Res Gesta*, 51, 189-198.
- Benjamin, W. (1996). La tarea del traductor (Trad. H. C. Hagedorn). En Dámaso López García (Ed.), *Teorías de la traducción* (pp. 335-347). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bouvet, N. (2006). *La escritura epistolar*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cicuti, B. y Nicolini, A. (1998). Ángel Guido, arquitecto de una época de transición. *Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, 9, 8-58.
- Gorelik, A. y Arêas Peixoto, F. (Comp.) (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guido, Á. (1925). *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La casa del libro.
- Guido, Á. (1927a). *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario: Talleres Gráficos La Tierra.
- Guido, Á. (1927b). *La arquitectura hispanoamericana a través de Wöllflin*. Rosario: Cruz del Sur.
- Guido, Á. (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Anthropos*, 29, 9-18.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2003). El hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano (1900-1930). En AAVV. *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas* (pp. 167-185). Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX.
- Gutman, M. (1988). Neocolonial: un tema olvidado. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas Mario J. Buschiazzo*, 5, 1-26.
- Petrina, A. (2008). El neocolonial: memoria y nostalgia de la raíz hispanoamericana. *Summa+*, 96, 108-115.
- Rojas, R. (1924). *Eurindia Ensayo de estética de las culturas americanas*. Buenos Aires: La Facultad.
- Rojas, R. (1951). *Eurindia Ensayo de estética de las culturas americanas*. Buenos Aires: Losada.
- Rojas, R. (1930). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: La Facultad.

Sección epistolario

Guido, A. (24 de julio de 1927). [Carta para Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas, CABA, Buenos Aires.

Guido, A. (19 de octubre de 1927). [Carta para Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas, CABA, Buenos Aires.

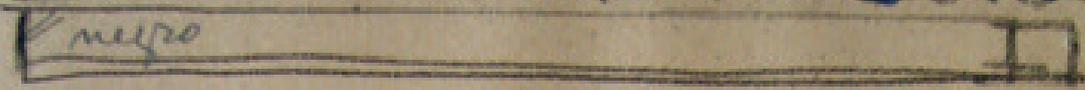
Guido, A. (20 de octubre de 1927). [Carta para Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas, CABA, Buenos Aires.

Guido, A. (5 de enero de 1928). [Carta para Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas, CABA, Buenos Aires.

Guido, A. (5 de marzo de 1928). [Carta para Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas, CABA, Buenos Aires.

Guido, A. (s/d). [Carta para Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas, CABA, Buenos Aires.

cobalto o maraupa
ARQUITECTO ANGEL GUIDO



cobalto o maraupa
LA CASA

DEL

MAESTRO



Nº 21

negro

negro

PARU-EDITORIAL ETC

1928

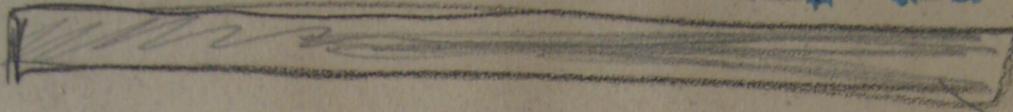
Dedicatoria

A Don Absalón Rojas, abogado y poeta, que puso todo su entusiasmo de artista durante la realización de la casa de su hermano Ricardo.

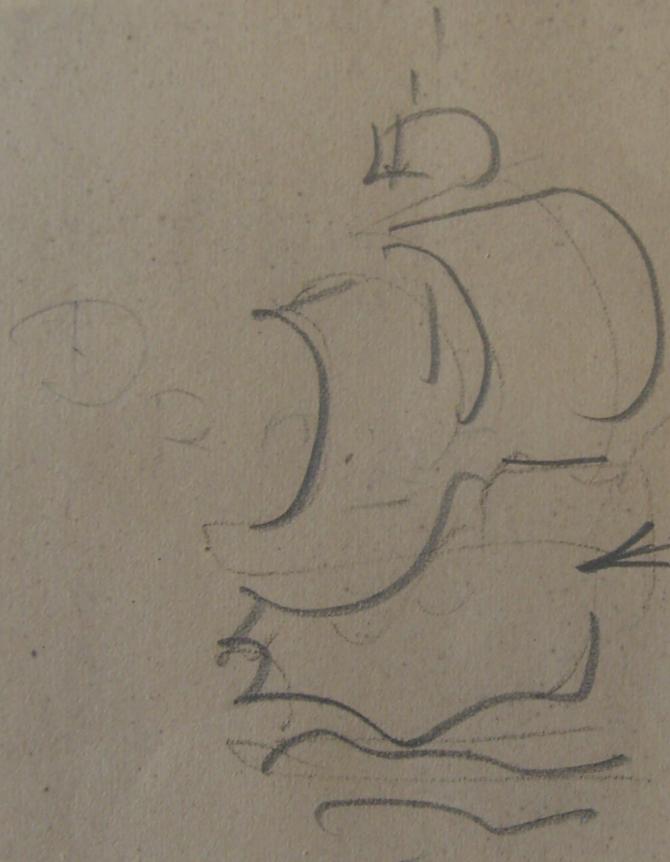
Homenaje de amistad

cebalto o naranja

PROLOGO



negro



negro

Nº 23

Prólogo

Mes de julio en Buenos Aires. Avenida de Mayo. El viento hostil y helado doblaba las esquinas en un torbellino de volantes de propaganda. El cielo gris esfumaba las cúpulas de pizarra y los techos caedizos nostálgicos de una nieve que nunca vieron. Fachadas de arquitectura francesa, italiana, germana, petisas y altas, obesas y esqueléticas, cuadradas de pie en la vereda, escuchaban tras de su hastío, el quejido bronco del viento recio. Cuatro cintas de autos yanqui habíanse detenido desde el Congreso, de europea arquitectura, hasta la plaza de Mayo trazada a la inglesa. Arreciaba el viento por la avenida, raleando el público de las aceras. Saturábanse los cafés de denso humo, al que agujereaba el tiroteo de la jazz band yanqui.

Pero el viento recio del vendaval imperaba más. Mugía en las caprichosas molduras de las fachadas y vibraba en los letreros políglotas, sacando en tanto melodías de flautas.

Victrolas de lustrabotas y altoparlantes de los comercios, vomitaban el destemplado ruido epiléptico de la *jazz band*, hasta estrecharse contra el vendaval varón que arreciaba en la avenida, y que viniendo de la Pampa a la Pampa fuera.

Fragancias vírgenes traía aquel viento de julio. Fragancias de salitrosas cañadas de Pampa o de bosques de ceibos y algarrobos o del desierto puneño. No sé de dónde viniera aquel viento bravío, pero su fragancia la supe gustar más de una vez en la puna norteña que solo no dobla al indio y al cactus enhiesto. Tenía su fragancia, tenía su sabor y tenía aquel mismo gesto, ancho de horizonte a horizonte y que solo sabe de su fiereza el poncho de vicuña que se enarbola al cuerpo como una bandera.

Aquel vendaval criollo, vigoroso, hostil, que cacheteaba las fachadas vulgares y plagiarías; que raleaba el público de las aceras y traía sin embargo olor de Pampa y sabor de Puna, se me antojó la encarnación de una ira india, que arreciara en las calles porteñas, feas en su falta de armonía, pretenciosas en sus cúpulas pedantes, indiscretas en sus letreros políglotas, bullangueros en sus altoparlantes.

Parecía rugir de santa indignación por momentos, hasta terminar en melodías de que-na, como un alto gemido lírico y amargo.

De todo aquel escenario solo era nuestro el heroico vendaval: corcel alado ebrio de furia, cabalgado del alma de tierra adentro. Lo demás era extranjero. La avenida de Mayo mal copiada de la Ópera de París. Las plazas de Mayo y del Congreso con árboles exóticos. La arquitectura de las fachadas plagias de las europeas. Todo ajeno, todo exótico. Nada más que la copia inferior, el calco ramplón.

Y en aquel espectáculo una sola nota de arte en la engreída avenida porteña: el vendaval criollo que traía olor de Pampa y sabor de Puna.

· Nota de la editora: la edición del texto se adecuó a las normas ortotipográficas actuales.

El llamado de Ricardo Rojas

En ese mismo día de julio y mientras arreciara aquel vendaval magnífico, acudí al llamado de Ricardo Rojas. Su requerimiento, simple en extremo fue vasto y difícil para mí: requeríame, fuera el arquitecto de su casa.

La casa de un propietario vulgar, “nuevo rico”, de cultural epidérmica, es lo habitual en la profesión del arquitecto argentino. O bien el propietario culto, pero sin preferencias estéticas.

La mansión proyectada por un arquitecto, del interior e imbuido de disciplinas histórico-artísticas por añadidura, como yo, consiste en aumentar el índice de tolerancia estética, de concesión artística, desde el comienzo hasta la terminación de la obra, punto final donde en la adquisición de adornos y muebles, vibra insólitamente en las señoras y niñas, dueñas de casa, el deseo nervioso, vehemente, de ilustrarse en el conocimiento de los estilos, con el consabido lamento de no haberlo hecho en los repetidos viajes a París. Y es cuando los manuales del “Arte de distinguir los estilos” y las revistas mundanas –donde la propaganda comercial se detiene en calificar los estilos con nombres gálicos y disparatados– andan de mano en mano, bellas y profundas estas, sin duda mucho más que aquellos superficiales manuales y revistas mundanas. Tal la historia habitual del arte de la arquitectura en mi patria.

La casa de Ricardo Rojas se convertía pues en un problema ajeno a todo aquello. En un problema único en nuestro país. En el más grande problema intelectual que puede presentarse a un arquitecto argentino. Cuando me expuso en pocas palabras los motivos de su requerimiento, sentí el más vivo deseo de renunciar ante un problema tan ancho. Tendría que levantar la casa para un hombre de cultura genial, de ideas estéticas admirablemente arraigadas; de convicciones artísticas rígidas, certeras, como un línea recta y desnuda; de preferencias rigurosamente trazadas. La casa para un hombre de una arquitectura mental proporcionada como un Parthenon; de una estructura intelectual realizada en una vida entera de rigurosa profesión de arte, para salvar nuestra patria merced a la emancipación más grande de las emancipaciones: la de nuestra cultura.

Comprendí, pues, inmediatamente la anchura de aquel problema de arte: las dificultades para crear formas nuevas que no provocaran un escándalo en la arquitectura intelectual de aquel hombre profundo. “Crear formas nuevas”, era preciso, ya que gestado en el engranaje de su “Eurindia”, era menester levantar su hogar.

Poca esperanza me ofrecía el adelantarme la realidad intuitiva de una obra sencilla, de formas nobles pero humildes, sin asomos de esplendidez lujosa, de ostentosa riqueza. El franciscanismo de su arquitectura no quitaba ni un metro a la profundidad del problema.

Para quien haya orientado sus disciplinas artísticas o científicas, hacia las fuentes vernaculares de nuestra América, para quien haya soñado con la realidad de un arte nuestro, distinto de los europeos o yanquis la proximidad de Ricardo Rojas es un ensanchar metafísico de la fe. En su clara bondad ancha y serena como una pampa y en su expresión, entre sacerdotal y cálidamente humana, se puede medir hasta qué punto el hombre de genio puede realizar su destino. Esa tal anchura espiritual de hombre regala, con su presencia, algunos metros más al tamaño de nuestra propia esperanza. Y aquella su proximidad, es

una concesión de capacidad, un regalo bondadoso de un pedazo de su propia fe.

Aquel trozo de fe que me obsequiara hizo que aceptara con vehemencia su preposición y al estrechar su mano comprendí que la obra de arte criollo que me propusiera tendría la estructura perfecta de un problema de arte, complejo en extremo, donde la aventura de la imaginación creadora, estaría refrenada, contenida, por la imagen constante –recta y amable, rígida y ensoñada– de su “Eurindia”.

Luego

Las calles de Buenos Aires me enseñaron por contraste a ubicar mejor mi problema de arte criollo. En la avenida de Mayo ya no arreciaba aquel vendaval bello en su iconoclastismo cosmopolita. Apenas algunos balcones aun cerrados y algunas cortinas de las vidrieras de los comercios aun bajadas, recordaban aquel heroico vendaval. Volvía la colmena de hombres y mujeres a invadir las aceras y a poco trecho de tiempo se abría un boquete azul entre las nubes ligeras y un olvido enorme se agitó desde el Congreso hasta la plaza de Mayo. Con intermitencia el sol, colándose entre las nubes, doraba las poliformes fachadas, pareciendo buscar un rincón de arte –un trozo donde descansar para disfrutarlo con su oro– huyendo luego, quizá desilusionado ante la realidad de una negación de la belleza de arte en aquella arquitectura sin realidad histórica, sin ubicación espiritual, sin inquietud alta ninguna.

Recordé el gesto magnífico y bello de aquel vendaval recio que azotara la avenida de Mayo y comparé su figura con la actitud de las doctrinas llamadas a emancipar el arte de un pueblo. No basta la prédica violenta, iconoclasta, enérgica como aquel vendaval epilogado en un olvido amargo de su belleza criolla. Preciso es su constancia, su acción recia y tesonera, en un trozo de tiempo tan ancho como la vida de un hombre.

Ricardo Rojas entró en la imagen que me forjara y su obra paciente y estructurada en religiosa labor americanista se me antojó aquella ira india como la imagen plástica de una protesta y un reto violento a la balumba cosmopolita que sin alta fe, ni inquietud espiritual ninguna levanta el rascacielos como un homenaje a lo subalterno e inferior en arte.

Pero si aquel vendaval, huyendo hacia el interior, recibió el eco de un olvido enorme, la doctrina de “Eurindia” por gracia esotérica del destino, en su vigorosa constancia mantiene a Buenos Aires –como el tábano de la frase de Sócrates– en despierta inquietud y también como aquel viento recio tiene fragancia de Pampa y sabor de Puna.

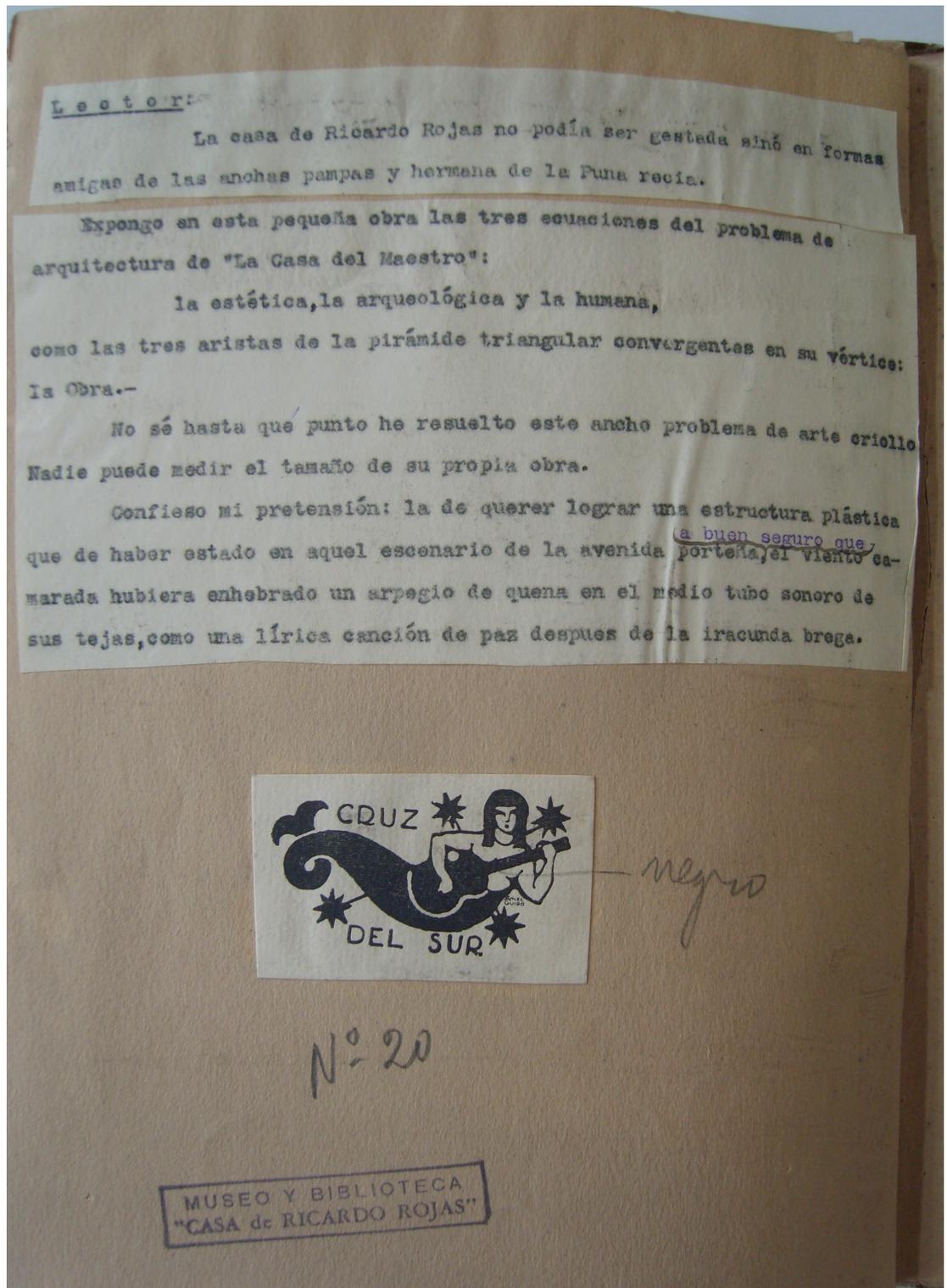
Lector:

La casa de Ricardo Rojas no podía ser gestada sino en formas amigas de las anchas pampas y hermana de la Puna recia.

Expongo en esta pequeña obra las tres ecuaciones del problema de arquitectura de “La Casa del Maestro”: la estética, la arqueológica y la humana, como las tres aristas de la pirámide triangular convergentes en su vértice: la obra.

No sé hasta qué punto he resuelto este ancho problema de arte criollo. Nadie puede medir el tamaño de su propia obra.

Confieso mi pretensión: la de querer lograr una estructura plástica que de haber estado en aquel escenario de la avenida porteña, a buen seguro que el viento camarada hubiera enhebrado un arpegio de pena en el medio tubo sonoro de sus tejas, como un lírica canción de paz después de la iracunda brega.





El estilo

Sin duda, que se está perdiendo hoy la inquietud por la arquitectura superior como arte, es decir, por la arquitectura asonada intelectualmente. Este problema es poco menos que desconocido en nuestro país. Por desgracia se hace arquitectura de una elocuente estrechez estética e intelectual, salvo honrosas excepciones. Los problemas de cultura no interesan a la construcción moderna.

En arquitectura monumental –casualmente la que estructura nuestras ciudades, el tipo rascacielos– el estilo, es decir, el arte, es tema casi excluido. Lo importante y excluyente es su renta y generalmente el principal accionista del capital que mueve a levantar dicho edificio, es el que impone directa o indirectamente su torcido concepto del arte arquitectónico.

Aún no se ha estudiado en nuestro país, con rigor investigativo, con teutónica paciencia, el proceso habitual de la realización de la arquitectura argentina contemporánea. Sumamente curioso sería observar, de cómo el arte de un edificio llamado a estructurar la fisonomía de nuestras ciudades, está supeditado a la voluntad y veleidades estéticas de personas alejadas en todo sentido de las disciplinas artísticas.

Sería curioso, repito, deshilar pacientemente las continuadas concesiones de arte que debe ceder el arquitecto ante las preferencias o gustos de los propietarios, presidentes de directorios, gerentes, fuertes accionistas, comerciantes, etc. No sé si este estado inferior de cultura estética es un fenómeno psicológico-artístico solamente nuestro o será una corriente universal en arquitectura, en la cual –separándose de las demás artes como nunca sucediera en la historia– el hombre adinerado, el potentado, marca una etapa de influencias poderosas en la fisonomía arquitectónica de nuestras ciudades. Y es de lamentar, insisto, que no se lleva a cabo dicha investigación psicológica de aquel curioso proceso de gestación y ejecución de la obra de arquitectura, ya que del resultado se podría medir hasta qué punto el tan arraigado rastacuerismo nuestro maneja los problemas más bellos profundos de nuestro arte civil.

No exageramos pues, al confesar que la selección del estilo de la Casa del Maestro fue todo un proceso de anticipaciones intelectuales. Y, preciso es decirlo, no hubo en ello originalidad, ni novedad, sino sencillamente ejecución de una obra concebida bajo el ángulo renacentista.

Su acierto o desacierto no es cosa que podemos medir aquí. Solo, justo es expresarlo, que se plantearon numerosos problemas afines con el arquitectónico y no eludirlos en ningún momento. Y el mayor de ellos fue, sin duda, realizar el estilo de acuerdo a la estructura, geoméricamente trazada, de la obra intelectual de su propietario.

Felizmente y para suerte mía, mis investigaciones arqueológicas practicadas en el Norte, en Perú y Bolivia, coincidían, como realidad plástica con parte de la doctrina de “Eurindia”.

En efecto, en aquella arquitectura vastamente estudiada (*Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*, 1925; *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, 1927) se demuestra en forma arqueológica e histórico-estética, la fusión indoeuropea realizada entre las formas españolas y la estética india. Esta arquitectura mestiza es la que encaja perfectamente en la doctrina americanista aludida, puesto que, aquella fusión o maridaje entre lo europeo y lo indio se obtiene en su forma espontánea, rústica y pura.

En otra ocasión he hablado de las dificultades de todo orden, principalmente estéticas y espirituales, al estilizar o actualizar lo indio puro en arquitectura. Este arte se diferencia de los demás, en el sentido de una mayor humanización, si cabe el término. Dije oportunamente que existía aquel antagonismo debido en primer lugar a la pobreza de la arquitectura incaica como estructura arquitectónica, no así en su rico y lleno de genio arte decorativo. Y en segundo lugar, a la circunstancia que ha faltado la enseñanza clave que, sin desubicarnos de nuestra postura de sensibilidad europeizada, nos lleve de la mano en aquel nuevo mundo de arte, como una estratificación estética distinta de la que tenemos forjada por nuestro europeísmo.

El estilo criollo

El estilo de la Casa del Maestro tenía que ser indudablemente el estilo “criollo”, es decir, aquel que por el proceso biológico de la invasión europea en tierra del Inca, floreciera en el Alto Perú. Todo lo indio mezclado entre las estructuras europeas sufre aquella aclimatación espiritual que lo hace afín con nuestra intimidad: lo criollo. La mestización provocada en las estructuras de arte, se ha volcado en un estadio estético de fácil aprehensión espiritual, como la escala pentatónica incaica se transforma, en el proceso eurídico, en la septatónica común, para lograr una accesibilidad mayor para el oído nuestro; pero el motivo indiado es siempre el mismo.

La doctrina de Eurindia tenía, pues, en aquella arquitectura Perú-boliviana –ubicada geográficamente desde Cuzco a Potosí– un ejemplo de su realidad operada en el arte (“Eurindia arqueológica”, La Prensa, agosto de 1928).

Justo era que en el hogar de Ricardo Rojas estuvieran presentes aquellas estructuras que su intuición de poeta revelara antes que las exhumara el arqueólogo.

Tal pues el estilo de la obra, el estilo “criollo” estilizado, actualizado, en su expresión sencilla, franciscana, humilde aunque serena y noble.

Estilización de la arquitectura criolla

La estilización de la arquitectura hispanoamericana encierra un problema de singular importancia respecto a la descreación rigurosa del estrato de arte dentro del cual se debe mover la estética nueva. Tiene referencia este motivo respecto a las dos posturas que se pueden adoptar en la modernización de la arquitectura hispanoamericana. Y estas dos posturas son: la hispana y la criolla.

Estilización significa actualización. Y actualización significa anchura de medios, de recursos; sensibilidad pletórica de presente; alta antena sensible a la cultura universal, lagar de humanidades.

La estilización, palabra manida en extremo, es tan profunda como una altura. Prudente es pecar por cautela, meditación, enfocamiento de lo que se pretende actualizar o estilizar durante el proceso creador.

Lejos estamos de creer que es precisa “la receta” en la creación artística. Sería esto quitar los resortes y la dinámica de la imaginación libre, única capaz de las grandes empresas de arte. La imaginación debe sentirse siempre desasida, destrabada de toda opresión que bien pudiera ahogarla o menoscabarla. Pero, dijimos en otra oportunidad (*Orientación espiritual de la arquitectura en América, 1927*), que cruzamos por un estado de cultura en que la imaginación puede enriquecerse merced al aporte intelectual.

En tal sentido, la energía creadora tiene conciencia plena de dónde viene y adónde va y prudente es, a nuestro concepto, no gastar la energía puesta en el arco, al disparar la flecha sin blanco.

Referente a la estilización del estilo criollo, existe una frontera entre la tónica española y la tónica criolla. No exageramos al significar que las estilizaciones que actualmente se han llevado a cabo, no han deparado el peligro de desviación hispana que sin duda malogra lo más originalmente bello de aquel estilo. Un ejemplo sencillo de esto que acabamos de plantear es la aplicación del azulejo en la arquitectura colonial. Se ha vulgarizado hoy, singularmente, el azulejo español en la estilización de la arquitectura colonial. Sin embargo, aquel estadio criollo de la arquitectura americana es poco amigo del azulejo y en sus ejemplares más típicos no se le encuentra aplicado ni en un decímetro cuadrado. El uso pues, del azulejo policromado español, no solamente es distinto al aplicado en el colonial del sur, sino que persigue una expresión de belleza antagónica a la del estilo criollo.

Sobre la aplicación del azulejo en la arquitectura hispanoamericana hablaremos en capítulo aparte. Antes, preciso es comentar aquella doble orientación estética, que caben en la estilización del arte colonial para definir cuál de ellas se ha respetado y se ha perseguido con obstinación en la Casa del Maestro.

Frontera entre lo criollo y lo hispano en el estilo

La temperatura estética en la arquitectura española seis y setecentista, la supimos medir en otras oportunidades. Lo hicimos a través de su arquitectura, arte donde el “yo” del tiempo pareciera triunfar sobre el “yo” individual del artista. Esta individualidad del artista, aparte de ser un producto genuino de su medio, es también modelada por acciones sentimentales y espirituales que no dejan de tener su expresión en artes como la escultura y la pintura.

Pero la arquitectura, por su expresión abstracta y por viajar más atrás la aventura de la pura imaginación, está más tocada de *mediumnismo*, si cabe el término, para encarnar el espíritu de la historia.

Refiriéndonos, pues, a la tónica estética de la arquitectura española de aquellos siglos, oportunamente demostramos, que al rehabilitarse en América sufrió dos torceduras violentas. La del Sur en Perú y Bolivia, más vigorosa que la del Norte en México.

El criollismo peruano-boliviano dobló la exaltación de lo hispano hacia una tranquilidad formal, hacia una temperatura barroca baja en extremo, al punto de resurgir un reflujo lineal, organizado, de lo que clasificamos como paradójicamente clásico de acuerdo a la novísima aplicación de la teoría de Wölfflin.

Por el contrario, en México dio América una lección de barroquismo a Europa. El ultra-

barroco mexicano tiene más hondura y mayor trascendencia de lo que habitualmente le asignan sus historiadores y panegiristas. Su sentido biológico estético tiene raíces profundamente vernaculares aún no exhumadas.

Existe, entonces, una real frontera estética entre lo hispano y lo americano en el arte de la Colonia. Dos maneras, dos posturas de arte distintas y en las cuales debe meditar en estos momentos del resurgimiento americanista en la arquitectura. Va sin decir que, en el proceso de actualización o estilización o renacimiento criollos, llamémosle como quiera, debe realizarse sin pasar más allá de lo que se dio en llamar frontera criolla.

Significa que en el arte hispanoamericano, la tónica criolla de su estructura estética es lo que urge atrapar para fuente de estilización, llevando en ello el gesto único que integrara el nuevo arte al acervo americano. Lo demás será europeo o español.

En algunas obras y trabajos (*La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, 1928; "Barroquismo hispano incaico", *La Prensa*, 1926) se estudió en forma científica el tema que comentamos, es decir, la intervención india en el arte de la Colonia. También se estudió, en otra oportunidad ("Arqueología de la arquitectura hispanoamericana", conferencia en Buenos Aires, 1928; "Eurindia en la arquitectura hispanoamericana", conferencia en Santa Fe, 1928) aquella densidad criolla desde el punto de vista arqueológico.

Todo este bagaje de anticipaciones intelectuales se tuvo presente en la aplicación del estilo de la Casa del Maestro. Pero un tema inédito aún y de singular importancia con respecto al problema que comentamos, lo constituye la aplicación del azulejo en el estilo criollo, circunstancia por la cual lo estudiaremos en capítulo aparte.

El azulejo polícromo en el estilo criollo

Breves noticias históricas sobre el azulejo

Conocida es la procedencia del azulejo como argumento decorativo. Las primeras aplicaciones se realizaban durante las primeras dinastías egipcias. Aunque imperfectos en su esmalte, su intensidad de color, eran, sin embargo, polícromos, usándose los colores primarios rojo, azul y amarillo.

Quizás simultáneamente los caldeos descubrieron la fabricación del azulejo, que sirvió a los asirios y persas para realizar sus formidables decoraciones cerámicas. Basta recordar los famosos frisos de cortejos de Leones, en ladrillos esmaltados, del arte babilónico; los altos zócalos de motivos animales y vegetales del Palacio de Sargón en Khorsabad y finalmente el no menos famoso friso de arqueros del Palacio de Artaserse en Susa.

En la China y en la India se aplicó también el azulejo decorativo con anterioridad al siglo de Pericles.

Grecia y Roma son las llamadas a abrir un curioso paréntesis en la referencia decorativa de la cerámica esmaltada, en la arquitectura. Artistas extraordinarios y expertos conocedores de todos los secretos constructivos hasta aquel momento, no lo aceptan, sin embargo, con la misma simpatía del asiático.

Al orientalizarse el arte romano con el bizantinismo, vuelve el azulejo a ser motivo de preferencia en la ornamentación arquitectónica. Desde aquel momento los pueblos eu-

ropeos de entronque occidental, aceptan el tema decorativo del azulejo en la medida que fueran tocados de bizantinismo, como por ejemplo en Italia, Venecia y Ravena.

En los pueblos alejados de aquella influencia asiática, desaparece en forma curiosa o se relega a último término, el azulejo como argumento estético, en la época medioeval.

Mientras que en los pueblos europeos tocados de asitismo, como España o Rusia, por ejemplo, persisten en explotar la belleza de la cerámica arquitectónica, en desmedro del uso de la arquitectura decorativa de piedra de origen griego. En efecto, la España arabizada fue la que engendró las más bellas realizaciones del arte del azulejo.

Luego el Renacimiento, que en síntesis es una reacción occidental en Europa, vuelve a desalojar al azulejo como motivo ornamental de preferencia, siendo casualmente España la que persiste, aunque menguadamente, con la aplicación de aquellos, exornados con motivos renacentistas italianos o italianizados, de los cuales algunos tipos se industrializan hasta hoy.

Fuera ya del estadio renacentista, reaparece en el siglo XVII la aplicación del azulejo con el barroco, siguiendo en forma curiosa su misma evolución.

En España, por ejemplo, durante el barroco, a las ya existentes fábricas de Talavera y Puente del Arzobispo, se añaden la famosa del conde de Aranda en Alcora y la Real del Retiro, cuya producción tiene flujos y reflujos sumamente curiosos si se mide a través de las épocas estéticas hasta hoy. Sigue dominando España el mercado del azulejo artístico como argumento arquitectónico, circunstancia que tiene una profunda razón estética y no un talento industrial o agilidad comercial como a primera vista podría creerse.

Hasta aquí, pues, lo vulgarizado por las historias del arte. Pero al interesante espectáculo de la preferencia asiática y la indiferencia europea por dicho elemento decorativo, merece bien un comentario aparte.

Estética del azulejo

Dentro de la moderna concepción de la historia del arte, el motivo decorativo del azulejo interpretado a manera de zócalo o tapiz, es decir, como elemento arquitectónico, cobra, sin duda, un interés digno de riguroso análisis, no posible en este breve comentario, aunque trataremos de concretar.

El azulejo esmaltado policromo, colocado a manera de tapiz, engendra en los juegos de luces multiplicados por los reflejos, un sentido similar al de las estructuras trabajadas por el barroco. El “pathos” vibratorio del color esmaltado se exagera dentro de un estrato de arte familiar para el artista barroco. La luz, jugando en los colores violentos del azulejo desarrollado en grandes paños, reemplaza, en cierto sentido, al juego dinámico del claroscuro articulado. Y decimos “claroscuro articulado” para diferenciarlo de aquel del estilo “lineal”, cuyo claroscuro tiene independencia como los elementos mismos. (Wölfflin)

La vibración lumínica y policroma reemplaza, pues, la vibración estructural, pero su estrato de arte es, sin duda, el mismo. Es una de las tantas posibilidades del arte que se mueven dentro la estratificación barroca.

Esto que decimos tiene una corroboración histórica asombrosa: siempre que en la his-

toria corre un arte de temperamento barroco, el azulejo es traído a cuento y es aplicado con fervor y entusiasmo decorativo. Mientras que, pasada la pasión barroquista y al refluir el clasicismo, aquel entusiasmo y referencia del azulejo, relégase a indiferencia o desprecio.

La procedencia oriental del azulejo, camarada como vimos del estilo barroco, sugiere el planteo de otro problema bello dentro de la encrucijada asiático europea o eurasiática; encrucijada, repetimos no aclarada aún. Y cabe consignar, a título del comentario, que este problema oriental-occidental, aparece recién hoy en alto relieve, debido nada más que a la moderna orientación de los problemas de arte: la “objetiva”, imparcial, en lugar de la “subjetiva”, parcialmente neoclásica, del siglo pasado.

En definitiva, no debe extrañar que ciertos pueblos de Europa tengan a través de la historia, mayor preferencia que otros en la aplicación del azulejo; y que, en aquellos mismos pueblos, tal preferencia fluctúe de acuerdo a la medida de su tónica barroca. Tal el elocuente caso de la arquitectura española.

De la superlativa temperatura barroca del arte español, comentamos ya en otra ocasión, su abolengo oriental, riqueza barroca por otra parte, que bien puede enorgullecerse España, ya que otro pueblo europeo no tiene ni tuvo jamás.

Tiene un significado histórico, elocuente como filiación de arte, el hecho que hasta hoy las admirables fábricas españolas de azulejos, monopolizan el mercado correspondiente, aunque, justo es decirlo, falta hoy imaginación, debido a la intención estandarizante de los motivos árabes o hispanoárabes. Pero su producción continúa normalmente y esto, repetimos, no se debe a destreza comercial o industrial, sino al problema complejo y ancho de las preferencias estéticas de los pueblos.

Mentada esta breve disquisición sobre la estética del azulejo y su profunda simpatía en el arte español, curioso es observar qué camino ha seguido el azulejo al importarse en América, es decir, en la arquitectura hispanoamericana.

América no recibe con uniforme simpatía estética el azulejo como argumento estético-arquitectónico. Es decir, lo recibe con desigual preferencia. En el norte, en México, supera a la misma España. Exalta en forma extraordinaria su belleza barroca y una sola iglesia mexicana ultrabarroca, por ejemplo: Santa María Tonantzintla encierra una superficie arquitectónica de azulejos varias decenas mayor que cualquier iglesia española de la misma época.

Por el contrario, en el sur y matemáticamente en la misma época, se levantan numerosas iglesias de arquitectura criolla, sin hacer uso de un metro cuadrado de superficie cerámica.

El azulejo en la arquitectura mexicana

La arquitectura mexicana seis y setecentista ofrece un admirable espectáculo de arte ultrabarroco. No lo es en su generalidad, ya que una ramificación –felizmente pequeña– siguió una corriente desviada de aquel centrado máximo barroquismo, logrando formas estiradas y sin carácter. Más, la corriente ultrabarroca –las iglesias de Puebla, Tepozotlán, Querétaro, Sagrario de México, etc.– llegó a una temperatura de tan extremado barroquismo como no llegó jamás el arte europeo en aquel tiempo.

Pero, preciso es significar que el barroco mexicano se mueve en un estrato estético

distinto al español, o por lo menos en una atmósfera más densa como equilibrio lírico arquitectónico. En términos de Wölfflin –tan extraordinario en estas sutiles y finas apreciaciones– los conceptos “forma cerrada” y “forma abierta”, para lo lineal y lo pintoresco respectivamente, tienen en este caso, el ajuste de una ecuación matemática. En efecto, el ultrabarroco mexicano, más cargado, más fastuoso, más fantástico, más imaginativo que el español, sin embargo, su “forma” es más “cerrada” que en el ultrabarroco hispano. Jamás llega el estilo mexicano, en sus ejemplos de mayor exaltación estructural –los altares– al desenfreno, al estado caótico estructural, a la “forma extremadamente abierta” de las portadas del Hospicio Provincial de Madrid o el Palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia.

Lo mexicano, en su estado más lírico, nunca elude cierto orden de ritmo –horizontal o vertical generalmente– como una alta y ancha continencia, que traba, que sofrena, en cierto preciso momento, lo caótico con que pareciera pretensión de las estructuras.

Sentado esto, no debe extrañar, que el artista mexicano de los siglos XVII y XVIII, ve en el azulejo policromo, un tema precioso para su intención decorativa. No podía, pues, avanzar mucho el siglo XVII sin que en México se tratara de conseguir por todos los medios la fabricación del azulejo. En varias regiones se instalan entonces fábricas de cerámica que llegan a competir hasta con las españolas, a tal punto de exportarse azulejos y cerámicas decorativas a la madre patria. Fabricanse azulejos de cantidades asombrosas, llegándose a realizar hasta esculturas cerámicas de fabulosas dimensiones, para campanarios completos como el de San Francisco de Cholula, cúpulas como la de la iglesia del Rosario en Puebla.

Fachadas completamente tapizadas en azulejos policromos, fácil es encontrar en México, como nunca lo hicieron los españoles en su patria, pese a su temperamento estético arabizado y por lo tanto tan fervorosamente amigo del azulejo.

El artista mexicano tuvo una visión extremadamente más pictórica que el arquitecto español seis y setecentista. No colmó sus ansias de policromismo arquitectónico con sus bárbaros coloridos de violentos azules, rojos, amarillos y verdes de los pintados muros, portadas, cúpulas y campanarios. Era preciso el color reverberante en las irisaciones de tonantes del esmalte cerámico, para que se sintiera satisfecha la pictórica sensibilidad del arquitecto mexicano, que llevaba misteriosamente escondida en su visión y en su sangre, la herencia india del azteca, tolteca, zapoteca o maya.

Esta exaltada visión pictórica del mexicano, constituye quizás la fuerza más poderosa de su originalidad estética. A propósito de la iglesia de Santa María de Tonantzintla, se relata el siguiente episodio que da la medida del temperamento pictórico del indio:

Los indios del lugar, encargados de este pequeño y precioso templo, se cotizan periódicamente para repintar las partes deterioradas de la iglesia y nombran a un albañil especialista para que ejecute el trabajo bajo la inspección y el criterio del pueblo entero, la obra que resulta de esta acción es siempre muy armoniosa y muy original. Entre los rojos violentos y los blancos vivos de la cal, el obrero introduce azulejos amarillos y verdes y decora las cornisas y los salientes con grises y negros que entonan admirablemente con la luminosidad del paisaje. Estos pequeños templos, revestidos de una alegría primaveral por el gusto indígena, surgen como flores en medio de la

arboleda del valle de Puebla y dan a los vastos panoramas de esta región un aspecto risueño (Iglesias de México).

Preciso es decirlo: el arte genuinamente mexicano trabajó una lección hispana. El discípulo triunfó estruendosamente sobre su propio maestro.

Cuando se lleve a cabo una investigación arqueológica, simultáneamente entre el ultrabarroco mexicano y el barroco español más exuberante, es decir, el de primera mitad del siglo XVIII, se podrá medir hasta qué punto, América superó el arte europeo en una de sus propias manifestaciones: lo barroco.

El azulejo en la arquitectura Perú-boliviana

Si en el norte, en la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, nos encontramos con un arte donde el azulejo ocupa una jerarquía estética de primer orden, en el sur y en la misma época nos sorprende el curioso espectáculo estético, en el cual el azulejo no tiene ninguna influencia en el acervo de su originalidad criolla.

La explicación solo puede enderezarse hacia una “preferencia estética”, hacia una preconcebida indiferencia de aquel elemento decorativo en la organización estética de su estilo. No se explica de otra manera, en una región y un pueblo de la más admirable tradición en el arte de la cerámica, como Nazca, Ica, Tiahuanaco, Cuzco. Ni ausencia de insinuaciones o sugerencias en la aplicación del azulejo, ya que las relaciones entre México y Perú, durante la Colonia, es bien conocida.

Vivió, pues, en aquel estrato de arte, una obstinada y tesonera antipatía estética hacia el azulejo como argumento arquitectónico. En las iglesias del más recio estilo criollo, como en Juli o Pomata, por ejemplo, no me fue posible encontrar un solo paño tapizado de azulejos. La piedra es la materia que por magia del cincel del indio adquiere el fastuoso lirismo ornamental, allí donde el mexicano hubiera tapizado de azulejos. En la iglesia de Pomata, pongamos por caso, el interior de la nave está tapizado por un verdadero bordado de piedra cincelada, en forma asombrosa por lo que sugiere la extraordinaria labor del escultor indio, mientras que imposible es descubrir la más mínima superficie azulejada.

Curiosa es, también, y sintomática, la circunstancia de ser el azulejo uno de los motivos que delatan el alejamiento geográfico y estético de aquel foco de arte criollo, cuyo centro de gravedad está en la costa del lago Titicaca.

En efecto, hacia el norte, Lambayeque tiene una iglesia con muros parcialmente exornados con azulejos; al este, Lima pongamos por caso, vuelve a presentar el azulejo, casualmente por su menguado criollismo; al sur, ya en tierra argentina la aplicación del azulejo aumenta a medida que los ejemplares se alejan de Bolivia, camino a Buenos Aires. En Córdoba, por ejemplo, nos encontramos con una aplicación relativamente abundante del azulejo y con no poca belleza decorativa.

Esta falta de simpatía hacia el azulejo como argumento arquitectónico, en Perú y Bolivia, no debe extrañar sin embargo. Oportunamente pusimos de relieve la reversión barroca operada en aquella región y extendida hasta el Río de la Plata. Adquiere en el sur,

nuestro arte colonial, un temperamento nuevo, que lo inclina hacia un estrato de arte “no barroco”; estrato donde no se respira ya el oxígeno estético seis y setecentista europeo, sino su atmósfera antagónica: la lineal, la rigidez, la austeridad de formas, la serenidad plástica.

El azulejo, como dijimos anteriormente, es de filiación barroca por excelencia y razonable es, entonces, que no cupiera cómodamente en aquel escenario del arte Perú-boliviano.

Concretando: en el norte se desarrolló un arte ampliado del europeo, del español. En el sur, entre nosotros, se desarrolló un arte rebelado del español, emancipándose a principios del siglo XVII. De aquí, que al arte colonial Perú-boliviano encierre mayor enjundia indioamericana que el arte mexicano de la Colonia.

Corolario

La apasionada preferencia del artista mexicano por el azulejo como argumento arquitectónico y la elocuente indiferencia del artista Perú-boliviano por aquel elemento decorativo, tiene, en espíritu, una misma razón esencial: ambas cualidades representan buena parte de nuestro acervo americano. Y, he aquí, la curiosa deducción que cabe: antagónicas expresiones del arte –el policromismo en el norte y el monocromismo en el sur– constituye, en ambos, su cualidad “criolla”.

Pero, tampoco acá debe extrañar este antagonismo estético, ya que en otra oportunidad demostramos la diversidad barroca entre el norte y el sur, en su arquitectura seis y setecentista. Y respecto a la indiferencia por el azulejo mantenida por nuestra arquitectura del sur, no es nada más que otro capítulo de su rebelión contra el barroco español pese a su abolengo árabe.

Y a buen seguro que esta obstinada sobriedad de nuestra arquitectura hispanoindia es buena camarada del yaraví, la vidala y el *Martín Fierro* de Hernández.

Conclusión

Con estos argumentos queda pues definido el estilo de la Casa del Maestro. Si una denominación rigurosa fuera darle, cabe sin duda la del “estilo criollo”.

Con obstinación se ha tenido la precaución de mover las estructuras dentro de aquel estadio mestizo ya comentado. Sus formas, dentro del concepto plástico, se trataron de articular siempre dentro de una zona “no barroca”. El azulejo no es aplicado absolutamente en las partes más vitales y más características de la obra. Y cuando en los lugares secundarios se ubicaron, fueron estos del tipo azul y blanco exclusivamente.

Arqueológicamente cada detalle tiene su precedencia histórica. Desde la espiga de maíz y el zapallo, hasta el sol y la luna, que exornan algunos elementos decorativos de la casa, tienen su ejemplar de origen y que se detallarán en cada caso.

Respecto a la estilización, he de confesar que se ha respetado con cierta exageración los motivos de procedencia, debido a dos circunstancias: en primer lugar, la reconstrucción de la Casa de Tucumán en la fachada, fielmente, arqueológicamente; y en segundo lugar, por

ser el primer ensayo realizado en el país sobre la rehabilitación del “estilo mestizo”.

Por consiguiente, el estilo aplicado es entonces aquel que con cierto rigor coincidente, se acerca a la ideológica concepción indoeuropea, de la Eurindia de Ricardo Rojas es decir: el “estilo criollo”.



LA FACHADA

Nº 3 -

MUSEO Y BIBLIOTECA
"CASA de RICARDO ROJAS"

La fachada

Reconstrucción de la fachada de la Casa de la Independencia en Tucumán

La Casa de la Independencia en Tucumán, el edificio donde se consagró la emancipación de nuestra patria en el año 1816 y cuya imagen plástica está grabada desde la niñez en la retina de todos los argentinos, fue derribada y destruida en los últimos años del siglo pasado, es decir, en la grande y violenta embestida del cosmopolitismo en nuestro suelo.

La destrucción de la Casa de la Independencia constituyó así, un símbolo de aquella hegemonía cosmopolita. La avalancha extranjera, penetrando desde Buenos Aires, llegó hasta el interior, destruyendo a su paso todo cuanto no rindiera provecho material. La Casa de la Independencia en Tucumán sufrió, pues, las consecuencias de aquel iconoclastismo cosmopolita, que llevaba en lugar de un fanatismo religioso, la voracidad materialista y el fervor por el dinero.

La destrucción de la Casa de Tucumán fue, quizás, la herida más sangrienta que nos impuso aquella invasión sin escrúpulos.

El espectáculo social de aquel momento no necesitamos comentarlo ya que mucho y bien se ha escrito sobre él. Sus consecuencias biológico-estéticas también las hemos comentado en otra oportunidad. Solo debemos significar que hasta la fecha no se había ensayado ninguna reconstrucción fiel de la Casa de Tucumán.

La voluntad de Ricardo Rojas de realizar una reconstrucción arqueológica en su propio hogar tuvo para mí un ancho significado.

La pobreza de sus elementos arquitectónicos barroco-tucumanos, estaba superada con creces por las sugerencias de la imagen subjetiva que lleva todo argentino en su retina y que aprendiera a familiarizarse desde las escuelas.

Pero ¿qué argentino tenía más derecho que Ricardo Rojas para reconstruir en su propio hogar aquella ensoñada y humilde casa donde se juró la independencia de nuestra patria?

La reconstrucción

El más precioso documento para tentar aquella reconstrucción de la Casa de Tucumán es la conocida imagen fotográfica. Por supuesto deficiente en el sentido del detalle y además, por estar escorzada. Luego los demás documentos fueron el relato escrito de algunos historiadores, el relato verbal de algunos vecinos de Tucumán que la recordaron por haberla visto con sus propios ojos.

La precaria foto, casualmente la que se familiarizara tanto en nosotros fue, sin duda, la que mayor eficacia tuviera en la reconstrucción. Por medio del procedimiento geométrico-perspectivo, se podría convertir en frontal la imagen escorzada. Se obtendría en tal forma las proporciones exactas.

Los elementos arquitectónicos, perfiles de cornisas, gargantas, [ilegible] etc. esbozados apenas en la foto aludida, se podrían obtener en su reconstrucción casi perfecta, por comparación de otros ejemplares barroco-tucumanos, cordobeses o salteños, teniendo presen-

te las características propias de la arquitectura de cada provincia.

Tal, pues, el plan de trabajo. En primer lugar, la rehabilitación frontal de la fachada. Con este procedimiento se obtienen las proporciones verdaderas de la fachada, especialmente la de su portada, que es la más dificultosa para reconstruir. En segundo lugar, los perfiles aludidos se obtuvieron por comparación con otros ejemplares contemporáneos.

Por motivos prácticos solamente se varió del original, el dibujo de la puerta de madera y la ornamentación del tímpano, compuesta por un florero central y dos macetas laterales. Se conservó fielmente la posición de dichos elementos, no así la técnica de la escultura, optándose por un modelado ya que era imposible precisar rigurosamente los detalles en las hojas y flores de aquel motivo ornamental.

En definitiva, la fachada de la Casa del Maestro, constituye una reconstrucción arqueológica de la correspondiente a la destruida Casa de la Independencia de Tucumán.



LA REJA
CANCEL

cobalts o
naranja -

Nº

La reja cancel

Ideas generales sobre la distribución

El partido general mantenido en la distribución ha sido inspirado en el tipo de palacio colonial del seiscientos. Una portada amplia comunicaba por medio de un zaguán al gran patio de recepción, generalmente rodeado este de arquería a manera de claustro. Los ambientes de la residencia propiamente dicha se ubicaban circundando este patio. El grupo de servicio se diseminaba en un segundo patio de menor importancia, ubicado en los fondos. Este tipo de distribución se ha estudiado detenidamente en un trabajo del autor (*Patios paceños, Riel y Fomento, 1923*) deteniéndose especialmente en el interesante Palacio del Marqués de Villaverde, en La Paz, obra del siglo XVII.

La distribución de la Casa del Maestro responde, en términos generales a aquellas construcciones palaciegas. De cada una de sus partes se hace un estudio particular en los capítulos siguientes.

El zaguán y la reja cancel

De sencilla arquitectura el zaguán, también procede de ejemplares norteños. Sendos bancos de mampostería blanqueada a la cal, con asientos de algarrobo. Artesonado de vigas mensuladas en los extremos.

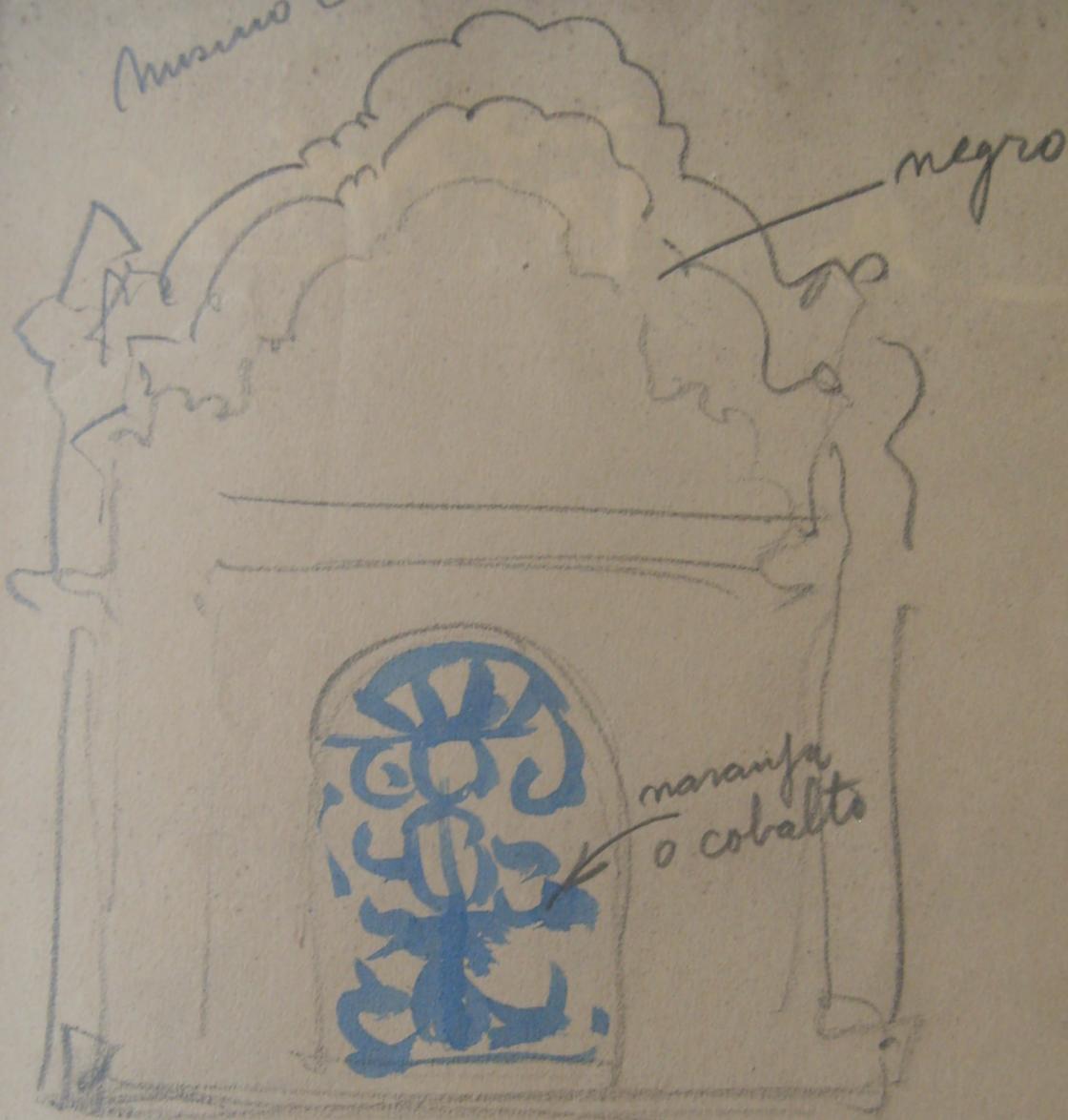
La nota de mayor interés como estilo es la reja cancel de hierro batido. Los motivos centrales de esta reja proceden de una del Palacio del Marqués de Villaverde en La Paz (ver "Patios Paceños").

El friso que corre exteriormente constituye una estilización en fierro batido, de las curiosas margaritas indígenas, tan aplicadas en piedra en numerosos ejemplares de Perú y Bolivia.

El tímpano de la reja cancel está constituido por un motivo central, a manera de heráldica, circuido de halos rayados como un semisol, motivo tan familiar en el arte indígena.

La heráldica de fierro batido está constituida por un vaso indígena, del cual surge un tallo ramificado y terminada cada ramificación por una margarita estilizada a la manera india.

Musico cliché qui la Fapa



EL PATIO DE RECEPCION *naranja cobalto*

Nº 6 —

El patio de la recepción

Patio de recepción

El estilo criollo fue aplicado en toda su pureza en el patio de recepción.

Las características y proporciones arquitectónicas tuvieron su origen, según dijimos más arriba, en aquellos ejemplares palaciegos del seiscientos y setecientos.

Un amplio zaguán comunica con las galerías por una ancha portada de medio punto, cercada por una puerta cancel de fierro batido.

En los ejemplares de la época, esta portada era amplísima y servía de pasaje de carrozas y caballeros durante la fastuosa época virreinal.

Ya en el patio de recepción emerge, frontalmente, un airoso frontispicio en piedra ornamentada, que exorna las aberturas de varios ambientes del grupo íntimo. En este frontispicio se intentó aplicar el estilo hispano incaico con todo rigor. Constituye la estilización de ejemplares arequipeños y paceños, con detalles y pormenores potosinos y puneños, todos de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII. Su origen arquitectónico se estudia debidamente en capítulo aparte.

Las pilastras del claustro son de origen arequipeño y también del siglo XVII. Finalmente, en el centro geométrico del jardín, emerge discretamente la fuente, toda en piedra y de un solo surtidor central, como una nota lírica en medio de la austeridad del conjunto sobrio y severo debido a la honda influencia india.

Exclusión de la nota española en el patio de recepción

Al hablar sobre estética criolla y estética hispana, hicimos notar el significado trascendental que para nosotros tiene la diversidad fundamental de aquellos estadios estéticos, lo criollo y lo español y cuya frontera estudiamos al comentar el estilo.

Al aplicar, entonces, nuestro estilo criollo, fue cosa preconcebida eludir en lo posible el motivo de origen hispano que pudiera torcer el ritmo americano, el sabor indio, que fluyera del conjunto del patio de recepción.

El azulejo, tan típicamente español, no es aplicado en absoluto.

La tonalidad gris-ocre de la piedra labrada uniformemente en el frontispicio, en los pilares y en la fuente, presiden pictóricamente el conjunto, solo exaltado libremente por el rojo de las tejas y las baldosas cerámicas.

La policromía, tan enemiga del estilo criollo y tan usada en lo español –de abolengo árabe– está, en nuestro caso, obstinadamente mitigada, dominada. Lo lineal triunfa sobre lo pintoresco, usando los términos de Wölfflin, motivo este, que como demostráramos en varias ocasiones, constituye el argumento más contundente para defender el criollismo de nuestro arte colonial.

El frontispicio

Compónese de tres cuerpos: uno central y principal y dos laterales con un eje de simetría perfecto. El cuerpo central está constituido por un primer plano organizado por sendas pilastras que sostienen la estructura de un tímpano, flanqueados de sendos pináculos cuadrangulares. Los motivos criollos e indios y su procedencia arqueológica se detallan a continuación:

1. Motivos: sendos bustos de indias en las pilastras principales, a manera de indiátides aplicadas (Eurindia arqueológica, *La Prensa*, 1928).

Procedencia: iglesias de Potosí, Juli, Pomata.

2. Motivos: sendos vasos indios en la base de cada pilastra.

Procedencia: ejemplares de Arequipa, Puno. (Especialmente de un Sol de Arequipa estudiado en *Fusión hispanoindígena en arquitectura colonial*, 1925).

3. Motivos: ornamentación central de las pilastras. entrelazado con intercalación de frutas y vegetales estilizados: zapallos, margaritas, flor de kantuta.

Procedencia: Ejemplares arequipeños, especialmente aquel citado más arriba.

4. Motivos: placas ornamentadas, de forma rectangular, en las semipilastras, y ubicadas bajo el ritmo indígena: repetición.

Procedencia: ritmo ornamental aplicado abundantemente en el estilo hispano incaico. Zona geográfica desde Potosí a Cuzco.

5. Motivos: en la decoración del tímpano, los motivos indios y criollos pueden agruparse en la siguiente forma:

a) **Motivo:** un vaso indio central a manera de florero, semejante a los de las pilastras, pero variado la estilización.

Procedencia: Arequipa.

b) **Motivos:** sendas sirenas a cada lado del vaso, tocando el charango y rodeada de una constelación de estrellas, con el Sol a la izquierda y la Luna la derecha.

Procedencia: tímpano del frontispicio de San Lorenzo de Potosí, admirable ejemplar criollo estudiado en varias obras y publicaciones del autor.

c) **Motivos:** flor de kantuta estilizada a la manera criolla.

Procedencia: iglesias de Puno, Juli, Pomata, etc.

6. Motivos: perfil de la cornisa y coronamiento del más puro estilo criollo. La ornamentación de los elementos de la cornisa son de origen fitomorfo y curiosamente estilizada en forma rígida, lineal, casi geométrica.

Procedencia: los motivos vegetales proceden muy especialmente de la catedral de Puno, que pese a más de dos siglos, se conservan admirablemente cincelados.

7. Rejas: las rejas en fierro batido, constituyen una composición ornamental realizada con el mismo motivo de la reja colocada bajo el frontispicio central del patio del palacio del Marqués de Villaverde en La Paz.

La parte superior o copete de la reja, terminada en forma de abanico, constituye un tema sumamente habitual en el arte decorativo criollo, aún aplicado hasta nuestros días. Fácil es encontrar en múltiples objetos del folklore indígena actual, dicho tema estilizado profundamente.

Los pilares

Los robustos pilares que circundan al patio sosteniendo la arquería correspondiente, proceden de Arequipa, habiéndose estilizado los del claustro de los dominicos en aquella ciudad, obra del final del siglo XVII.

Capital y base fueron reproducidos casi fielmente.

Respecto al decorado de las caras de los pilares se conservó el mismo tema ornamental, es decir, el entrelazado ondulado, con motivos indios en los huecos de los lazos. Este mismo tema, como vimos, es esencialmente arequipeño.

Con variación se reprodujo el zapallo, estilizado en innumerables ejemplares criollos del seiscientos y setecientos, y “el sol”, aplicado en columnas o pilastras como en Pomata y Juli.

La técnica la labra de piedra es esencialmente criolla, a un solo relieve, planifórmica, sin conocimiento del claroscuro.

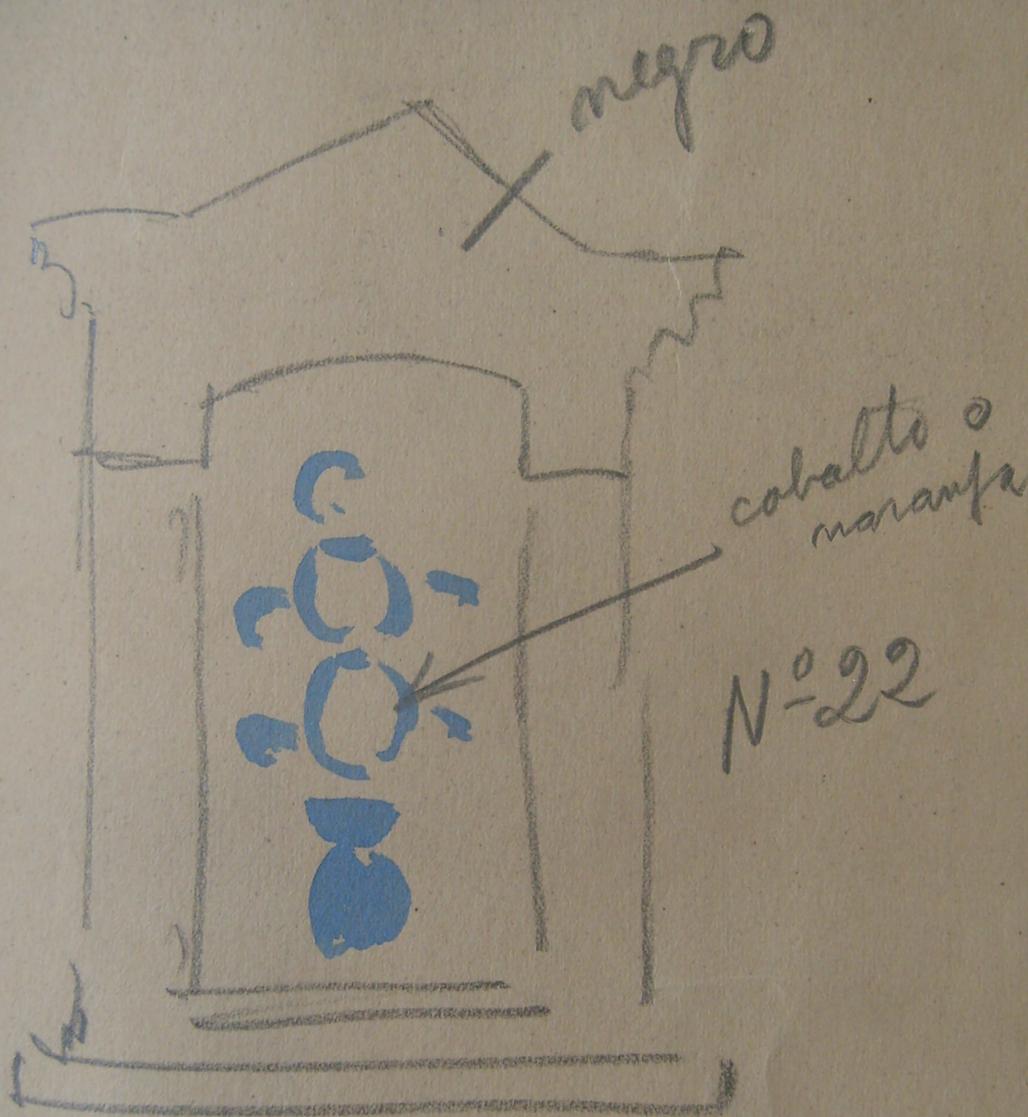
La tonalidad de la piedra exactamente igual a la piedra arenisca de Arequipa.

La fuente

La fuente, elemento proverbial en el centro de las plazas de los pueblos hispano indios, tan proverbial como las iglesias, era el primer elemento edilicio que el español ubicara en los pueblos conquistados.

Fuente de carácter criollo las hay numerosas, especialmente en los pueblos diseminados en la trayectoria de Cuzco a La Paz.

La fuente de la Casa del Maestro ocupa el centro geométrico del patio de recepción y procede de los tipos humildes de los pueblitos y contiguos al lago Titicaca.



EL RECIBIMIENTO

cobalto o moranga

MUSEO Y BIBLIOTECA
"CASA de RICARDO ROJAS"

El recibimiento

Portada del recibimiento

Esta portada, ubicada al final de la galería de recepción, está constituida por un guarnecido en piedra de estilo puneño, a manera de arquitectónica estructura que enmarcara la puerta atablerada.

Está constituida, dicha portada, por un frontis sencillo sostenido en sus extremos por sendas pilastras. El conjunto está inspirado en las bellísimas portadas en piedra labrada de los solares de Juli o Puno.

El motivo central del frontis está constituido por un vaso indígena, usado a manera de maceta o florero del cual parten plantas y flores estilizadas. En la pequeña portada lateral norte de la catedral de Puno, por ejemplo, podemos observar este motivo repetido varias veces. Las pilastras sencillas y lisas terminan el perfilado general, también inspirado este, en aquellos ejemplares del departamento de Puno.

La puerta de madera a casetones tallados, proviene también del Norte, y su forma es sin duda la típica puerta española que se importará durante la Conquista. El carácter criollo está únicamente impuesto por la técnica de la talla, aquella talla india que, como dijimos en otra ocasión no conocía el modelado.

El recibimiento

La arquitectura del recibimiento es franciscanamente sencilla y solamente constituye una nota decorativa levemente exornada, el arranque de la escalera principal. Una bóveda claustral se apoya en los muros desnudos y blancos, imitando el conjunto, los ambientes abovedados y blanqueados a la cal de los interiores coloniales. El piso de cerámica mate tipo baldosa, matizado de tonalidades del barro cocido con distintos grados de cochura.

Una pequeña puerta lleva al salón y otra al recibimiento incaico.

La escalera principal que une la recepción con las habitaciones, arriba desde el recibimiento. Su nota de estilo está en la baranda de cedro, los balaustres son perfilados a la manera de los que ostentan los balcones paceños y cuzqueños, de fuerte espesor y calados vigorosamente.

Un pasaje sencillo lleva al recibimiento incaico, cuya portada exornada está, por un frontis de madera tallada imitando el famoso friso de la Puerta del Sol en Tiahuanaco.



Recibimiento incaico

Si el estilo incaico no podía presidir la estética de la casa de Ricardo Rojas, por los motivos ya aludidos, justo era que, previo al ambiente dedicado a su labor diaria, se ubicara el recibimiento, decorado con formas incaicas.

De esta suerte, el huésped que fuera a saludar al Maestro será recibido en un ambiente estructurado en forma reciamente indígena, nada más que actualizadas tras una estilización obstinadamente movida dentro de aquel estrato de arte indio.

Muros de piedra, cortado en sillares, estereotómicamente similares a los de Colcampata coronados por un friso draconiano, donde la austeridad india se exalta en la belleza feroz de un combate de dragones calchaquíes y tiahuanacuenses.

Una chimenea de arquitectura sobria, exornada con dos brutales ídolos de Tiahuanaco, mueve severamente las masas arquitectónicas del ambiente. Enfrente, un banco de piedra.

Tal el escenario donde recibirá el Maestro.

El huésped pasará antes bajo el arquitepe de la Puerta del Sol. Se sentará en el banco de piedra y meditará en el intervalo de espera, rodeado por formas profundamente americanas, y a buen seguro que algo de ritual flotará en aquel ambiente bellamente bárbaro.

¿Estilo inhumano? ¿Exceso de solemnidad o de ritual preconcebido? ¿Estilo escenográfico?

Preciso es decirlo: existe un derecho al ritual en los actos habituales y que este derecho solo lo tienen una jerarquía de hombre: los geniales por su cultura.

La puerta

Un ancho friso encabeza la portada, sostenido por dos pilastras terminadas bajo un ángulo inclinado a la manera incaica. Ostenta el friso el decorado de la Puerta del Sol en Tiahuanaco, con sus motivos antropomorfos y zoomorfos presididos por la imagen del sol. La puerta propiamente dicha presenta salientes y entrantes siguiendo una composición geométrica rectilínea.

El friso draconiano

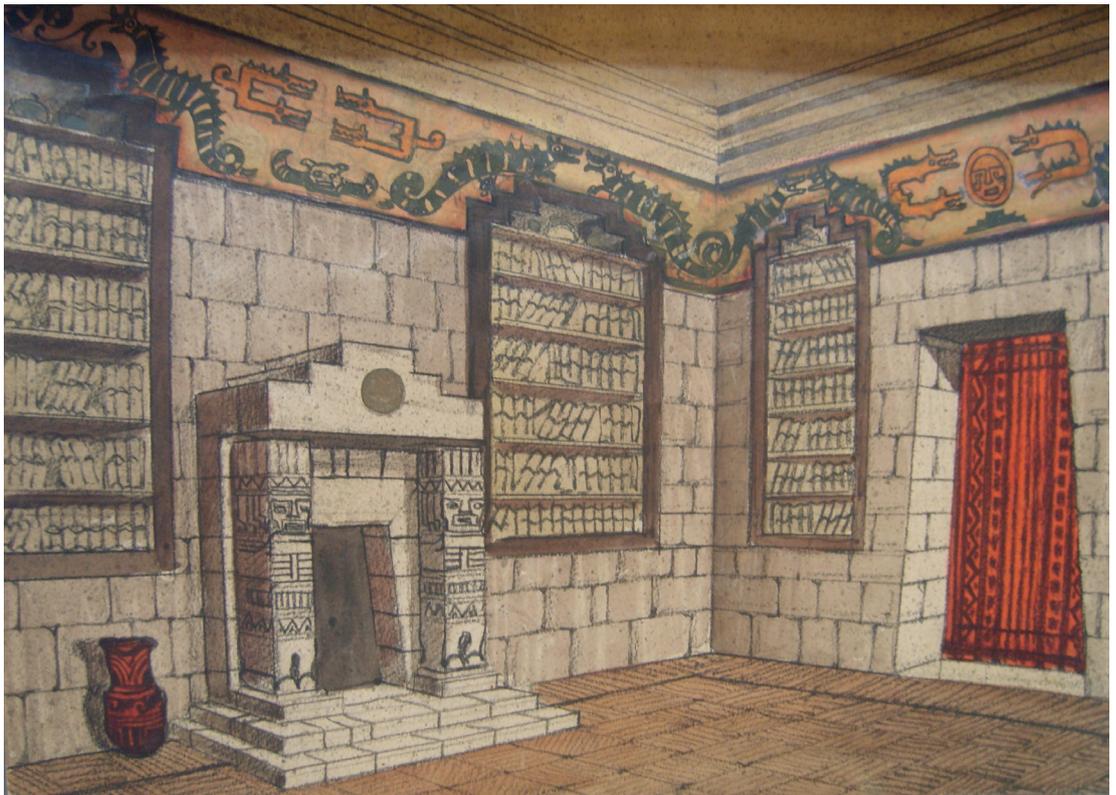
Con los motivos draconianos diaguitas y tiahuanacuenses se desarrolla una composición en sentido longitudinal realizada por la unión decorativa de aquellos elementos. Los dragones así estilizados adquieren cierta postura de combate, terminando precisamente sobre el dintel de cada puerta frente a un sol lacrimoso, de oro y halo, de acuerdo a motivos rigurosamente arqueológicos.

Una pátina profusamente distribuida le da carácter de cerámica [ilegible]

La chimenea

En la arquitectura de la chimenea se trató de realizarla estilizando algunos motivos indios dentro de aquel pequeño argumento decorativo. Corona un frontis terminado por un perfil escalonado, recordando el famoso signo tan aplicado en la ornamentación incaica y preincaica. Apoyase dicho frontis sobre sendos ídolos, inspirados en aquellos famosos de Tiahuanaco. El estilo bárbaro de sus figuras y la técnica geométrica de su lado, conciben perfectamente con la decoración del friso y la austeridad del zócalo de piedra.

La boca del hogar copia la línea trapezoidal de las portadas incaicas.





El salón

El salón

El acceso del recibimiento al salón se obtiene merced a una puerta casetonada, exornada por un valiente guarnecido tallado en piedra. Comunica luego el salón con la sala y el comedor, por anchurosas puertas, sin contramarco, desnudas sobre el muro blanco.

Este aposento de amplias dimensiones, ostenta al ingresar en él, frontalmente un ancho palco cuzqueño, que emerge sobre el hueco de un ambiente íntimo: el confidente. La tonalidad “madera antigua” del balcón cuzqueño, se une al artesonado, de la misma tonalidad y constituido por vigorosas y pesadas vigas soportadas por robustas ménsulas.

La luz, tamizada en la ventana de vidrios transparentes y azules, inunda el salón de una tonalidad blanco azulada, tranquila al ojo y al espíritu.

Por la elegante reja pacaña penetra discretamente el jardín del patio de recepción, recortándose los naranjos sobre la piedra gris ocre de las pilastras del claustro.

Pocos muebles coloniales de vieja y olorosa madera se dibujan fielmente contra la pared blanca teñida de azul.

La nota lírica está dada por algunas mantas catamarqueñas de violentos bermellones, intensos azules, valientes verdes y amarillos.

Pero todo ello concentrado, discreto, severo, propicio a la meditación.

La puerta del salón

Está constituida por un elevado frontis apoyado sobre un arquitrabe y sostenido este por sendas pilastras ornamentadas. Material de piedra. Tonalidad gris-ocre.

El conjunto está inspirado en las portadas de solares arequipeños, muy especialmente. El color de la piedra es similar. El tímpano está constituido por un amplio paño ornamentado y perfilado por una vigorosa cornisa. Los motivos que ornamentan dicho tímpano son:

- a) Un vaso o pote indio del cual emerge un tallo entrelazado, con motivos criollos ubicados en los huecos de los lazos.
- b) Sendas caras de indios estilizados.
- c) La cornisa quebrada en su parte central se articula por medio de una conchilla, sin duda de origen europeo pero transfigurada en parte al ser introducida en América.

Procedencia arqueológica

Del pote indio con tallo entrelazado, ya se ha hablado más arriba respecto a su procedencia arqueológica. De las caras indiadas podemos recordar algunos ejemplares de las iglesias de Juli. Respecto al perfilado de la cornisa es una curva singularmente arequipeña.

El arquitrabe: el arquitrabe procede también de aquellos ejemplares arequipeños. Una serie de placas ornamentadas ubican bajo el ritmo criollo; repetición.

Las pilastras: las pilastras son semejantes a las del patio de recepción y están constituidas de manera de enmarcar rigurosamente el perfilado de la puerta propiamente dicho.

La puerta: a casetones y con una composición sencilla, geoméricamente resuelta, es una leve transformación de las puertas españolas de los siglos XVII y XVIII introducidas en América.

Madera: cedro argentino.

El balcón cuzqueño

Descripción: el balcón cuzqueño que corresponde al palco de música está constituido por tres cuerpos: el parapeto, las pilastras y el cornisamento. Cuatro ménsulas sostienen el parapeto, ubicadas en correspondencia de los pilares. El parapeto, lujosamente ornamentado merced a una vigorosa talla de técnica criolla. Las cuatro pilastras decoradas con placas talladas ubicadas en serie de acuerdo a ritmo criollo “repetición”. El cornisamento moldurado a la manera criolla, también está ricamente ornamentados mediante elementos estilizados de acuerdo a la arquitectura del conjunto.

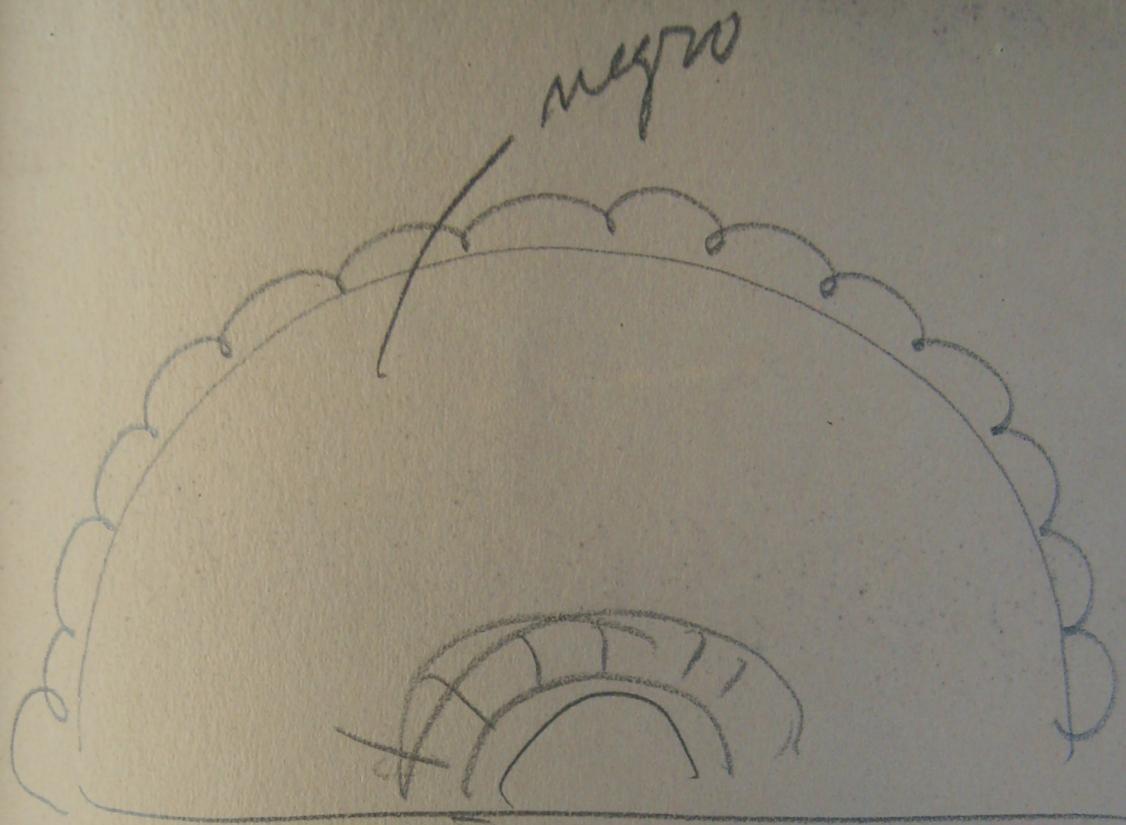
Procedencia: los balcones de madera de La Paz y Cuzco son conocidos, muy especialmente, por la riqueza exuberante de su talla. Bajo el punto de vista arqueológico presentan particularidades realmente distintas a la de los típicos balcones españoles de la época. Algo que diferencia estos balcones con aquellos de España es la técnica en la talla y los motivos estilizados. Estos motivos tallados, que exornan los paños decorativos, son en su totalidad criollos.

Respecto a su forma de conjunto, procede de aquellos paceños o cuzqueños, que difieren de los de Lima, ya que estos son verdaderos balcones de invierno cerrados, como el típico de la casa del Marqués de Torre Tagle.

El confidente

Constituye un ambiente anexo al salón, en igual forma que el saliente abovedado que enmarca el ventanal. El artesonado del primero es a casetones, con paños azul de Prusia exornados por sendas estrellas de oro. El segundo es abovedado. La luz es suave y apagada en el primero; pintoresca y vibrante en el segundo.

Exorna el vidrio emplomado del ventanal, a manera de heráldicas, dos carabelas de blanco velamen recortada sobre un fondo verde y ultramar.



negro

LA SALA *naranja*

La sala

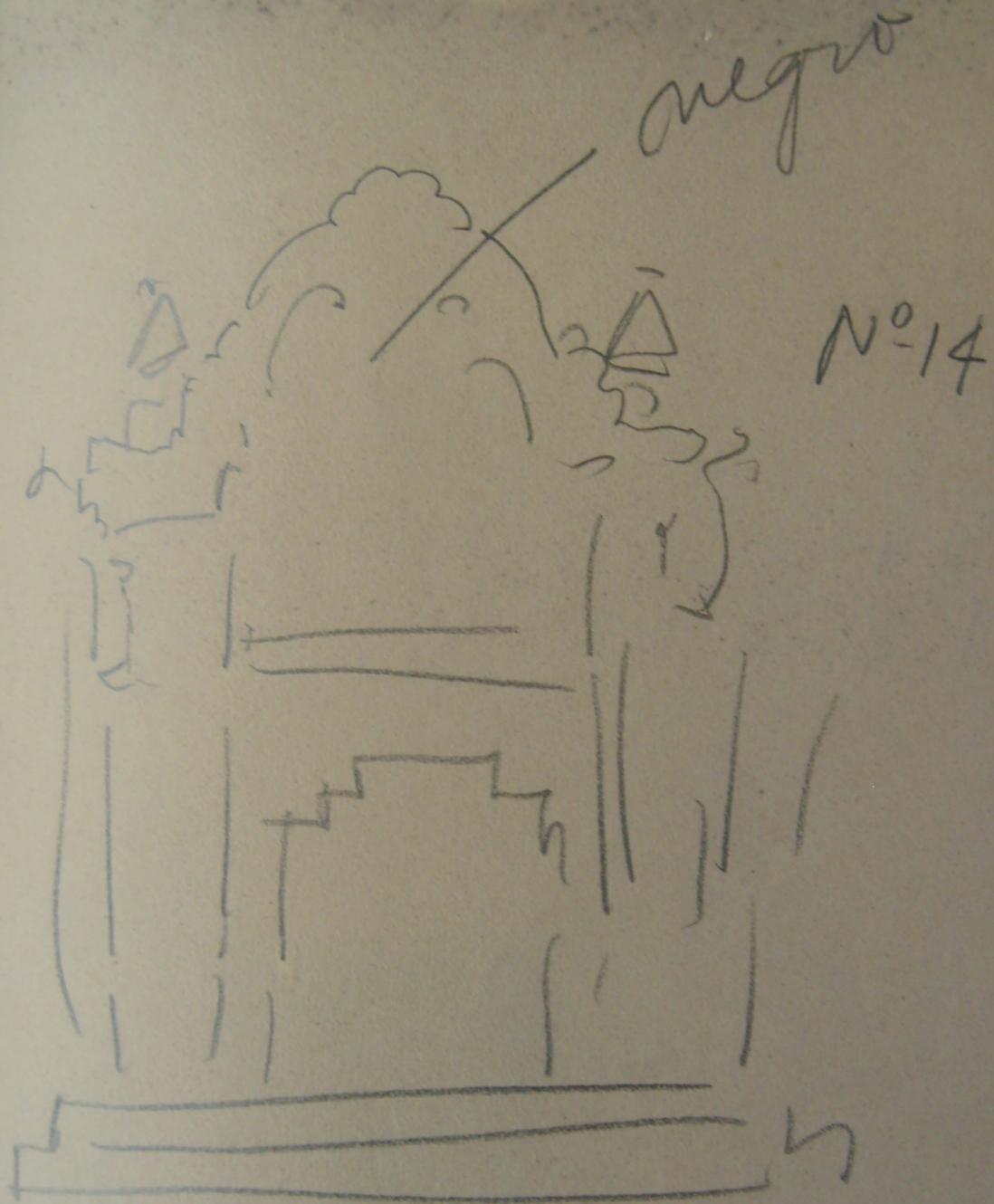
La sala colonial

El estilo de la sala difiere levemente del estilo del conjunto. Perteneció al colonial porteño, más avanzado como época. Constituye un estilo inspirado en la época del tirano Juan Manuel de Rosas. El rojo vivo, el rojo sangre, decorativamente, ha adquirido entre los argentinos una prosapia estética muy interesante debido a aquella sangrienta época de nuestra historia. Se diría que es el color de aquella época, permitiéndonos la aventura de una calificación cromática de la historia argentina. Pero, no siempre son exageradas las imágenes intuitas por sugerencias. Tal la época de horror de la tiranía, sangrienta y torva, pero de una belleza trágica, sin duda.

El rojo pues, se ha consagrado en la tonalidad de la sala rosista. De riquísimo damasco rojo el tapizado de los muros desde el piso hasta el artesonado. Rojo sangre la mullida alfombra. Rojos los paños de entre vigas del artesonado. Rojo el tapizado de los elegantes muebles de la época, de líneas femeninas y amables.

Discretamente disfrutan la belleza monocromática del rojo, el oro viejo de algunos marcos antiguos, ubicados con sobriedad, y el negro patinado de los muebles de la época. Una sonata en rojo, disfrutada en oro y negro tal el espíritu decorativo de la sala.

Al abrirse de par en par la puerta que comunica el salón, alterase discretamente la austera y sobria atonalidad blanco azulada del salón con el rojo apasionado de la sala.



EL COMEDOR

El comedor

El comedor

Mediante una amplia portada, similar a la de la sala, se accede al comedor. Decoración sencilla pero noble. Un elevado zócalo de madera, circunda el ambiente, interrumpiéndose, según su eje principal en la chimenea hispano incaica. Una bóveda sencilla de cañón corrido y un piso a tablones a la manera renacentista. Un ancho ventanal recoge la luz policromada del jardín de invierno. Un ojo de buey, de típico corte colonial y con reja de madera dorada, remata con su nota de oro en el tímpano blanco del muro.

Pocos muebles, pero de riguroso estilo criollo. La nota de color vibrante la ofrecen algunas mantas norteñas distribuidas profusa y displicentemente.

La chimenea elevada, importante, consagra el estilo indiado por la reciedumbre de su piedra y por su arquitectura singularmente arequipeña.

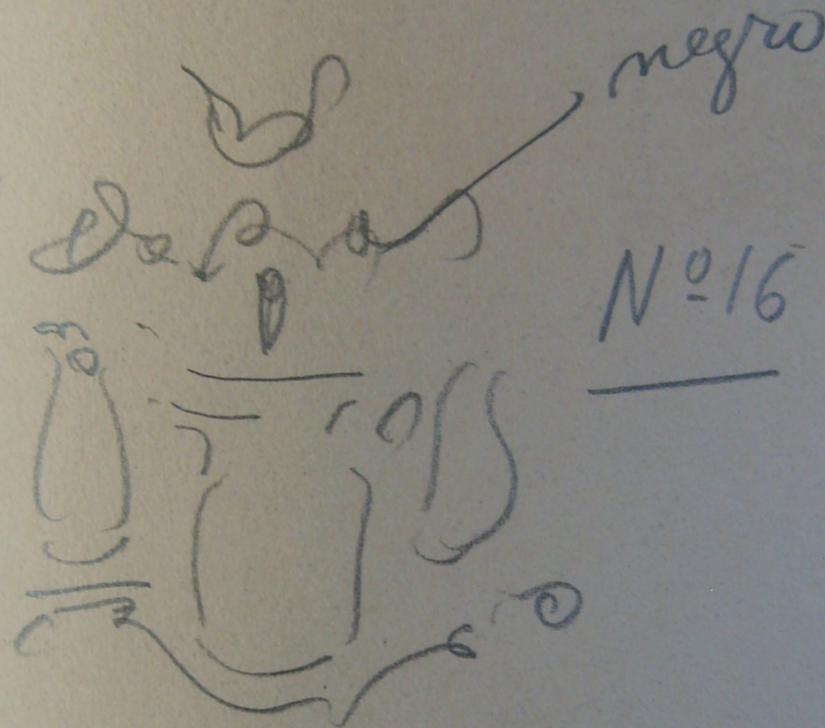
La puerta: en el eje transversal del comedor se ubica la puerta de acceso al salón. Amplia, de doble hoja. Atablerada. Los dibujos provienen de las innumerables puertas peruanas y bolivianas estilizadas en parte. El guardapolvo de corte severo, con sendos pináculos, remata el guarnecido. El atablerado es profundo, lo que recuerda las nobles portadas de la Colonia.

La chimenea: está constituida la chimenea por un elevado frontis apoyado sobre un arquitrabe y este, a su vez, sostenido por vigorosas pilastras ornamentadas.

La decoración del frontis, labrado en piedra, es similar a la de la portada del salón estudiada más arriba. Las pilastras están ornamentadas por una serie de placas ubicadas según el ritmo “repetición”. La boca del hogar ofrece una línea quebrada, como perfil, recordando el famoso signo escalonado de los incas.

(Nota de puño y letra de Guido: Este ambiente no se realizó tal como lo muestra el dibujo. Rojas lo quiso más austero, por ello solo se ejecutó en altura el ojo de buey abierto en lo alto del muro).





Nº 16

EPILOGO

Epílogo

El jardín de la Casa del Maestro

En la arquitectura de la Casa del Maestro, se respetó obstinadamente aquella estética nacida en América, merced a un proceso de incubación artística de un siglo, es decir, el estilo criollo. Justo era, sino imprescindible, que la planta o flor que exornara aquellas estructuras de arte, tuvieran raíces indígenas en tierra de América. Cumplíase, de esta suerte, con aquel programa de anticipaciones intelectuales que expresáramos en un principio.

En tal sentido, consagraríase en la arquitectura y en el árbol una misma expresión de vida estética, recogida en vernácula tierra americana. El árbol, trazando sus ramificaciones estilizadas en gestos definidos y expresando su nota lírica en la flor, por milagro de la tierra húmeda que regala sus jugos a la vivificante savia.

La arquitectura criolla, emergiendo articuladamente y enjoyándose sus elementos merced a la imaginación artística del indio o del criollo, también está estructurada, espiritual y físicamente, por el genio de América. El nativo, como el árbol, también recoge, por aquel mismo milagro, el numen de la Tierra, y el arte es aquella flor que regala la nota lírica a la reciedumbre de los oscuros troncos y al verde de las hojas abundosas.

Justo era, pues, que las plantas y flores de la Casa del Maestro, fueran aquellas que por siglos nutrieran de belleza vigorosa y fuerte a nuestras selvas y nuestros montes; o de belleza amable, al jardín del Inca o al regazo tibio de la ñusta.

Los enhiestos cactus apostados como centinelas flanquean la portada del jardín. Una galería abovedada de trepadoras, madre selvas y Santa Rita, llevan hasta la fuente de la kantuta. Geométricamente distribuidos, dos desvaídos sauces llorones, dos ceibos y dos pequeños ombúes. Cierra el recinto las vaporosas retamas y otras plantas pequeñas indígenas, que matizan el conjunto, ya sea con los plásticos verdes de las pencas, o con el verde vaporoso de algún helecho ubicado junto a la fuente.

En la fuente de piedra, dos surtidores flanquean un tabernáculo profundo que guarnece, en medio de su estructura de piedra, la kantuta. Continuamente manan aquellos surtidores, como la expresión de una renovada inspiración india, se diría por el conjuro de aquella misteriosa flor del Inca.

Diéronse cita, pues, en la Casa del Maestro, la arquitectura y el árbol, para hermanarse en una canción lírica ya sea en el dorado mirasol, el ceibo punzó o bien, en el labrado frontispicio criollo.