



N° 192

“El árbol de cemento: Arquitecturas desaparecidas, grutas y rocallas”

Autores: Dr. Arq. Daniel Schávelzon.

**Comentaristas:
Rodolfo Giunta y Francisco Girelli**

27 de junio de 2014 - 12:30 hs

El Árbol de Cemento

Arquitecturas desaparecidas: grutas y rocallas

Daniel Schávelzon



Índice

Presentación

Definiendo el objeto de estudio: grutas y rocallas

- Buscando en los orígenes
- Los estilemas de las rocallas
- Técnicas y sistemas constructivos
- El color de la rocallas
- Las rocallas en América Latina
- Grutas y rocallas en el debate historiográfico
- El problema de la transculturación de estilos
- La adaptación de los modelos originales
- La importancia del lenguaje

Los hacedores de las rocallas

Los espacios abiertos y sus teorías en el siglo XIX

- La búsqueda del pintoresquismo local

Los orígenes de las rocallas en la Argentina

Rocallas y grutescos en los parques de Buenos Aires

Viviendas en Buenos Aires

Rocallas en el entorno de Buenos Aires

Grutas y rocallas en el país

Ornamentos urbanos, arquitectónicos y domésticos

El principio del fin

Conclusiones

Bibliografía y agradecimientos



1. Cabaña rústica de troncos de cemento imitando la naturaleza en la barranca al río del Colegio Marín de San Isidro, 1910 (Foto del autor 2012).

Presentación

En 1881 el primer intendente de Buenos Aires, Marcelo T. de Alvear, uno de los hombres más poderosos del país, dueño de estancias y empresas, que había vivido en París y regresó a la política con el presidente Roca, construyó en su jardín un árbol de cemento. ¿No había árboles de verdad y más baratos? ¿Era un excéntrico? Este libro parte de esa anécdota y no es un mal inicio, porque resume todo lo que vamos a decir.

Vamos a describir una arquitectura y un arte que se construyó, se disfrutó y dejó de existir; y que más tarde se hizo invisible. Fue una enorme obra de teatro urbano, montada, aplaudida y olvidada a la salida. Es la historia de un paisaje artificial y de una arquitectura que definió buena parte de nuestros espacios públicos hecho para el deleite y disfrute de un grupo social único y peculiar en nuestra historia, la llamada Generación de 1880, y la de la subsecuente de los Hijos de la Generación de 1880, aunque otros fueron y lo usaron. Fueron años en que el estado municipal gastó buena parte de sus fondos en obras públicas e incentivó a las privadas para construir castillos, grutas, lagos, puentes, arroyos, selvas, sitios de descanso, kioscos y miradores para contemplar el paisaje artificial. Una época de *clubman*, de *dandys*, de *yachtman*, de gente del Círculo de Armas o el Jockey Club.

En cada estancia en la llanura bonaerense las residencias palaciegas, e incluso las mansiones urbanas, tuvieron su Gruta privada las que a veces allí están olvidadas e incomprensibles. Fue el arte, o una de las formas del arte, de un grupo que creía que detentaba el poder *por naturaleza*, porque les correspondía, porque habían sido marcados por el destino para dirigir el país e implantar un modelo económico, social y obviamente de cultura. Y habían demostrado, al menos a sí mismos y a los intereses internacionales, que eran capaces de construir un país, moldearlo, borrar lo que no les gustaba, indígenas y negros incluidos. Una clase social que se lucía con el Buenos Aires remodelado, avenidas y palacios en el nuevo Barrio Norte, con Mar del Plata para el ocio, con La Plata para su política y cientos de pueblos en la pampa cerca de sus estancias, todo también artificial.

Fue el espacio donde pasearon los elegantes de levita, polainas y pajarita, se saludaban entre ellos porque se conocían desde sus abuelos, tenían sus residencias cerca y sus estancias se iban uniendo por casamiento. Eran los que el domingo paseaban por el Corso en sus carrozas para verse y criticarse la ropa o los sombreros traídos de París. Fue la expresión del dandismo, la excentricidad, el hedonismo, el placer del *flanear*¹, un pasatiempo y una aventura suministrada por el Estado, por *su* Estado.

Fue una corriente, mejor dicho un estilo ornamental de Grutas, *Follies* y Rocallas para el que se contrataría a los mejores arquitectos y paisajistas, no importaba el costo si finalmente se traía el palacio de Europa, o se lo imitaba. Y si en lugar de piedras se usaba ladrillo revocado y pintura pocos podrían entender la diferencia. Fue el apogeo de la oligarquía que se consolidó con Roca y su campaña, para seguir con Juárez Celman y terminar con Sáenz Peña en la descolocante Primera Guerra. Es la clase social que vivió el cambio al siglo XX, es la que cayó por la inmigración que fomentaron para trabajar sus tierras y fábricas y que luego quiso tomar el poder, es el grupo que aprovechando sus decisiones liberales logró el voto y el acceso del Radicalismo al poder en 1916. Sus contradicciones los devoraron. Son los que vieron con asombro, o sus hijos, como resultaban incontrolables las huelgas obreras y universitarias que

¹ Usamos este galicismo para la palabra francesa “flaneur”, por el paseo displicente.

terminarían en una gran Reforma y en la Semana Trágica. Y todo por culpa del crecimiento económico que había elevado a los grupos medios a situaciones que permitieron enfrentar a la oligarquía, que lograron pasar de los políticos por herencia a los políticos profesionales. Y de los artistas, escritores y arquitectos *orquídea* a los profesionales. Esa ciudad que el empedernido viajero inglés describirá con estas palabras:

“¡Cómo ha cambiado Buenos Aires! ¡Es una maravilla! Es París con buen clima. Automóviles de lujo, mujeres bien vestidas, restaurantes, parques y jardines tales como no se ven en otra partes. Es la ciudad más linda del mundo, hermosa en su propio estilo... La vida intelectual en el momento es deficiente, los mejores cerebros se ocupan de los negocios, pero no de los negocios como los entendemos nosotros o los yanquis. Recuerdan a los Medici... unos Medici sin arte... pero que desean ser artísticos”².



2. Pequeño bosque de troncos y ramas de cemento en el Jardín Zoológico de Buenos Aires (Foto del autor 2012).

Alvear al hacer su propio árbol de cemento, establecía lo que debía ser considerado bello para ese mundo. Y recibió críticas a las que parece no haber hecho caso. Dos años más tarde plazas y parques de la ciudad y del país eran lugares de ensueño para el hedónico placer de caminar, para las *causeries* porteñas³; era donde los *gentleman* iban entre el comité y el teatro, sitios donde se aceptaba que los árboles y plantas fuesen de cemento. Eran esos lugares donde Mansilla dirá que recorría la ciudad “como si estuviera en un club social, departiendo y divagando en torno a unos cuantos elegidos (...). Alguien que habla o actúa rodeado de pares, un nosotros homogéneo en

² R. B. Cunninghame Graham, Buenos Aires antaño, en: *El Río de la Plata*, Wertheimer, Lea & Co, Londres, 1914.

³ Lucio V. Mansilla, *Entre-nos, Causeries del Jueves*, Hachette, Buenos Aires, 1963.

virtud de sobreentendidos, historias y valores comunes, de queridas y prejuicios, partidos, proyectos, entonaciones y enfermedades secretas”⁴.

Fue parte de la gigantesca escenografía necesaria para enmarcar un Nuevo Orden Liberal, para importar millones de inmigrantes como mano de obra, para generar una economía peculiar en el mundo. Para eso se necesitaba un telón de teatro, una fachada que hiciese juego con lo que se iba a reproducir en los lugares del veraneo que se estaba creando en un círculo que cubría Mar del Plata, Mendoza, Tandil, Córdoba, Río Cuarto o San Isidro, o en las estancias. Si el *gentleman* era la culminación de la cultura, el máximo que Darwin justificaba nada menos que desde la tierra prometida de los grandes negocios, Gran Bretaña, había que incluir el dominio de la naturaleza incluyendo animales (zoológicos) y plantas (botánico), al hombre y su cultura (museos etnográficos, arqueológicos y de Bellas Artes). Se era como grupo social dueño de todos y de todo y había que lucirlo. Si se había logrado instalar en Europa la imagen del país carnívoro y exportador de ganado, si se había logrado extinguir a los indígenas considerados como parte de una etapa primitiva de la evolución⁵, si los afroargentinos desaparecían como evaporados⁶, entonces había mucho de que enorgullecerse y mostrarlo, disfrutar, vanagloriarse. La Generación de 1880 fue feliz. Y si además se podían comprar monumentos, obras de arte, esculturas y hasta palacios en Europa, ¿por qué no hacerlo? Los franceses hacían parques, transformaban canteras en paseos, abrían avenidas por doquier, levantaban arcos de triunfo más grandes que los romanos, entonces nosotros también podíamos hacer la naturaleza a nuestro gusto.

París era el ideal aceptado de cultura, allí era a donde se viajaba desde joven “para ver el mundo” y regresar a “sentar cabeza”, para hacer desde allí el *Petit* o el *Gran Tour* de moda. Por eso había que hacer palacios, jardines y casas de verano, parques y plazas, avenidas y paseos no sólo para disfrutar si no porque éramos parte del *tour* de otros. El que ese mundo no fuera para todos no era ni un impedimento a considerar, finalmente alguien tenía que trabajar y para eso se importaba gente.

En Europa, entre los grupos de más alto nivel se puso de moda otra actitud estética, compleja de separar de las rocallas y que aquí va a estar indisolublemente unida: lo que llamaron *Follies*, y que traducimos como *divertimentos* a falta de una palabra mejor. Unida a lo pintoresco, romántico y entretenido va ser una búsqueda de elementos simpáticos, llamativos, exóticos: construir un templo egipcio o una pagoda China en Inglaterra o en Francia, hacer una carpa árabe de cemento rota al medio, o una pirámide en el campo, hacer animales grotescos para decorar edificios o parques. Esto lo veremos aquí pero la sutil diferencia de estilos que hace hoy la historiografía europea es imposible de realizar aquí⁷. Copiábamos pero no mecánicamente, al menos eso.

Esta es la historia de esos años y de lo que se hizo sin límites –ni de dinero, ni de creatividad, ni de espacio-, y lo que pasó después y por qué fue olvidado. Cuando en las elecciones de 1908 ganaran Palacios y Justo, cuando desde 1905 las revoluciones de los Radicales dejaron de fracasar, cuando en 1918 los estudiantes decidieron que en sus cátedras lo que importaba era el programa de estudios y no la rancia estirpe del profesor, fue cuando la oligarquía tradicional entró en lenta disolución, en que aquel mundo –una

⁴ L. V. Mansilla (1963), op. cit., pag. 99.

⁵ Irina Podgorny y María M. López, *El desierto en una vitrina, museos e historia natural en la Argentina 1810-1890*, Limusa, México, 2008.

⁶ Daniel Schávelzon, *Buenos Aires Negra, arqueología histórica de una ciudad silenciada*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 2003.

⁷ Stuart Barton, *Monumental Follies: An Exposition on the Eccentric Edifices of Britain*, Lyle Publications, Jedburgh, 1972; Nick Barlow y colaboradores, *Follies of Europe*, Garden Art Press, Woodbridge, 2009; E. M. Hatt, *Follies*, National Benzole, Londres, 1963; Gwyn Headley y Wim Meulenkamp, *Follies Grottoes & Garden Buildings*, Aurum Press, Londres, 1999

escenografía al fin- que se desvanecía y nadie querría recordar. Lo que importó fue hacer lo que estaba de moda; no se dieron cuenta que esto no era París y que cuando comenzaron a hacer las rocallas y las grutas, allí habían pasadas de moda.

El arte de la aristocracia nacional, oligarquía al fin, se transformaría en *kitsch* y quedaría fuera de la historia del arte, innonbrada e innombrable. El mundo de esa sociedad elegante, de rasgos gratuitos y cómplices, comprendidos por ellos y entre ellos con guiños, sombreros y abanicos, que se mostró ante el público como lo que entendían y disfrutaban ellos, terminó. Si alguien no entendía lo que se estaba haciendo era porque no era para él. Así como se construyó una nación nueva, quedó claro quién estaba dentro y quién estaba fuera; no era el mundo de Mayo, no eran los tiempos del federalismo o de consolidación de la república. Ahora eran los tiempos de la aventura urbana, del pasatiempo, lo que pronto se iría a enfrentar a la cruda realidad de quienes trabajaban de sol a sol, los que peleaban por el *sábado inglés* o la jornada de ocho horas. Fue la crisis de la conciencia liberal y el final de la ciudad señorial. El fin del teatro como escenario aristocrático para dar paso al pueblo –al menos a una parte de él-, el que no leía francés; la sociedad elegante moriría en el Estado de Sitio en que se celebró el Centenario de 1910. En las grandes estancias se comenzarían a preguntar qué era esa enorme gruta que hizo el abuelo. Algunos arquitectos buscarían una situación intermedia intentando una salida digna, las rocallas sólo para los jardines mientras que el academicismo en las fachadas e interiores; así encontramos ejemplos en la ciudad en que el jardín llegó a ser un pequeño derroche de troncos de cemento. Pero nada más, sólo un toque, una curiosidad ornamental en el lugar de descanso.



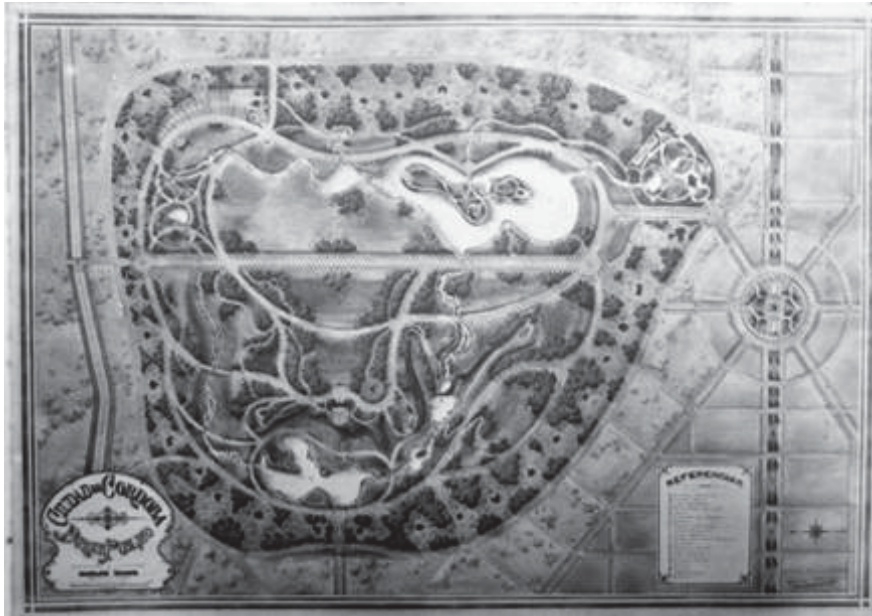
3-4. Naturaleza construida y naturaleza artificial entremezclada: la síntesis llevada a su ideal por el tiempo, obra de los maestros de la rocalla, San Isidro y El Talar (Fotos del autor 2012).

El estilo de Grutescos y Rocallas se instaló en las estancias en manos de los mismos que la hicieron en la ciudad, sea en tumbas o en espacios públicos, porque eran los mismos, el Estado eran los estancieros o los dueños de los palacetes en que se podía gastar sin límite. Sólo mucho más tarde pasaría a la periferia urbana, a las burguesías

medias de Buenos Aires que lo usarán en Caballito, Flores, Boedo, Palermo, Chacarita o Saavedra. Se hicieron casas chorizo y conventillos en las que sus dueños invirtieron todo su poder económico en la fachada que se mostrará como algo insólito en el contexto barrial. El estilo viajó muy rápido desde las grandes ciudades y pasó a los pueblos de provincia donde los nuevos ricos, aunque ya no grandes latifundistas, lo querrán en su plaza: Tandil, Azul, Salta, Córdoba, Santiago del Estero, Mendoza, Corrientes, Río IV, son sólo algunas en las que hemos podido estudiarlas. Finalmente quedará encerrado y olvidado en tumbas y bóvedas de cementerios en donde nada cambia. Allí adentro las tumbas de rocalla indican al visitante la fuerza del estilo que en Buenos Aires quedó reducido a detalles olvidados o a macetas de tres patas en los patios de los viejos conventillos, o para que los chicos jueguen en el zoológico a lo exótico.

Al ver esta historia nos preguntamos si es factible que cuando se habla de arte y arquitectura entre especialistas pudieron haber existido etapas, períodos, estilos o corrientes que no se conocen aunque todos hayamos visto ejemplos en la calle y en los barrios, ¿resulta de alguna manera explicable que algo que existió como parte del paisaje urbano, que fue hecho tanto por artesanos como por los más conocidos arquitectos y paisajistas del país de inicios del XX –hablo de apellidos como Christophersen, Thays, Holmberg, Zucker, Nordmann, Selva, Buschiazzo, Courtois o Colombo-, casi no se poseía información que lo incluyera en la historia hasta inicio del siglo XXI?. El silencio sobre esta ornamentación es lógico y fue el resultado de una historia hecha a los saltos, y de influencias en las que Nikolaus Pevsner y lo que él llamaba el “baile de máscaras” (nuevamente la escenografía) primaba en el medio. La ornamentación de rocallas fue un eclecticismo más que había que olvidar para entrar en la Modernidad. La crítica y la historia no se ocuparon de temas menores ya que los problemas eran otros, por lo tanto el que se olvidara la existencia de estilos considerados ridículos, regresiones ante el Clasicismo que era la única Verdad antes del funcionalismo moderno, era lógico. Podemos pensar que se lo quiso olvidar, podría ser, pero también es factible que si vemos con compasión una historiografía nacional que tuvo problemas para crecer y desarrollarse, este estilo no fue historiado porque no hubo quien lo hiciera o no interesaba ante la importancia de otros temas. Los espacios verdes no eran cuestiones de estudio y menos lo que tuvieron encima para ornamentarlos. Y si se lo toma como una moda, término difícil, el asunto se diluye aun más siendo sólo un espacio vacante en la historia. Pero también sabemos que los silencios hablan y las vacancias necesitan explicaciones.

¿Qué fue lo que decidió que este estilo fuese al menos dejado de lado por la historiografía, pero además demolido? ¿Qué es lo que queda fuera del *canon* reconocido de la arquitectura y qué es lo que queda dentro?, ¿fue la moda, el no encuadrar con la construcción del inventario oficial de lo que era lo mejor de nuestra producción cultural? Entendemos que los arquitectos que se encauzaron en lo académico, dejando de lado el Eclecticismo o el Art Nouveau, se alejaron también del estilo de las rocallas y lo olvidaron para hacer fuerza conjunta contra la avasallante modernidad funcionalista. La respuesta simple es que lo hicieron porque eran cosas horribles, de mal gusto, *kitsch*... Pero los que las hicieron fueron los mismos que determinaron el gusto de la oligarquía por medio siglo e hicieron los grandes edificios marcados hoy como lo mejor de la arquitectura nacional. Interesante paradoja.



5. Plano de Carlos Thays para el parque en Córdoba: lagos, islas, cerros artificiales, grutas y caminos curvos, rodeados por terrenos para construir mansiones de una nueva clase alta, feliz solución entre lo residencial oligárquico y el espacio público en 1879 (Archivo Thays DGPeIH).



6-7. Macetero de imitación madera delante de la diminuta capilla de piedra en el Asilo Unzué en Mar del Plata y castillo de rocalla de la estancia El Talar, ejemplos aun en pie de la gran época de las rocallas (Fotos del autor 2012-13).

Las respuestas son lo que intentaremos buscar, pero la pregunta es clara: el por qué este estilo fue invisibilizado, demolido en su casi totalidad en Buenos Aires al menos, por qué quedó tan afuera de la historiografía. Incluso al día de hoy las grutas en parques como en La Plata no han sido alteradas simplemente por que era más caro que dejarlas y lo que sobre es lugar. Las tumbas y mausoleos sobrevivieron porque se hacen

para siempre y quedan. Y los elementos urbanos ornamentales como macetas, faroles, bancos o maceteros quedaron en el rincón se salvaron porque eran de tal calidad que no se han alterado siquiera en el color. ¿Es posible que en Buenos Aires quede sólo un ejemplo de esta arquitectura? ¿A tal grado somos una sociedad de consumo voraz que deglutimos nuestro propio esfuerzo colectivo, ni hablar del patrimonial?

Estas son búsquedas en la memoria y en la identidad, e historiar las rocallas y los grutescos en Argentina lleva por ese derrotero ya que ver la dimensión de lo que hubo y estudiar lo que no queda, llama la atención. Hace cien años la selección de lo que se conservaba o destruía era obvia, había que hacerlo porque aun se estaban delineando los patrimonios que iban a definir nuestras identidades; hoy pensamos que las explicaciones son más complejas porque la memoria se construye no sólo con imaginarios, los referentes materiales son sustantivos, son el soporte. Quizás por eso se olvida lo que no se quiere recordar o se lo desdibuja hasta desaparecer evidencias de que fuimos aunque sea un poco de otra manera.

Hacer historia a veces es esbozar una sonrisa al encontrar las contradicciones. Las rocallas elegantes y glamorosas, juguetes de una oligarquía, se hicieron aquí arte y arquitectura usando un nuevo material, el raro hormigón armado; el mismo material que haría posible la modernidad que acabaría el estilo, este y tantos otros. Todo el trabajo de las rocallas fue en base a hierro revestido con cemento que se lo terminaba artesanalmente, haciendo cada falso tronco a mano, pero era hormigón armado era un material inventado sólo una veintena de años antes en Francia. Es decir que esto considerado descartable fue posible gracias a un producto revolucionario y duradero, algo de la mayor modernidad industrial. Y cuando se entendió la posibilidad que el material tenía para construir la arquitectura del Racionalismo extinguió todo lo que se hacía en su entorno. Tan rígido era que las excéntricas y estilizadas barandas y puentes no destruidos duran hasta hoy, los edificios demolidos en las décadas de 1970 y 1980 aun estaban enteros, y las macetas y maceteros no se destruirán nunca ya son de tal rigidez estructural que siguen existiendo en los olvidados patios porteños.

Buenos Aires ha perdido o al menos desdibujado la identidad de sus barrios y su arquitectura resultado de una forma de pensar y de sentir el pasado y el presente, de definir y redefinirnos a nosotros mismos. El patrimonio se destruye por decisiones y no por ignorancia. Y quizás adelantándonos a las conclusiones se lo olvidó porque se trataba de un caso más de antiacademicismo, aunque actuaran en él grandes academicistas, y por eso no fue digerible por quienes construyeron la historiografía nacional; era algo así como la época incontable de los héroes, sus inicios. Y si además no era importante, para qué perder tiempo. Y entre la demolición endémica y una historiografía hecha sin recursos, no quedó casi nada de las rocallas.



8-9. El final: del abandono de los grandes parques para pasar a un uso restringido en macetas en los patios populares (Fotos H. Chiavazza 2011, del autor 2012).

Grutas y Rocallas: definiendo el objeto de estudio

Este estilo, si bien básicamente ornamental, de importancia en Europa y en especial en Francia e Inglaterra en los siglos XVIII y XIX -aunque sus orígenes se remontan al Renacimiento italiano e incluso hasta las mansiones romanas-, se difundió en nuestro país con gran fuerza durante la Generación de 1880. Si bien fue pensado y asumido más como un ornamento de fachada o un artificio de jardinería que como arquitectura, llenó espacios importantes desde México a la Argentina. Quizás porque no fue un movimiento artístico en cuando a lo después considerado como una *vanguardia*, y a que los grandes edificios oficiales eran más que nada académicos, como estilo estuvo predestinado a ser considerado un ornamento caprichoso. O a lo mejor no tuvo el reconocimiento merecido porque su manufactura era artesanal y no fruto de grandes firmas. Por eso es interesante analizarlo: representa una fisura dentro de las grandes corrientes ornamentales y a la vez porque fue el último intento de un grupo social de trabajadores de la construcción por impedir su proletarización –regresando al artesanado- ante el embate de la tecnológica del acero y el hormigón; porque rompió con los cánones compositivos de la Academia sin entrar en el *art nouveau* y sus variantes más que otras tendencias de la época. Esas vanguardias eran producto del diseño de grandes arquitectos.

Las grutas y rocallas como estilo fueron parte del gran movimiento del pintoresquismo, de las teorías y obras inglesas lanzadas al mundo contra la racionalidad francesa, y porque si “algo debemos agradecer a los románticos es que destruyeron la hegemonía clasicista”⁸. Fueron el placer y el lujo de una clase social en el poder que podía hacer y deshacer en la ciudad o el territorio, y que se ocupó de lograr espacios para su placer y diversión. Por primera vez se dejó de lado las tradiciones de seguir la grilla urbana o romperla con parques, tema que se discutía en la mitad del siglo XIX, se construyó una geografía nueva acorde a lo que el constructor quería: montañas, cascadas, lagos, grutas en medio de la pampa, piedras que no había y lava volcánica de montañas inexistentes, muros de rocas sostenidos por delgadas ramas de árbol, ventanas ciegas, clavos de cemento y caminos que iban hacia lugares inesperados, o a ninguna parte.

Las grutas y las rocallas fueron una recreación de la naturaleza en cuanto a que no eran fruto del orden y el pensamiento racional aplicado, era una apropiación mediante técnicas artesanales y materiales industriales de las rocas, cascadas, árboles, lagos, montañas, cuevas y troncos de árboles en un intento por asirse de la naturaleza que cada vez estaba más lejos de la ciudad, ese campo y esos árboles que hacia 1900 ya había que ir a verlos en tren o en tranvía. Por supuesto que la arquitectura de rocalla no es más que un trasplante europeo en su reinterpretación local, pero a la vez es mucho más: tomó en nuestra tierra un significado diferente y quizás por eso fue bastardeado. Lo más simbólico de la oligarquía ganadera de la Generación de 1880 no iría a ser respetada por el Yrigoyenismo clasemediero en ascenso, destruyeron su paisaje o peor aun, lograron que en el gran “regreso al orden” de la década los mismos arquitectos y paisajistas que planearon los parques de la época de Alvear, los destruyeran para generar un nuevo tipo de parques. Pero no por eso cada familia aristocrática dejó de tener su gruta de

⁸ Federico Ortiz, en: *La Arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Federico Ortiz, Ramón Gutiérrez, Alberto de Paula, Ricardo Parera (editores), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968. Pag. 120.

rocalla en su estancia la que sigue ahí aunque ya nadie se acuerde para qué se hicieron esas *cosas*.

Buscando en los orígenes

La arquitectura rocallosa-grutesca existió desde que las grandes ciudades surgieron y tuvieron poder imperial que lucir. Conocemos ejemplos que se remontan a Grecia y Roma que los arqueólogos diletantes iniciales descubrieron con sorpresa buscando antecedentes para el Renacimiento. En realidad es parte de la historia de lo pintoresco y de la jardinería en una tríada difícil de separar por su propio origen. Los jardines públicos y privados existieron desde la Biblia en el Edén mismo; y sabemos que los hubo en Babilonia en sus enormes jardines escalonados que por mala traducción quedaron en español como *colgantes*, y los hubo en Egipto, en Creta, China y Japón por citar algunos. La necesidad de dominar la naturaleza fue un signo de poder y de cultura en todo el mundo; y dominar significaba que fuese propia, generalmente entre muros y para el gozo y deleite de las minorías que tenían la riqueza para eso. La idea del parque público, popular, llevaría muchos siglos para su desarrollo.

Es posible que quienes llevaron la asociación entre jardín y grutas –la Madre Tierra-, con lagos y arroyos, con paseos singulares, románticos, divertidos, originales, que expresaran la alta cultura de su propietario, con el agua naciente –salía de la gruta obviamente- y con el recorrer esos espacios, fueron los grandes señores del imperio romano. Y hubo un detalle que cruzó el tiempo y el espacio para llegar a nosotros: imitar la naturaleza en piedras, cal y maderas. Así es que hubo grutas por doquier en la vieja Roma, en los baños de Tito Livia, Nerón los hizo en su Domus Aurea, la inmensa Villa Adriana en Tivoli los lucía orgullosa incluso al excavar aparecieron en Herculano. Fue allí, con los romanos, donde los *nympheos* copiaban intramuros la naturaleza exterior y de allí viene la tradición de asociar gruta con agua. En Pompeya hubo grutas y jardines artificiales, algunos hasta pintaron en los muros esas grutas, y el *Amaltheum* construido por Aticus, el amigo de Cicerón, fue modelo en su época. Allí los árboles, grutas y rocas fueron reproducidos con cemento romano o con piedras talladas hasta similar madera. Muchas de estas cavernas eran realmente eso, cuevas naturales alteradas por el hombre y su existencia estaba cargada de mitología como la Gruta de Polifemo, la de Tiberio en Nápoles o las de Rodas en la época helenística. Por esta antigua tradición de usar las grutas o cuevas o criptas como lugares tanto sagrados como de recreación o al menos como lugares distintivos y destacados, es que el estilo que vamos a analizar se llama *Estilo de Grutescos* y no grotescos aunque los haya habido. Los grandes grotescos del Renacimiento como el jardín de Bomarzo son más que conocidos y estaban emparentados con lo pintoresco y las rocallas, pero aquí son más que extraños.

Fue un impacto su descubrimiento durante el Renacimiento y ese es el origen de las cientos de grutas y rocallas realizadas durante los siglos XV y XVI. La búsqueda de restos de construcciones antiguas durante esos siglos llevaba constantemente a encontrar lugares insólitos bajo tierra, cavernas que si no eran verdaderas lo parecían por la situación misma de templos abandonados, enterrados, muros caídos, columnas rotas que creaban un ambiente propenso a la reflexión, la nostalgia, a encontrar lo inesperado y eso fue explotado por los artistas y arquitectos que construirían palacios para los nuevos señores de Europa.

Citar los conocidos jardines del Bóboli en Florencia (con la Gruta de Buontalenti), es suficiente para ejemplificar que todo palacio o gran residencia que se preciara de tal

tenía su gruta artificial o al menos su paisaje artificial. Obras maravillosas donde el constructor dejaba liberada toda su imaginación creadora que, a diferencia del edificio superior, del palacio, no tenía límites ni ataduras, al contrario, cuanto más creativo mejor. Vasari lo definió:

“Los grutescos son una clase de pintura libre y divertida inventada en la antigüedad (...) En ellas los artistas representaban deformidades monstruosas, hijas del capricho de la naturaleza o de la extravagante fantasía de los pintores: inventaban esas formas fuera de toda regla, colgaban de un hilo muy delgado un peso que jamás podría soportar (...) El que tenía la imaginación más desbordante parecía el más capacitado. Después se introdujeron las reglas y se limitó la maravilla a los frisos y a los compartimentos a decorar”⁹.

En la pintura las grutas y rocallas surgieron hacia el tercer cuarto del siglo XV creando una nueva versión del tema: la *Gruta imaginada*, que fue furor desde el siglo XVII por todo el barroco. Los artistas imaginaron enormes ruinas, paseos colosales, construcciones exóticas y el que hubiese o no existido no importaba, era la búsqueda de la sensación, de lo impactante, de la creación en lo inesperado, lo que desembocaría en el Romanticismo de lo improbable e inaudito¹⁰. Era la época del Pintoresquismo, de la sensualidad impulsada desde Inglaterra que tomó la posta del estilo que lo llevó de la pintura a la arquitectura y al paisaje, que supo como transformar la búsqueda de lo sensible, de lo maravilloso, de la creación sin límites, en creación material. Lo pintoresco ciertamente fue primero un estilo plástico, como lo fue el propio Renacimiento, pero de Roma a Gran Bretaña hubo un largo camino que implicaba pasar de la residencia privada o del capricho del emperador a la construcción del paisaje como totalidad del entorno.

Para 1543 ya tenía gruta el gran palacio de Fontainebleau¹¹. Desde allí hacia los siglos XVII y XVIII la continuidad e incremento fue notable en especial en la construcción de jardines y pabellones pintorescos en espacios abiertos, lo que se fue difundiendo por toda Europa y especialmente a Francia. No casualmente ese era el lugar de la ciencia, del racionalismo a ultranza y su choque con la rigidez católica que el protestantismo no tenía fue el semillero para lo que pasaría en el siglo XIX.

Las grutas y rocallas acompañaban otras travesuras del diseño como las ruinas dispersas por prados alrededor de palacios, cascadas o montañas, las que si era necesario se hacían artificiales, como el *petit hameau* de María Antonieta para parecer campesina y asumir la rusticidad y simplicidad popular. Así los jardines ingleses tendrán pagodas chinas al igual que las habrá pintadas en las porcelanas y lozas en las mesas de todo el mundo. Y también tendrán pagodas Francia y tantos otros países que los imitaron. La iconografía de lo exótico de la época está llena de puentes, canales, islas, románticas tumbas de poetas tuberculosos, fuentes y kioscos hechos de esta manera. Porque más que nada se trataba de capturar y dominar el mundo, la naturaleza toda: el racionalismo imperante en la Europa posterior a la Reforma necesitaría mostrar

⁹ Giorgio Vasari, *Vasari on Technique: Being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, Prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, etc.* Dover, New York, 1960. Véase el cap. 14.

¹⁰ Michel Baridon, *Ruins as a mental construct, Studies in the history of gardens and designed landscape*, vol. 5, n° 1, pp. 84-96, 1985.

¹¹ Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aúrea et la formation de grotesques a la Renaissance*, The Worburg Institute, London, 1969; Michel Racine, *Architecture rustique des rocailleurs*, Edition Moniteur, París, 1981; Dora Wiebeson, *The picturesque garden in France*, Princeton University Press, Princeton, 1978.

que la aristocracia era dueña de todo, que lo sabía y controlaba todo, por algo era el Despotismo Ilustrado.

Tener detalles románticos en el paisaje era esencial para que un parque fuese realmente importante, por eso “estaban en demanda en todas partes, eran cosas consideradas tan indispensables que sus sustitutos (a veces incluso hechos de cartón) eran erigidas en parques como reemplazo de las auténticas ruinas del pasado”¹².



11-12. Detalle de un cuadro de Hubert Robert pintado hacia 1805 y una escultura similar en Palermo (Museo de Bellas Artes de Estrasburgo y foto del autor 1977).

La jardinería fue evolucionando en cada región de Occidente, no era lo mismo un jardín en Italia que en Francia, Alemania o Inglaterra. Lógicamente tuvieron características peculiares y sin entrar a historiar cada variante la inglesa y la francesa son las que tienen mayor significado para nosotros. En Francia durante el siglo XVII surgió la obra de André Le Notre (1615-1700) quien construyó los jardines que llevarían a Francia hacia el paroxismo de la perfección detallista, la simetría, la rigidez, lo planeado racionalmente y donde no había siquiera posibilidad de asombro salvo por la magnificencia. En realidad era la herencia de Philibert de L'Orme que lo había iniciado. Era el reflejo de la monarquía que tomaba las decisiones para sus súbditos y en donde estaba todo planificado aunque la realidad lo desdijera y terminara en la Revolución. Las Tullerías y Vaux-le Viconte mostraron un modelo que se preciaba en su orden de ser un modelo universal capaz de ser usado en cualquier lugar y tiempo. Tanto fue así que lo copiamos dos siglos después. Francia logró por encima de la antigua tradición de los jardines italianos o las opciones de la Europa central e Inglaterra, establecer una profesión, la del jardinero como diseñador y futuro paisajista, que tendría estudios, exámenes, gremios y aprendizajes rigurosos. Eran parques donde los ríos se rectificaban para que no hubiese una curva, se podaban los arbustos para hacer laberintos que mostraban que la naturaleza era manejada por el hombre, en donde los desniveles se transformaba en terrazas que se salvaban en altura con escalinatas y el agua con fuentes que rompían con la fuerza de su caída. Por supuesto, había un rincón, un detalle para el amor, para que los señores regodearan su vista en lo inaudito: la gruta siguiendo la tradición de Roma, que se decoraba con extrañas piedras, colores, agua, figuras quiméricas, caracoles y rocalla, autómatas que causaban asombro y juegos de agua. Controladas, no exageradas, pero infaltables. De esa manera las rocallas, el uso de cemento para imitar las piedras o los vegetales o su tallado fueron aceptados por el buen gusto de las clases altas. No era importante, era sólo un toque, un detalle de los que conformaban esa sabiduría acumulada de los hacedores de jardines aun privados, es

¹² M. Baridon (1985), op. Cit., pag. 84.

decir el diseño a gran escala de los espacios abiertos¹³. Para Europa el control había llegado para siempre a todo el espacio, el urbano y lo rural: Versalles fue la síntesis universal del Despotismo Ilustrado.



13. El universo controlado: París, Marly, la simetría perfecta y el desnivel resuelto con la cascada y saltos de agua, hacen evidente el dominio de la realeza (Museo del Grand Trianon en Versalles, cuadro de Pierre-Dennis Martin, 1723).



14. El exotismo del pintoresquito inglés: la pagoda de los jardines de Kew hecha por William Chambers en 1753 (de: www.explore-kew-gardens.net/engMarch/textMM/pagodaN.htm)

Para el siglo XVII pensar un jardín en Europa era imposible sin imaginar el en conjunto el castillo, la gruta y cómo manejar la naturaleza. Las opciones variaban pero los integrantes eran los mismos. Era la construcción por el hombre del paisaje, era el dominio ya que afuera de la pared estaba la naturaleza de verdad, el campo. Así había un adentro ordenado y un afuera de caos y clamando por la necesidad de un absolutismo

¹³ Victor Petit, *Constructions pittoresques pour la décoration des parcs, jardins, fermes et bases-cours*, Ducher et Cie., Paris, 1870.

imprescindible para controlar. Y así como en Roma las grutas asociaban al agua y el placer, los *nynpheos*, siguieron siendo el toque de liberalidad: había asimetría, esculturas, fuentes, jarrones, columnas, desorden, ruptura, cascadas. Eran escenarios grandes o chicos, los hubo como islas con teatros dentro, con grandes cascadas que manaban de columnas falsas rotas. Allí reinaba lo pastoral, lo vernáculo, lo idílico, lo romántico, que se tocaba con lo dramático, el sexo, lo simbólico como iniciación, el nacimiento, las ninfas y el agua que surgía de la tierra por grutas insondables. No faltaban las asociaciones con lo bíblico que iban desde la gruta de la tumba de Cristo hasta el Domo en la Roca, con lo que también eran santuarios y sitios de inspiración creativa. Buontalenti fue completado en 1583 igual que Pratolino y su gigantesca estatua de los Alpes hechos humanos por Gianbologna, Bomarzo y sus grotescos monstruos y edificios inclinados hechos entre 1550 y 1570 llevó a hacer grutas dentro de edificios mostrando el otro Renacimiento, el insólito, el inesperado, el que no caía bajo el control de las reglas del arte de los manuales y estilos. Fue el centro de lo imposible hecho posible, la fantasía, la creatividad, el hacer lo que no hacía falta hacer. Alexander Pope haría para llegar a su casa a la orilla del Támesis un túnel sobre la tierra, no por debajo, en una gruta artificial que hoy parecería infantil¹⁴ y por eso fue un mundo que tardó mucho en ser reconocido por la historiografía¹⁵.

Mientras Francia desarrollaba sus jardines en los que no se pisaba el pasto ni se tocaba una flor, en Inglaterra crecía un movimiento diferente, el pintoresquismo. Para muchos era el inicio de la Modernidad, de la búsqueda de nuevas experiencias intelectuales y sensibles, una nueva manera de mirar la realidad. Y por cierto lo era. También fue parte del Barroco, no como Rococó pero si Barroco al fin y al cabo. La idea se centraba en las ideas emanadas desde una forma de religión no católica y de una ideología naciente que se trasformaría rápidamente en el Liberalismo, como Descartes y su postura que no aceptaba la rigidez y el control absoluto. John Locke planteó en sus textos que la religión no era un tema de Estado ni de la Iglesia, sino de los individuos, un tema privado que no afectaba realmente las relaciones entre las gentes al grado que su filosofía fue fundante para la *Declaración de Derechos* inglesa de 1689. De esa manera la ruptura de las normas rígidas que ataba al individuo con Dios y la realeza cayeron posibilitando nuevas formas de arquitectura, diseño y jardinería que destacaran que el orden ya no era el único sistema de composición, que se buscaban otros caminos. El hombre se afirmaba sobre el mundo y lo diseñaba una y otra vez.

Para ser diferente no había nada mejor que mirar hacia afuera, mirar al otro, al considerado diferente, a lo exótico, lo lejano, lo que se estaba *descubriendo* y apropiando en los largos viajes por el mundo. Por eso ya no extrañará que en los Kew Gardens haya una enorme pagoda china, mayor que las originales o que los platos de loza y porcelana que fabricara la Revolución Industrial –que finalmente estaba detrás de estos cambios- también mostrasen paisajes orientales. A partir de allí se establecería la búsqueda de lo pintoresco, lo sublime, lo romántico, lo que exaltase los sentidos, eso que hace al hombre más humano. Y en la naturaleza se buscará lo que represente – porque será una representación- a lo natural: lo rústico, lo simple, lo no planificado (aunque fue resultado de un diseño), lo escabroso, lo silvestre, lo insólito, insospechado, inesperado.

Resulta interesante la idea de apropiarse de lo natural, manipularlo y presentarlo como si no hubiese sido tocado. Y de la misma forma que los romanos trasformaban el paisaje para sus parques señoriales y los franceses del Barroco aplanaron todo desnivel

¹⁴ Malcolm Andrews, *The search for the picturesque: landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760–1800*, Stanford University Press, 1989, Stanford.

¹⁵ Naomi Miller, *Heavenly Caves: Reflections on the Garden Grotto*, George Brazillier, Londres, 1982.

para que el mundo fuese horizontal y perfecto, Inglaterra desarrolló jardines en los que todo, absolutamente todo lo preexistente será destruido para ser rehecho. El siglo XVIII verá rectificar ríos para hacerlos “verdaderamente naturales”, crear lagos en las tierras secas, montañas en los prados, bosques en lo yermo, cambiar castillos de ubicación sólo para que el ángulo de visión se ajuste a lo planificado. Por supuesto que como todo movimiento cultural primero se produjo en el pensamiento, luego en las artes plásticas y finalmente en las grandes obras de arquitectura y paisaje, no sólo por el simple hecho del costo de lo material si no porque el pintoresquismo va a ser una construcción cultural, el fruto de un deseo intelectual¹⁶. Se pintaron cuadros, se escribieron poemas, luego se hicieron jardines¹⁷. Quizás el parque de Bayham de 1803 haya sido el caso extremo de transformación de la naturaleza, al grado de cambiar de lugar el bosque además del río y los relieves del terreno; y no fue el único caso¹⁸. No casualmente se va a elegir este estilo para nuestros parques porque significaban eso: dominar la naturaleza, reconstruirla dentro de la ciudad, comenzar a usarla para significados ante el pueblo y como lugares para *educar*, para formar a una nueva sociedad.



15. Bayham; la totalidad del terreno, el río, las islas y bosques son artificiales y el castillo fue removido (Cortesía Bayham Place, Camden, Tourist Office).

El movimiento romántico pasó a Francia tras vivir el cambio de la Revolución y la entrada de las nuevas ideas y hay un ejemplo: la gran columna propiedad de Monsieur de Monville en la localidad de Retz hecha en 1774. En un parque se construyó una enorme base de columna quebrada en que se hizo en su interior cinco pisos de vivienda con ventanas ovaladas, y por detrás había pirámides egipcias, ruinas e iglesias góticas abandonadas. No había límites, se buscaba en la historia para encontrar lo exótico, se

¹⁶ Juan A. Ramírez, *Construcciones ilusorias (arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Alianza, Madrid, 1983.

¹⁷ Mac Griswold, *Pleasures of the garden: images from the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1987.

¹⁸ Jon Gregory, Mapping improvement: a reshaping rural landscape in the XVIIIth century, en: *Landscape* vol. VI, pp. 62-82, 2005.

volvía a lo rústico y la Edad Media con el movimiento neogoticista. Y por supuesto la gruta, pequeña pero preciada por siglos, volvió a tomar un lugar de privilegio: era más que natural, era la entrada a la tierra y desde donde manaba el agua que daba la vida. Así que no hubo límites para decorarla con animales de piedra o de material, corales, huesos, piedras preciosas, cerámica, todo sería posible de colocar en ese rincón no regido por norma alguna. Incluso si algún coloso asomaba entre la vegetación o una cabeza monstruosa era apenas vislumbrada, no era de extrañar. El teórico de este movimiento fue William Gilpin quien en sus varios viajes describía lo pintoresco como una búsqueda: un castillo aparecía al cruzar un barranco, detrás de un bosque, se visitaban ruinas y se destacaba la belleza de lo agreste y lo olvidado¹⁹. Como escribió Horace Walpole: “La naturaleza aborrece la línea recta”, Gilpin indicaba que para que una obra de Palladio fuese realmente bella habría que demolerle la mitad, derribar la otra parte, dispersas sus fragmentos y en ese momento sería hermosa²⁰. No era menor el planteo ante la tradición frente a la naturaleza que emanaba desde Francia²¹.

En Inglaterra hubo un notable constructor de ruinas, un hombre de su tiempo que como arquitecto hacía obras inusitadas que aparentaban antigüedad, destrucción y ruina, era Sanderson Miller de quien en el parque de la ciudad de Azul se copió una torre (eran dos en el ejemplo original) como las que hacía en parques de la aristocracia inglesa cuando no tenía lo que quería ubicado en el lugar exacto²². Nosotros también tuvimos nuestras ruinas falsas, aunque copiadas de otras a su vez falsas.



16. Jardines de Retz, *La gran columna* de 1774, síntesis del paisajismo en una ruina, territorio y bosque artificial (Grabado de: <http://www.geocities.ws/rwkenyon/welcome.htm>).

¹⁹ Francesca Orestano, Gilpin and the Picturesque, *Garden History* vol 31:2, 2004; Joan Percy, *In pursuit of the picturesque: William Gilpin's Surrey excursion*, Surrey Gardens Trust, 2001; Michael Symes, *William Gilpin at Painshill*, Painshill Park Trust, 1994.

²⁰ John Cannon, *Aristocratic Century: the peerage of eighteenth-century England*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, Morris Brownell, *The Prime Minister of Taste: a Portrait of Horace Walpole*, Yale University Press, New Haven, 2001 y Alexander Pope and the Arts of Georgian England, en: *Eighteenth-Century Studies* vol. 12, no. 3, pp. 391-396, The J. Hopkins University Press, 1979.

²¹ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, México, 1986.

²² Jennifer Meir, *Sanderson Miller and the landscaping of Wroxton Abbey, Farnborough Hall and Honington Hall*, *Garden History*, vol. 25, no. 1, pp. 81-106, 1997; *Development of a Natural Style in Designed Landscapes between 1730 and 1750: the English Midlands and the Work of Sanderson Miller and Lancelot Brown*, *Garden History*, Vol. 30, no. 1, pp. 24-48, 2002; *Sanderson Miller and his Landscapes*, Phillimore Edit., Chichester, 2006.

Pero el mundo cambiaba, Napoleón difundía el Liberalismo de la Revolución francesa que acabó con la monarquía pero no con el imperio. En París el Barón Haussmann transformaría la ciudad para los nuevos capitales inmobiliarios, el Antiguo Régimen con su Despotismo Ilustrado acabaría desde España hasta Rusia, y el Liberalismo se impondría y llegaría a América que fue en buena parte artífice de su construcción. La toma del poder por las clases medias, el ascenso de la burguesía y el nuevo sistema democrático produjo que la polémica entre los jardines ingleses y franceses, ya en plena influencia mutua, y las diversas variantes que habían ido surgiendo en otros países europeos dejaron de ser el centro del problema. El Liberalismo necesitaba nuevos espacios para que fuesen usados por masas más amplias de la sociedad inventando los espacios públicos, los parques abiertos propiedad del gobierno local para beneficio de todos. Obviamente va a haber una ideología de la salud, del higienismo, pero los espacios públicos se impondrán de una forma u otra. Surgieron los parques, las plazas dejaron de ser lugares sólo funcionales para ser estéticos y habrá formas de decorarlos. Y en cada región del mundo el desarrollo será diferente pero siempre en la misma tendencia, hacer público lo hasta entonces privado²³. De esa manera los gobiernos liberales invirtieron en parques y paseos en Londres, París, Viena y otras ciudades europeas.

Precisamente ese primer estilo de ornamento masivo en Europa fue el uso de lo pintoresco aunque en una escala menor que la de sus aristócratas precedentes, ahora reducida a grutas y rocallas, lagos y arroyos serpenteantes, caminos curvos y contracurvos. Una nueva forma de diseñar quedará establecida por los maestros del paisajismo para competir con el sistema de la Academia de París de la composición tradicional: el sistema de “visuales” que tomaba recorridos y lugares puntuales desde donde el observador se ubica y desde allí se trazarán líneas rectas (“visuales”) para mostrar lo que su mirada podía abarcar; este sistema fue muy usado en nuestro país en los finales del siglo XIX como forma de darle *cientificidad* al diseño pintoresco, para racionalizar la arbitrariedad.

Las exposiciones internacionales tuvieron varios ejemplos de este tipo y quizás uno de los más grandiosos haya sido el de la exposición de París de 1878 que difundió la rocalla al mundo con gran fanfarria. Podemos asumir que en Europa para 1860 “el cemento esculpido a mano, o hecho con molde artesanalmente para decoración de fachadas o para jardines, aparece como una técnica de transición situada entre el descubrimiento del cemento y el invento que va a permitir la utilización masiva del hormigón armado”²⁴.

Pero regresando al sentido de lo que se hará aquí en rocalla, sabemos que *la ruina* es una construcción cultural, por lo tanto cuando surja un castillo en fragmentos en plaza San Martín o en el Tigre, no va a ser el resultado de descubrimientos entre las montañas como los que hacía Gilpin sino el deseo de una familia con recursos. Siempre, desde que hombre existe como tal, hubo relictos del pasado dispersos por el paisaje; se los podía ver o no, se les podía dar importancia o no. Pero existir lo hecho antes es parte de la naturaleza misma, en cambio la connotación que se le ha dado en cada lugar y época constituye otra cuestión, es algo cultural y cambiante²⁵. Cada época ha connotado las ruinas con cargas simbólicas: positivas, negativas, románticas, incitadoras de

²³ Robert Strong, *The Renaissance Garden in England*, Thames and Hudson, Londres, 1998; Timothy Mowl, *Gentlemen Gardeners: the Men who Created the English Landscape Garden*, The History Press, Stroud, 2010.

²⁴ Michel Racine, *Architecture rustique des rocailleurs*, Edition Moniteur, 1981, París; *Jardins au Naturel: rocailles, grottesques et art rustique*, Actes Sud, Paris, 2002.

²⁵ M. Baridon, (1985), op. cit.

destrucción, nostalgia o de restauración, de uso o abandono. Para el paisajismo inglés del siglo XVII los relictos antiguos no fueron iguales que en el siglo XVIII, casi tuvieron un sentido opuesto en la medida en que eran la contradicción entre arte y naturaleza y en Francia los conflictos que se desataron no fueron menores²⁶. En el siglo XIX europeo, siglo de cuyas ideas son herederos nuestros conjuntos de parques y paseos, las cosas también fueron diferentes allí y aquí: no hubo una continuidad o tradición pura, ni francesa ni inglesa ni de ningún lado porque el universo no es lineal ni mecánico²⁷. Y nuestro territorio tendrá una historia que lo hará propenso a la elección de lo pintoresco para sus parques, muchos creados desde la nada: Civilización y Barbarie era la dualidad de quien creó nuestro primer gran parque público, Sarmiento. Y los primeros paisajistas locales con Thays a la cabeza, si bien asumieron Francia como origen de sus ideas, pareciera que eso no pasó de ser un discurso, un relato para satisfacer a sus clientes a la búsqueda de la moda. En realidad construyeron sobre la nada preexistente como parque un paisaje moderno que será pintoresco totalmente, al menos por los primeros treinta años de estos trabajos. Y por eso grutas y rocallas serán las grandes protagonistas de nuestros espacios públicos. Valga de excelente ejemplo que el parque de los *Buttes Chaumont* cerca de París y que posee una montaña con un kiosco-mirador en la parte superior con una gran cascada a un lago que había sido una cantera abandonada que fue transformada en paseo. Las autoridades aprovecharon el pozo para el lago y lo que había quedado como remanente como montaña.

Es cierto que los teóricos de los parques públicos llegarán de la mano de los textos de Alphand, de las obras del *Bois de Vincennes* con su gruta y cascada de 1858, o de la montaña y puentes de rocalla de los *Buttes Chaumont* en París. Años más tarde el modelo de parque estará disperso por el mundo. Es decir que cuando se inicien nuestras rocallas y paisajes pintorescos, poco antes de 1880, la tradición ya era universal desde una generación antes al menos.



17. El parque de los *Buttes Chaumont* en París, la obra más significativa de la segunda mitad del siglo XIX del pintoresquismo francés (Foto de: www.holaparis.com/que-ver-en-paris/parque-buttes-chaumont-paris).

²⁶ John Hunt, *Picturesque mirrors and the ruins of the past, Gardens and the picturesque*, The MIT Press, Cambridge, 1992.

²⁷ Louis Hautecoeur, *Les jardins des Dieux et des Hommes*, Hachette, París, 1959.



18. La realidad de la obra para hacer el parque: una cantera olvidada reciclada en cascadas y lagos (Dibujo de Francois Thorigny, cortesía Musée Carnavalet).

A inicios del siglo XX la piedra reconstruida a máquina, usada masivamente en todo el mundo, reemplazó definitivamente esta tradición artesanal, porque si bien la rocalla la podía proyectar un gran arquitecto la obra la hacía un artesano, no un operario cualquiera. Luego veremos como en nuestro país Ulrico Courtois y otros que hicieron rocallas separaron cuidadosamente los trabajadores especializados de los demás para las tareas, aunque todos tenían igual sueldo y nivel de tarea. La rocalla fue un trabajo artesanal y cuando los grandes arquitectos la abandonaron se siguió haciendo en todo el país. Como movimiento artístico estuvo desligado del *Art Nouveau* y los estilos contemporáneos o ligeramente posteriores (obras de artistas y arquitectos, no de artesanos); no tuvo contactos ni competencias con ellos ya que era el producto de otro grupo social. Solamente la primera gran obra del *Art Nouveau* de Buenos Aires, que fue el Palacio de los Lirios de 1905, tuvo un remate en la terraza en rocalla con una máscara grotesca digna de un palacio italiano. Después de 1915 las rocallas se refugiaron en los jardines de las mansiones y en las grutas de las estancias, después en las portadas de casas de la burguesía suburbana.

Desconocemos cuándo exactamente se iniciaron los ejemplos de esta arquitectura en nuestro medio pero al parecer comenzó hacia 1880 salvo alguna tumba desde 1875 o alguna una cruz en rocalla; la primera gruta pública que tenemos fechada es de 1882-83. Y si bien los manuales de arquitectura pintoresca y de jardinería romántica eran traídos por nuestros primeros arquitectos, hubo que esperar a que el tema fuera lanzado desde la intendencia de Alvear por Juan Buschiazzo en 1882, que comenzó la gruta de la Recoleta, y por Courtois quien trabajó allí mismo y luego realizó su similar en la plaza Constitución un año más tarde. Ellos lo pusieron de moda y todos se lanzaron a hacer el ejemplo cuál más elaborado. Esos dos colosos –Retiro y Constitución- serán los paradigmas del estilo en el país, los centros para que en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores fueran tomados como una expresión pura de arquitectura pintoresca, como una forma de cultura no académica y no sistematizable en su estilo. Y que se difundieran en pocos años por todo el país, y toda estancia construida por la Generación de 1880 tuvo su gruta y puente de rocalla, o al menos un kiosco. Era la mejor expresión de un grupo social en el poder desde 1880 que se caracterizó por su actitud displicente de clase dirigente acomodada, intelectual, romántica, viajera, pasatista, descomprometida hasta la irresponsabilidad social, que se paseaba entre la ciudad y sus estancias o sus viajes a París bajo la presidencia de Roca y sus seguidores hasta 1916, o sus estertores cuatro o cinco años más. Ni antes ni después fue posible volver a hacer esto en la ciudad.



20.21 Puente del Inca, Mendoza en 1890 y hoy en día: lo romántico natural y lo apropiado, y abandonado (Grabado y foto del autor 2010).

¿Podemos pensar que pese a sus orígenes, la gruta fue la iglesia de la sociedad laica de la modernidad Ilustrada? Es muy probable ya que el Romanticismo fue el estilo de lo sensible, lo ideal, lo que renegaba de la religión –no aquí sino en Inglaterra al menos-, de lo que no estaba bajo control alguno. No resulta casual que las tumbas de rocallas en nuestro país siempre pasaron en el imaginario popular a ser de masones. Un mundo que vio la secularización de la vida cotidiana llevada a los límites de una educación laica, y el haberle quitado a la iglesia los controles sobre la cultura, la política, los nacimientos, la enfermedad y la salud, el matrimonio y la muerte no es poca cosa para menos de un siglo; pero no dejó de ser una sociedad creyente. El romanticismo inglés fue parido por el protestantismo, en la Francia del Racionalismo era impensable antes del siglo XIX y en la España católica ni siquiera se imaginaría aun después. Aquí, colonia mediante, ni nos enteramos del tema de lo pintoresco o lo romántico hasta después de la Independencia. La oligarquía siguió apegada a la religión católica y sus concepciones del arte y la arquitectura, aunque desde inicios del siglo XIX el ingreso de las demás creencias fue masivo. La oligarquía como grupo social bifronte, escindido, contradictorio, necesitará un espacio propio que lo represente y así como la realeza, los cortesanos europeos y los grandes señores tuvieron sus grutas bajo sus palacios, su rincón de amor y de misterio, el espíritu de la Ilustración llevará a la gruta, al espacio ancestral, bajo tierra, a la naturaleza dominada, a ser el lugar donde se podrá pertenecer al rito de esa religión sin Dios. Sin ir tan lejos, a la Revolución Francesa le pasó lo mismo: hubo que imaginar nuevos edificios inconstruibles para darle cabida a la ritualidad de los nuevos conceptos necesarios para la democracia, o idolatrar a la Independencia, la Igualdad y la Libertad²⁸. Los nuevos dueños de la Argentina lo necesitarán también. Varios de los grandes arquitectos de la revolución francesa diseñaron interesantes construcciones pintoresquitas y en rocalla. Para ellos el significado tenía que expresarse con claridad y las rocallas servían para el paisaje y nada más. Lo decía el viajero Cominges para Palermo:

“Aquel castillo de la Edad Media en cuyos muros brotan como espontáneos cactus y plantas está destinado a la policía. Aquel esbelto pabellón árabe que cierra la perspectiva de la calle de los limoneros, es la Casa de Socorro y la

²⁸ Emil Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1971.

mansión del médico. Aquel palacete bizantino (...) aquel peristilo de orden dórico es el que rodea la casa donde reside el arquitecto”²⁹.

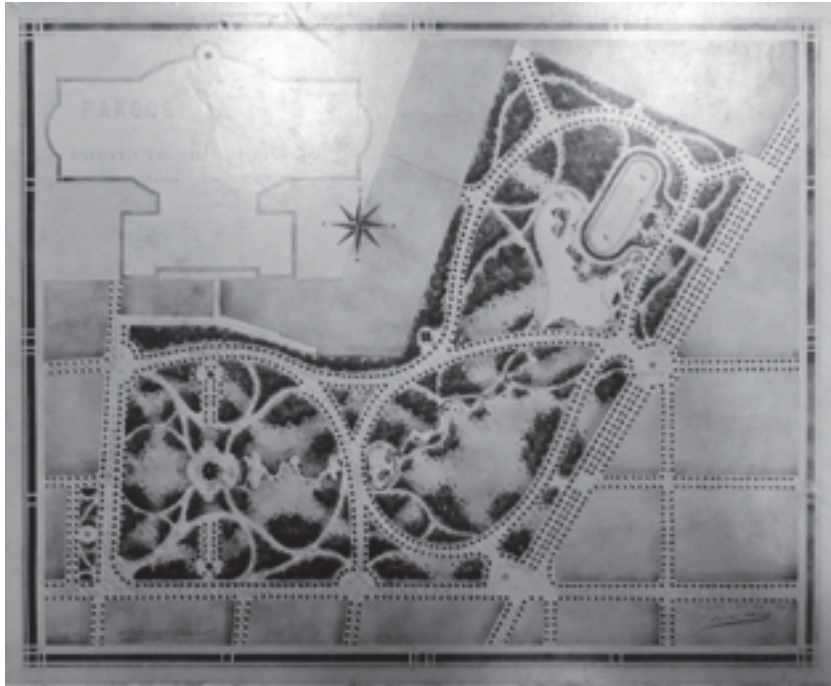


22-23. *El castillo de la clase media* y sus rocallas reducidas a un macetero en la entrada: la realidad local frente al paisajismo europeo. Antes y hoy nada cambia salvo la realidad social: un siglo entre foto y foto (Foto colección P. Viaña, foto del autor 2012).

Quizás el mejor ejemplo que hemos encontrado en el país, ya que muestra lo que podía significar en cuanto a la introducción de la *civilización en la barbarie*, es la modesta Finca San Pablo (ahora Salentien) en Tunuyán, Mendoza. Allí en noviembre de 1910 se instaló una familia francesa en lo que eran tierras conquistadas a la población originaria, enormes terrenos que fueron cubiertos por vides y frutales para exportar por el ferrocarril. Y quien hizo la casa, con base de piedras y una construcción tradicional encima, puso sus marcas en el espacio: un puente de hierro y madera con rocallas en los extremos (y el cartel de la fecha como símbolo de posesión). Y en el jardín una fuente-lago que rompía con el desierto, también rodeada de rocallas que sobrevive entre los pajonales sin que nadie comprenda de qué se trata. Cuesta imaginar en 1910 a esta familia construyendo su casa mirando el paisaje, haciendo sus cultivos y colocando rocallas en la entrada porque ese estilo implicaba poner la *civilización sobre el desierto*, la modernidad sobre el universo primigenio. Es el impactante en su modestia, quizás uno entre muchos que permanecen desconocidos o se destruyeron pero que lograron materializar el espíritu de los primeros que se asentaron sobre esas tierras. Como bien escribió Federico Ortiz, “hasta 1914 nuestro siglo fue exuberantemente feliz, arquitectónicamente bizarro, cuan socialmente inconsciente”³⁰.

²⁹ Juan de Cominges, Palermo y el Zoológico hasta el año 1882, *Revista del Jardín Zoológico* no 45, pp. 39-82, Buenos Aires, 1916.

³⁰ Federico Ortiz, en: *La Arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Federico Ortiz, Ramón Gutiérrez, Alberto de Paula, Ricardo Gregorio Parera (editores), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968. Pag. 122.



26. Proyecto no construido del *Parque del Sud* de Carlos Thays, actual Parque Patricios, con todos los elementos del paisajismo pintoresco más un toque afrancesado (Archivo Thays DGPeIH).

Los estilemas de las rocallas

La enorme bibliografía producida sobre la arquitectura y los paisajes pintorescos europeos incluyeron las rocallas y las grutas, pero entendiendo que como eran un lenguaje libre por antonomasia no había un *recetario*, había elementos que definían la existencia misma del paisaje con esas características: las curvas y contracurvas, la artificialidad controlada, los grupos de árboles, el agua en cantidad, la irregularidad de sus cursos, la disposición de la arquitectura en ángulos marcados, los hechos insólitos dispersos en el terreno, las cascadas, lo inesperado a la vuelta de un recorrido. Las grutas de Europa muestran que la variedad de formas y materiales era inusitada: piedras, cemento, rocas, canto rodado, caracoles, huesos, todo podía usarse y eso hicieron. Pero en nuestro medio el lenguaje rocalloso se depuró reduciéndose a algunos elementos de uso obligatorio. No estamos hablando de los objetos de menor tamaño, desde macetas hasta kioscos, sino de los componentes que se usaron para parques y a veces en la arquitectura.

Aquí los elementos que componían el paisaje pintoresco sí estaban claros para el que trabajaba en el tema: el manejo del agua de manera abundante con al menos un lago y un arrollo, el que en espacios chicos daba una vuelta y regresaba al mismo sitio. A veces era subido de un extremo al otro para que siguiera funcionando, con una bomba eléctrica. El paisaje se veía adornado también con cerros o elevaciones artificiales muchas veces hechas con la tierra excavada para el lago. El agua necesitaba puentes y un embarcadero, el parque tenía kioscos para música, para vender golosinas y refrescos, bosquecillos, plantas, flores y más que nada vegetación tropical: palmeras, plantas trepadoras, exuberantes, que taparan la vista en su aglomeración. El lugar ideal para que saliera el agua era la gruta que podía tener cascadas, hasta de tres pisos como en La

Plata. A veces colgaban colmillos de animales prehistóricos y los muros se cubrían de flores, plantas o vides de cemento.

Todo se cubría con rocalla, es decir roca artificial sea tierra o piedra lo que había abajo. Se le daba terminación artificial rugosa para que semejara lava de volcán derretida o piedras, grandes o chicas. Era un rasgo importante dar la sensación de atectonicidad, es decir que a ojos del que ve las cosas se vean al revés que como deberían ser: una pared tenía árboles sobre los que se sostenían enormes rocas, o en lugar de ramas verticales había horizontales que nada podrían haber soportado. La variedad la dejó escrita un aristocrático escritor viajero y crítico de los parques de la ciudad, cuando imaginaba lo que debía de haber sobre lo que realmente existía:

“Se verán (los parques) cerrados con lindas verjas, cultivados con esmero y ornados en competencia de fuentes, de grutas, de peñascos, de palacios, de kioscos, de cascadas, de pabellones, de tribunas, de estufas, de templetos, de puentes, de peristilos, de estatuas, y multitud de construcciones propias de estos lugares destinados a la expansión y al regocijo”³¹.



27. El parque como ideal concretado: arroyos, grutas, puentes y lagunas de rocalla en la Pampa (Foto P. Frazzi 2013).

³¹ Juan de Cominges (1916), op. cit.



28. El sueño de Cominges hecho realidad: un castillo de rocalla cubierto de madera en el prado. El arroyo artificial corre por detrás (Foto P. Frazzi 2013).



29. Los troncos cortados, símbolos de la muerte, cementerio de Santiago del Estero, 1912 (Foto A. Igareta 2011).



30.31 Clavos de cabeza cuadrada, típicos del siglo XIX, reproduciendo su unión a través de las cortezas (Fotos del autor 2010 y J. Gelfo 2013).



32.33 Uniones de troncos con falsas sogas (Fotos A. Igareta 2011).



34.35 Cortes de la madera para unir troncos en un macetero en Tandil y en el Jardín Botánico de Buenos Aires (Fotos del autor 2009 y 2011).



36.37 Cañas de bambú en cemento unidas con barro y atadas con fibras vegetales en el Jardín Zoológico de Buenos Aires (Fotos del autor 2008).



38.39 Barandas con supuestas ramazones en las grutas de la Recoleta y de la Estancia La Laura (Fotos Archivo Thays DGPeIH y A. Igareta 2009).



40.41 Lava volcánica en erupción en la gruta de la Estancia La Laura y de la Recoleta (Fotos A. Igareta 2009 y Archivo Thays DGPeIH).



42. La entrada como gruta, el paso al más allá; La Plata (Foto A. Igareta 2010).



43.44 Los troncos que tienen vida propia, bóvedas de la Recoleta (Fotos S. Gesualdi, 2005).



45.46 Lava cayendo y columnas tallados que la sostienen la gruta de La Plata (Fotos A. Igareta 2010).



47.48 Detalles del trabajo de la madera en minuciosa labor de corteza y nudos en el Jardín Zoológico (Fotos del autor 2010).



49.50 Imitación de lajas de piedra en el Jardín Botánico y en la estancia La Laura (Fotos del autor 2010 y A. Igareta 2009).



51.52 Uniones mediante chapas de metal o cuero con tornillos en Azul (Fotos A. Igareta 2011).



53. Madera carcomida con su antigua corteza (Fotos del autor, 2011 y A. Igareta 2009).



54.55 Falsas ventanas, cortinas, hilos y troncos en el Jardín Zoológico de Buenos Aires (Fotos del autor 2009).



56.57 Estructuras atectónicas: piedras en el techo, columnas de tambores inclinados, en la casa de la calle Cabildo 66, demolida (Foto del autor 1987).



60. Selva tropical entre rocas y troncos quebrados: ¿estilo o alegoría?, cementerio de Lanús, 1918 (Foto S. Bodorowsky).



61.62 Carámbanos de nieve y textura en muros en las obras de Francisco Matosas (Fotos F. Girelli 2011).



63.64 Las ramas sobre la piedra en La Recoleta (Foto S. Gesualdi 2007).



65.66 Variantes de los elementos básicos y sus colores, torre en Azul y estancia en Paysandú, Uruguay (Fotos A. Igareta 2009 y L. Morales 2007: 304).



67. Rocas coloreadas en la casa de la calle Warnes, ya demnolida, en una estructura atectónica de ramas que sostienen piedras (Foto del autor 1990).



71.72 La rocalla trasladada al bronce: bancos de plazas y hospitales (Fotos Antigüedades Hernani y P. Frazzi 2005).



73.74 El paroxismo vegetal en el cementerio de Liniers (Fotos S. Bodorowsky).

Técnicas y sistemas constructivos

Si estamos postulando que las rocallas son más que un simple ornamento, obviamente debe tener técnicas que le sean propias, no sólo motivos o temas. Las rocallas, en Europa y aquí pudieron hacerse gracias al invento del hormigón armado del que fueron parte sustancial; es más, son las primeras obras que lo usaron de manera sistemática. Puede parecer casi absurdo que el último estilo artesanal y anónimo haya sido precisamente el primero en ser hecho en ese material, pero así sucedió. El hormigón con hierro en su interior, el material revolucionario del siglo XX, fue inventado hacia 1855 en Francia usando alambres colocados en el interior del cemento. Luego fue siendo desarrollado en todo su potencial durante los diez años siguientes para su uso en arquitectura. En esa historia se destacó la obra de Joseph Monier de 1867, un jardinero que necesitaba hacer grandes macetas y patentó el sistema para ello. Fue el material que cambió el mundo de la construcción. Para macetas el cemento era un material fácil de manejar, más barato que la cerámica, más rígido a la compresión pero apenas una planta producía un esfuerzo lateral se quebraba; el hierro en su interior vino a salvar eso. Desde allí a los edificios sólo hubo un paso, grande pero tecnológicamente simple. La rocalla tal como la entendemos aquí es el resultado de ese material, no es la tradición europea usada en grutas que eran realmente naturales, de piedra, o que usaban cal en cantidades. Resulta interesante que en Buenos Aires se lo usara cuando aun no había edificio alguno hecho en ese material ni se sospechaba que fuese posible. Precisamente uno de quienes hicieron obras en este estilo fue Domingo Selva, quien sería uno de los primeros –se le atribuye ser el primero- en usar el hormigón armado en obras e instalaciones sanitarias.

Pero una cosa será el hormigón armado calculado, estudiado y diseñado; otras las rocallas que eran producto de artesanos que si bien seguían muchas veces los proyectos de arquitectos de renombre, eran obreros no calificados por encima de un “albañil”. Algunos llegaron a ser empresarios de sus talleres, otros fueron *constructores* y propietarios de pequeñas empresas.

Aprovechando el alto grado de destrucción de las rocallas hoy podemos ver el interior, por debajo de la capa de cemento: muros de mampostería regular o irregular que era revocada, o se le moldeaba con hierros la forma de la que colgaba la rocalla, o simplemente se apoyaba sobre una malla de alambre. Hay hechas sobre caños huecos, barras sólidas, hierro redondo de obra, alambres enroscados, haces de hierros delgados atados, todo y cualquier cosa servía para revestir siempre que fuese de metal. Observar la versatilidad del artesano con un material tan poco noble para modelar como es el cemento y pese a eso lograr hacer puentes y cascadas, resulta notable. El cemento tenía la virtud de quedar al aire libre a diferencia del yeso de las molduras interiores, y que la pintura mezclada en él, si estaba bien hecha, no se borraría por siglos, lo que fue cierto.



75.76 Cemento sobre malla de hierros cuadrados irregulares y sobre *metal desplegado* en La Plata (Fotos A. Igareta 2009).



77.78 Hierros de diversos anchos y formas para armar la bóveda de la Gruta de Lourdes de Mar del Plata (Fotos del autor 2012).



81.82 Barras y caños de hierro unidos con alambres bajo el cemento (Fotos del autor 2012).



83.84 Variantes del sistema constructivo que muestran el alto grado de improvisación artesanal (Fotos del autor 2012).

El color de las rocallas

Un detalle sutil pero que debió haber llamado mucho la atención es que la arquitectura de rocallas tenía color; no como recubrimiento posterior sino que el material mismo era coloreado antes de colocarlo, lo que no era una técnica sencilla. Debido a que la mayoría de los ejemplos los vemos en fotografías blanco y negro o que han sido repintados o rehechos, es que a veces cuesta imaginar los colores. Por suerte algunos ejemplos han sobrevivido y no sólo nos permiten recrear estas estructuras pintorescas con fuertes colores contrastantes, sino también citar que esos tonos eran un secreto de artesano. Esto se debía a que los colores lograban teñir el cemento mismo, sea para moldear o para modelar, mediante fórmulas propias que se han perdido. En la vieja tradición de los gremios se transmitía de maestro a aprendiz mediante la experiencia y es evidente que lo que hicieron lo lograron más que bien.

Del único artesano del que tenemos algunas referencias sobre el color y el secreto en que mantenía a puertas cerradas fue el español-uruguayo Francisco Matosas, y lo que ha sobrevivido fue gracias a que se recopilaban las historias orales que sobre el aun existían³².

³² Luis Morales, *Matosas el constructor*, Ediciones Cauce, Montevideo, 2007.



85.86 El color en las casas de Francisco Matosas en Uruguay (Fotos F. Pirelli 2012).



87. Macetero con colores originales en la Gruta de Lourdes, Mar del Plata (Foto del autor, 2012)

Las rocallas en América Latina

Poco o nada sabemos sobre América Latina y las rocallas, en donde la situación parece ser similar a la Argentina. En este trabajo citamos a Francisco Matosas en Uruguay y algunas otras obras en aquel país, y sabemos que las hubo en Chile, México, Cuba y Colombia, eso al menos lo tenemos confirmado y visto. Con toda seguridad lo hubo en otros sitios pero queda el tema abierto para su investigación. Lo que sí hemos visto es que su duración fue más extensa llegando a veces hasta la década de 1930 en algunos espacios públicos. Valga el Parque de Chapultepec iniciado en el siglo XIX por Porfirio Díaz (mostramos la entrada al ascensor que es de 1896) donde las rocallas llegaron a cubrir gran parte de su paisaje, y el final del estilo en ese país con las obras en el Parque México del DF de 1925, en particular sus hermosos bancos de rocalla preservados y restaurados.

En el Uruguay sucedió algo similar: desde el Parqué Rodó obra de Carlos Thays en 1896 que conjuntaba todos los elementos clásicos de las rocallas³³, a la maravillosa Gruta del Toro cerca de Piriápolis con sus estalactitas cubriendo un barranco del terreno, o los magníficos detalles del jardín del Castillo de Francisco Piria construido por él mismo en 1897. La obra de Matosas en Uruguay se extendió hasta la década de 1930.



88. Parque México: bancos de falsos troncos y paja en la cubierta de 1926 (Foto del autor 2010).



89. Jardines de Chapultepec en México, los canales de 1895 conservan sus rocallas (Foto P. Frazzi 2008).

³³ Alicia Torres Corral, *Historia del parque Rodó 1896-1930*, Cal y Canto, Montevideo, 2000.



90.91 Entradas a la estancia La Carolina, obra de Matosas en Paysandú, Uruguay, en 1936 (L. Morales 2007: 300).



93. Kiosco de rocalla en la quinta Los Molinos, La Habana, 1898 (Foto L. Morales).



95. Lago, cascada, gruta y piedras del parque Rodó en Montevideo (Postal colección del autor).



96. Gruta del Toro, Piriápolis, quizás el mejor paisaje de rocalla de la región que ha sobrevivido (Postal colección privada)

Grutas y rocallas en el debate historiográfico

Nada sería más simple que aseverar que las grutas y rocallas hechas en la Argentina eran el producto de la traslación de modelos y formas desde los países centrales. Y que llegaron desde las ciudades que rigieron el gusto durante muchos siglos de manos de un par de adalides del paisajismo. Esas aseveraciones cerrarían perfectas pero es posible que sea un poco más complicado. Es cierto que los paisajistas que trabajaron en París, André y Thays, fueron sus impulsores, pero... qué garantizaba su éxito; muchos otros quisieron imponer modas y la mayoría fracasó. Esa historia de la arquitectura centrada en la dependencia que caracterizó a todas las décadas de 1970 y 1980 no pudo sobrevivir a la Posmodernidad. Es cierto que había y hay países centrales y otros periféricos, que hay formas de dependencia económica y cultural, que hay un proceso que se ha llamado *trasplante* en la tradición de Guillermo Furlong o *trasculturación* con una mirada antropológica. Y también hubo modas a imitar, consumir y rechazar. Pero incluso asumiendo eso el mundo es más complejo.

La historiografía de la arquitectura argentina del siglo XIX y inicio del XX inició su derrotero con el desarrollo que generó Mario Buschiazzo al profesionalizar la investigación. Pero para penetrar en el siglo XIX dejando atrás lo colonial fue necesario un nuevo grupo: Horacio Pando, Alberto de Paula y Ricardo Braun Menéndez. Una primera publicación fue la editada en 1965 en dos libros, *La arquitectura del Estado de Buenos Aires* y *La arquitectura en Buenos Aires*³⁴. Al año siguiente Buschiazzo

³⁴ Mario Buschiazzo (edit.), *La arquitectura del Estado de Buenos Aires* y *La arquitectura en Buenos Aires*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1966.

publicaría otros dos pequeños tomos³⁵. En ninguno de ellos, ni como antecedente ni como rareza, figura alguna referencia al tema de las rocallas. Eso parece lógico en la medida que el eclecticismo estaba signado como un momento negativo entre lo italianizante y los grandes maestros (–que justamente harían rocallas–) de los palacios y estancias; o incluso de los ingenieros de la practicidad industrial y ferroviaria³⁶. A partir de allí se harían estudios en la medida que el país lo hacía posible y que la gente aportaba con su esfuerzo y había cosas consideradas menores que iban quedando afuera, no era posible hacer todo y es comprensible. Muy pocos usaron siquiera la palabra “rocalla” al tratar el pintoresquismo³⁷. También se sumaba que los espacios verdes, por tradición europea, no eran parte de la historia urbana o de la arquitectura sino del paisajismo. Y de esa manera, para profanos que ya no veían grutas o rocallas, o los expertos a los que les quedaba fuera de su materia, se fueron haciendo invisibles. Solamente el recuperar el valor de las vanguardias e incluso del eclecticismo fue un esfuerzo de pocos historiadores trabajando el tema los que a su vez tuvieron que ir cambiando con el tiempo³⁸. La situación periférica del país en cuanto a la bibliografía se hacía patente con la tardía influencia que daba Bernardo Benévolo con su libro traducido al español en que la búsqueda de la modernidad era el camino que le interesaba aunque no dejaba de lado lo ecléctico como vanguardias, por sobre su precedente Nikolaus Pevsner para quien una rocalla jamás entraría en su historia³⁹. Y mucho más no había en aquellos tiempos.

Fue un proceso del final del siglo XX lo que llevó al reconocimiento de temas como este, primero con fotografías destacadas por su rareza en las décadas de 1970 y 1980, cuando se renovaban los estudios de historia de la arquitectura⁴⁰. Pero el cambio, el redescubrimiento de la obra de Eugene Courtois, de las grutas y rocallas y de la historia de los espacios verdes sería la obra de Sonia Berjman y su obra *Plazas y Parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires 1860-1930* publicado en 1998⁴¹. Ese libro había sido precedido por su tesis e innumerables artículos. Thays había sido fruto de algunos estudios pero Courtois fue un descubrimiento al igual que la influencia de Edouard André en la Argentina, quienes

³⁵ Mario Buschiazzo, *Historia de la arquitectura en la Argentina*, 2 vols, Ediciones McGraw, 1967.

³⁶ Jorge F. Liernur y F. Aliata (editores), *Diccionario de la arquitectura en la Argentina*, 6 vols, Buenos Aires, 2004.

³⁷ F. Ortiz, J. C. Mantero, R. Gutiérrez, A. Levaggi y R. Parera (1968), op. cit.; Raúl Gómez Crespo y Roberto Cova, *Arquitectura marplatense, el pintoresquismo*, Instituto Argentino de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, Resistencia, 1974.

³⁸ Marina Waisman (editora), *Documentos para una historia de la arquitectura Argentina*, Ediciones Summa, 1978.

³⁹ Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (2ª edición española de la 4ta. Italiana).

⁴⁰ H. Karp y D. Schávelzon (1974), op. cit.; D. Schávelzon y M. C. Magaz (1989), op. cit.; Ricardo M. Llanes, *Antiguas plazas de la ciudad de Buenos Aires*, Cuadernos de Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1977.

⁴¹ Sonia Berjman, *Plazas y Parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires 1860-1930*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998. Hubo trabajos anteriores que luego detallamos pero este libro tuvo la difusión necesaria para producir el efecto citado. Sonia Berjman (comp.), *El tiempo de los Parques*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1992; *La Plaza Española en Buenos Aires 1580-1880*, Kliczkowski Editores, Buenos Aires, 2001; *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes*, Editorial Ciudad Argentina, Buenos Aires, 2003; *Carlos Thays. Un jardinero francés en Buenos Aires*, Libro-catálogo de la exposición, Embajada de Francia en la Argentina, Buenos Aires, 2009; Sonia Berjman, Roxana Di Bello y María del Carmen Magaz, *Plaza San Martín: Imágenes de una historia*, Editorial Nobuko, Buenos Aires, 2003; Eugene Courtois, *Crítica* no. 66, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1996.

antes eran desconocidos. La serie de libros sobre los parques y su inserción en la ciudad es muestra de que el tema por fin esta abierto⁴².

Referente a posicionamientos teóricos Berjman planteó que era la intencionalidad de nuestra clase dirigente trasladar el paisajismo y los parques franceses a la Argentina. Es cierto que el propio Sarmiento era conocido de André y que su influencia era la herencia de Alphand: “Así como Buenos Aires trataba de parecerse a aquel codiciado París, actuaba a la vez como paradigma de lo que debía hacerse en las restantes ciudades adelantadas de la nación”⁴³. Sarmiento desde que inició Palermo en 1874 intentó transformarlo en un Central Park como el de Nueva York o en los parques suburbanos de París. Pero también es cierto que para hacer el parque contrató a especialistas provenientes de diferentes lugares del mundo, no sólo franceses⁴⁴. Resulta interesante que la mayor parte de los proyectos hechos en la primera generación de espacios públicos si no en gran medida ingleses, románticos e irregulares. Thays, con enorme inteligencia, lo que adoptó no fueron los grandes modelos europeos si no la adaptación local reelaborada de su mentor, André: así en su trabajo de 1891 para asumir la Dirección de Paseos habló de la existencia de tres modelos básicos: 1) el parque francés, 2) el que tenía “influencia inglesa” pero que también era francés, y 3) lo mismo pero adaptado a las grandes residencias para destacarlas. Thays veía lo inglés a través de los ojos de Francia, que para él era lo que lo hacía potable, pero en realidad no era más que un estilo híbrido. No era lo que existía, era lo que él proponía que existiese. Ahí estuvo la inteligencia de Thays y cómo llegó a ser un gran empresario, el primero, del paisaje.



98. Modesto patio porteño en el barrio de Núñez: sobreviven el cantero y sus macetas de rocalla (Foto del autor, 2012).

⁴² Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 1998; G. Silvestri y F. Aliata (2002.), op. cit.

⁴³ S. Berjman (1992), op. cit, pag. 7.

⁴⁴ El Jardiner Director fue Próspero Van Geert (holandés) y el Primer Jardiner era Fernando Mauduit (francés). El primer premio del concurso de Palermo lo obtuvieron Carlos Bœrmel (alemán) y el artista Adolfo Methfessel (suizo). Luego se le encomendaron los trabajos al ganador del segundo premio, el conocido arquitecto Julio Dormal belga de formación francesa). Como el costo seguía alto el ingeniero Jordan Wysocki se hizo cargo. Los que llevaron a cabo la construcción y diseño del parque fueron todos técnicos europeos; los mas importantes fueron Julio Dormal, Ernesto Oldendorff (prusiano y Director Nacional de Agricultura), Fernando Mauduit (francés, botánico, jardiner, autor del *Tratado elemental de agricultura práctica*), Jordan Czeslaw Wysocki (polaco, ingeniero militar, autor de los planos de relevamiento y trazado del parque). En el transcurso de los primeros años se desempeñaron: como Jardiner Director Carlos Vareeke, el Comisario Inspector Gabriel Bouchez y los mayordomos Villarino y Pausseur.

El problema de la transculturación de estilos

Una de las preguntas que nos hicimos al inicio era la de entender la relación entre los países que generaron este estilo y lo usaron durante siglos, y el cómo, el cuándo y el porqué se produjo el trasplante, y si realmente lo fue. Hubo cientos de modas, estilos y corrientes en Europa que no llegaron a América, el paisajismo romántico y pintoresquista tomó muchas variantes en épocas y lugares. Pero lo que llegó es sólo una parte de aquel universo de formas. Entonces nos preguntamos, ¿porqué en un momento determinado y no en otros se reinterpretó localmente cierta forma de esos paisajes? Es un complejo proceso analizar un trasplante y adecuación o rechazo de cualquier modelo original. Lo que los economistas decían: producción, circulación y consumo no son conceptos que dejen de tener vigencia⁴⁵.

Para entender este mecanismo hubo en el país una única polémica similar. Y si bien el tema era diferente los principios teóricos no son distintos. La polémica de la arquitectura barroca americana llevó treinta años y se centró sobre el proceso de transculturación de la arquitectura y la ornamentación. Llevada a su máxima expresión por Buschiazzo desde 1948 el eje temático fue la época colonial⁴⁶. El tema existía en la bibliografía desde 1900 y una nueva generación de críticos e historiadores como Erwin Palm y George Kubler lo estaban trayendo desde Europa como problemas a debatir. Allí se planteó el tema de lo que se llamó de muchas maneras (trasplante, reproducción, copia, inspiración, uso de modelos), es decir *el que algo de un lugar sea usado de una forma u otra en otro sitio*. Para unos se trataba de un simple “trasplante cultural” directo⁴⁷, otros creyeron en la idea de que América era un actor pasivo que sólo acataba, para otros el tema era entender el porqué un territorio o sus arquitectos reproducían los modelos pero adaptándose a su riqueza o pobreza (de recursos, de técnicos o de “capacidad mental”), para otros lo americano era el resultado de una reelaboración local en que el receptor podía ser activo o pasivo⁴⁸. Lentamente las posturas se fueron transformando de lo puramente estético pasando por lo técnico para llegar a lo social, aceptando que los mecanismos de la transmisión no son únicos ni rígidos. Una cosa era analizar al productor, otra el traslado y muy diferente era la recepción. La polémica mostraba que hubo retornos, ejemplos en los países centrales que copiaban lo producido por su propia influencia. Así se fue entendiendo que lo americano era una creación mixta, altamente compleja, en que ninguna definición simple podía cerrar el tema.

Tras Buschiazzo el tema siguió generando polémicas en un nivel en el que se aceptaba que había una gran variedad local entre los receptores de los estilos lo que generó una nueva generación de posturas⁴⁹, pero actualmente el tema está cerrado con obras mayores de grandes personalidades actuales⁵⁰. Para el cambio al siglo XXI las

⁴⁵ André Gunder-Frank, *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973 (primera edición 1967).

⁴⁶ Mario Buschiazzo, El problema del arte mestizo, *Anales del Instituto de Arte Americano* no. 22, pp. 84-102, 1969.

⁴⁷ Guillermo Furlong, *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810*, 3 vols, Ediciones T.E.A., Buenos Aires, 1969.

⁴⁸ Paul Dony, Transposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI, *Anales del Instituto de Arte Americano* no. 22, pp. 48-71, 1969.

⁴⁹ José X. Martini, Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina, *Anales del Instituto de Arte Americano* no. 24, pp. 9-21, 1971.

⁵⁰ Damián Bayón, *Sociedad y arte colonial sudamericano: una polémica*, Gustavo Gilli Editor, Barcelona, 1974; Hacia un nuevo enfoque del arte colonial, *Anales del Instituto de Arte Americano* no. 23, pp. 13-27, 1970; Graziano Gasparini, *La arquitectura colonial de Venezuela*, E. Armitano editor, 1985; *América, barroco y arquitectura*, E. Armitano, Caracas, 1972; 1982, La arquitectura barroca

teorías americanas se impusieron rescatando la línea del mestizaje cultural en una mirada basada en el relativismo cultural, en el estudio de la resistencia y la ruptura de la mirada eurocéntrica. Se comprendió que el tema de la arquitectura –o la ornamentación–, y su trasposición, no eran el producto de una relación bipolar sino que había procesos de selección, resistencia, adaptación, rechazo o aceptación. Se reconoció que el arte o la arquitectura debían entenderse en su espacio y en su tiempo, en su realidad social, en sus aportes, en sus reflejos, en sus retornos, en su originalidad y en su repetición y en la no homogeneidad de los modelos.

El paso siguiente para comprender la realidad americana estaba en hacer transparentes los procesos de adaptación y eso se logró gracias a una serie de estudios sobre la modernidad periférica⁵¹. En la década de 1990 ya era imposible seguir hablando de esteticismos, de imposiciones sin respuesta, sin adaptación al medio y a problemas nunca imaginados en el país de origen. Si vamos a las rocallas pensemos que éstas no llegaron desde un pintoresquismo universal sino de ciertas ciudades y arquitectos, se impuso a través de un francés como fue Carlos Thays (que ni lo inició ni era un estilo *puro* de ese país), y que las primeras obras de Thays se hicieron con rocallas imitando piedra que cubrían piedra verdadera, como se hizo en Córdoba y Mendoza. En Buenos Aires en donde no había bosques, montañas o lagos, ni cuevas, ni puentes sobre riscos o promontorios sino una pampa plana y aburrida, tuvo que crear esa naturaleza a nuevo. Esto es lo interesante, entender porqué se eligió un modelo, se descartó otros, se hicieron adaptaciones, surgió en un momento y se terminó en otro, lo que nada tiene que ver con la historia del estilo en Europa. Hay que entender porqué llega un estilo y no otro. No es posible seguir imaginando la interpretación eurocéntrica de un arte provinciano de dependencia absoluta, de un país que solamente “recibe con retardo los elementos que el centro creaba”⁵².

latinoamericana: una persuasiva retórica provincial, *Simposio Internazionali sul Barocco Latinoamericano*, Istituto Latino Americano, pp. 377-398, Roma; Ramón Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana: textos para a reflexao e a polemica*, Nobel, Río de Janeiro, 1989; Reflexiones sobre una metodología de análisis del barroco americano, *Simposio Internazionali sul Barocco Latinoamericano*, Istituto Latino Americano, Roma, pp. 9-23, Roma, 1982, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid; 1983.

⁵¹ Véase como ejemplos del período a Roberto Segre (editor), *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI, México, 1975; Roberto Fernández, *El laboratorio americano: arquitectura, geocultura y regionalismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998; Jorge F. Liernur, Observaciones sobre la “nueva crítica” latinoamericana de arquitectura, *Cuadernos de Historia* no. 4, s/p, Buenos Aires, 1988.

⁵² G. Gasparini (1982), op. cit.



99.100 El parque de la ciudad de Azul y su puente imitando un cuadro de Monet de 1890, ahora sin agua pero aun con rocallas (Cortesía The Art Museum, Princeton University, foto J. Golfo 2013).

La adaptación de los modelos originales

Thays fue quien supo adaptar lo francés de origen inglés, quien logró la adaptación del modelo original a las necesidades locales. O al menos a las suyas y las que podía vender a sus clientes, ya que además de todas sus virtudes era un profesional independiente, un verdadero empresario, como también lo eran Juan Buschiazzi y tantos otros que trabajaban para el municipio, para la Nación y de manera privada a la vez. Esta idea del viaje desde Europa de las influencias lo había planteado la polémica del barroco y se lo continuó con el estudio del Liberalismo: “desde las orillas del Sena hasta Buenos Aires la mascarada estilística constituyó un portentoso muestrario de curiosas amalgamas” (...) “lo que el romanticismo dio a la arquitectura fue su historicismo y la verdad sea dicha es que esto no es gran cosa”⁵³. Con los años, es cierto, se fue variando la postura con el eclecticismo, nuevas ideas llevaron a entender que ese trasplante no existía de esa manera. Que se producía un proceso selectivo, que se llegaba a sintetizar siglos en una obra, que no había que subvalorar las singularidades, los procesos de adaptación ante los nuevos problemas de una América diversa, a la participación diferencial de los componentes sociales e ideológicos. Veremos que la rocalla local no es la de otros países de América, ni en forma ni en época; es más: por lo general varios países que lo adoptaron lo hicieron con la modernidad en la década de 1920 como si fuese una vanguardia, para agregarlo pintorescamente a esas obras como pasó desde México a Cuba.

En el análisis de este proceso hay que considerar que las ideas de Carlos Thays, precedidas por Courtois, fueron tardías al fenómeno de la rocalla. Las hechas en Córdoba en su primer parque y su texto teórico de 1891 fue escrito en un momento en que ya habían grutas y parques en el país. Cuando planteó su síntesis de los “tres modelos” el mundo europeo de Hausmann y André en el que se había formado ya había cambiado; es cierto que quizás Alvear podía haber sido un buen sucesor, pero eso

⁵³ F. Ortiz (1968), op. cit., pags. 120 y 122.

también pasó. Por eso no coincidimos en la teoría del trasplante porque es imposible que lo haya habido aunque sus autores creyeron que lo hacían ya que eso les daba prestigio. No era menor poder decir para alguien se era *un paisajista francés*; si además era el único. Lo que realmente se hizo fueron interpretaciones ajustadas a la realidad local de la rocalla, las que resultaron eficientes para un grupo social en un momento determinado. Luego fueron otros grupos sociales con otros intereses y por eso fueron diferentes. Es significativo que el álbum de fotografías que hace Thays al sumir su cargo en que reúne fotos de paseos hechos entre 1870 y 1889, los denomina “antiguos”, palabra muy fuerte por cierto⁵⁴.

Las grutas y rocallas llegan de diversos orígenes europeos pero tras la experiencia del pintoresquismo inglés, las llevaron a los espacios públicos los franceses tras el invento del hormigón armado. Luego arquitectos provenientes de diferentes países y escuelas lo trajeron aquí para que fuesen hechas por las manos de artesanos del más variado origen. Y después se procedió a depurar, reducir y seleccionar del gran inventario formal lo que servía y lo que podía hacerse. Por suerte al no existir la historia contrafáctica no podemos preguntarnos si Courtois o Thays hubiesen triunfado si hubieran permanecido en sus países de origen. El proceso de adaptación lo vemos en el concurso de 1891 con una primera propuesta de Thays para la ciudad. En ese texto teorizaba acerca de la existencia de tres estilos, que no son los de Europa aplicados en forma mecánica sino su reelaboración, en donde lo inglés-pintoresquista quedaba relegado a una mera influencia. Incluyó en el romanticismo de los parques libres a “grutas accidentadas y puentes rústicos de bambú”, bancos de piedra y estanques. Hay muchos ejemplos de tipos de rocallas y grutescos europeos, incluso franceses, que no se hicieron aquí, y por el contrario se intensificó el uso de algunos; ese es el proceso de selección. El uso de la imitación de tablas en lugar de troncos o ramas de cemento demoraría en entrar en kioscos, miradores y otras obras y un constructor italiano las usó en un frente de casa de un tipo que jamás hubo en Francia tal como era una *casa chorizo*. Absurdamente las rocallas de tablas eran losas de hormigón armada aunque no se tenía conciencia de su funcionalidad estructural



101.102 Interior de la Gruta de Constitución con su puente, lava, rocas, tablas y ramas de cemento y el puente pintado por Hubert Robert en 1767 (Foto colección Cedodal; Museo de Bellas Artes de EStraburgo).

⁵⁴ Ciudad de Buenos Aires (República Argentina). Vistas de algunos de sus paseos antiguos (1870-1889), Archivo Thays, Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico, Buenos Aires.



103.104 Ventilación de los baños de Francisco Matosas en Paysandú (Uruguay) y de la Casa Milá de A. Gaudí en Barcelona (Fotos F. Girelli 2012 y R. González 2009).



105.106 *La piedra en la isla*, motivo tradicional del pintoresquismo: pintado por Constant Bourgeois en 1808 y lo hecho en Palermo por Carlos Thays (Grabado colección del autor y foto del autor 2005).



108.109 Puentes de rocalla y símil troncos en el Jardín Botánico en Azul, siendo disfrutados de diferente manera según el tiempo (Foto del autor 2010 y postal colección del autor).

La importancia del lenguaje

Lo desarrollado en el capítulo anterior en que vimos que los modelos originales se fueron aceptando o adaptando a realidades diferentes entre Europa y Argentina, o la libertad con que se pasaba de un cuadro pasaban a un edificio, nos lleva a otro

recorrido: el lenguaje de los estilemas. Así vemos la necesidad de profundizar sobre los primeros trabajos de grandes autores hechos en Mendoza y Córdoba en donde lo que sobraba era piedra. Pese a eso, pese a estar trabajando sobre ella, se hicieron rocallas de cemento imitándolas ya que lo que importaba era la ejecución artesanal y no el material en sí mismo. En Córdoba sobraba madera para cualquier puente de troncos y las enormes rocas mendocinas hubiesen sido un placer para una obra, pero no se las utilizó.

Así podemos ver que los picapedreros de Tandil o Puerto Deseado hicieron sus macetas o cruces de cementerio imitando piedra con enormes esfuerzos de talla, que docenas de tumbas son troncos de mármol para que duren eternamente pero sin varias la imagen del *tronco quebrado* habitual para marcar la muerte. Así vamos a encontrar ese tipo de juegos, entre formal y funcional, en cementerios de los lugares más alejados del país, desde Corpus en Misiones hasta San Antonio Oeste en Santa Cruz y hechos con treinta años de distancia.



112.113 Casa en Puerto Deseado con maceteros de rocalla tallada imitando madera hechos en piedra en 1923: el lenguaje es lo que importaba (Fotos G. Paez 2009).



114.115 La rocalla superando las religiones, las distancias y los símbolos: cementerios de Liniers y de San Antonio Oeste en ejemplos tardíos en mármol de 1936 (Fotos S. Bodorowsky y P. Frazzi).

Desde la concepción del paisaje hasta algunos detalles nuestras rocallas sufrieron un proceso de adaptación. Esto no las hace *diferentes*, sólo distintas. Valga un ejemplo: en abril de 1886 un tal Augusto La Reveina (hijo) le escribió al Intendente ofreciendo “en venta mil toneladas de piedra del Salto oriental” al igual que “dos o tres toneladas de trozos de maderas petrificadas propias igualmente para adornos de jardines”, lo que le fue rechazado⁵⁵. La rocalla no debía ser como en Europa de piedra natural o de extrañas piedras en las grutas, si no en cemento –el que también era importado-, cuánto mucho más sencillo hubiese sido usar piedra local. No querían copiar el modelo original si no hacer la versión local. Nadie en Europa uniría dos maderas clavando sobre cuero, esa es una solución local y que pasó a la rocalla.

La oligarquía porteña aceptó este estilo para los espacios públicos y para sus estancias, tumbas y residencias, y las clases medias bajas pero en ascenso lo usaron en los frentes de sus casas. Ni todos hacían lo mismo, ni en todas partes, ni todas eran iguales.

Un detalle en estas rocallas fue la imitación de la piedra. Pero la intención no era la de hacer piedra artificial, esa era otra búsqueda que luego detallamos, ni revoques en lo que se denominó *Piedra París*. Eso era tratar de reproducir la naturaleza, abaratar los costos con un nuevo producto; las rocallas, con su gran sentido del divertimento, lo que hizo fueron murtos de ladrillo que los recubrió con una gruesa capa de cemento que dejó rugoso, incluso que pareciera lava volcánica derretida. Pueden a veces ser parecidos a la vista pero nada era más distante.

El porqué de marcar esta diferencia está en que el cemento fue el primer material que dio la posibilidad de *hacer rocas*, las que aunque no intentaron darle la apariencia de piedra. La idea de lograr una piedra artificial era algo por lo que valía la pena trabajar y el primer caso después de Roma de uso intensivo de un aglomerante cementicio y un producto neutro que lo uniese fue en la fortaleza de Carcasona en Francia en el año 1130. A partir de allí hubo infinitas experiencias y muchos patentaron sistemas de fabricación, moldes, mezclas y formas de crear texturas o colores. El patentamiento en 1824 del cemento de Portland por el ceramista Joseph Aspdin dio un fuerte vuelco en el mundo en el uso de los materiales de construcción. Era un producto nuevo pero que significó redescubrir las canteras de cemento de los viejos romanos. Si bien permitía hacer ornamentos su función fue la de hacer estructuras más complejas. No era maleable pero lograba una dureza insospechada, sólo restaba el problema que por medio siglo sería insoluble: sólo soportaba esfuerzos de compresión al igual que cualquier piedra, natural o reconstruida. En Inglaterra la piedra artificial se institucionalizó en manos de grandes arquitectos como John Nash, Robert Adam o John Soane, en 1820 había fábricas produciéndolas de todo tamaño. Para fin de ese siglo se difundió y en América se hizo común con el inicio de las obras públicas que querían lucir como los modelos europeos. El nombre local fue de *Piedra París* o Símil Piedra.

Si bien luego llegaría el hormigón armado con hierro en su interior, resultado de estudios de incluirlo en piedra, el invento del moldeado de estructuras sistematizó la construcción dejando de lado a los artesanos de la piedra. Y ese cambio produjo que los antiguos artesanos de la piedra –real o artificial- fueran reemplazados por operarios, bajándolos en la escala social de gremios especializados a un proletariado producto de la misma revolución burguesa de la que fueron parte. Los artesanos de las rocallas serán quienes intenten exigir al cemento su capacidad de ser modelado, con la ventaja sobre la cal o el yeso de que resiste la intemperie: así se cubrieron hierros de todo tipo siendo parte del momento de transición a la tecnología de la modernidad del hormigón armado,

⁵⁵ Legajo 75-1886, archivo DGPeIH, Buenos Aires.

no casualmente patentado por un jardinero. El ver la estructura interna de las rocallas nos muestra el alto grado de improvisación al usarse todo tipo de hierros, sólidos, aleteados o huecos, cuadrados o redondos, nuevos o reusados, incluso haces de alambres atados. No fue el resultado de cálculos si no de la improvisación con lo que se tuviera a mano.



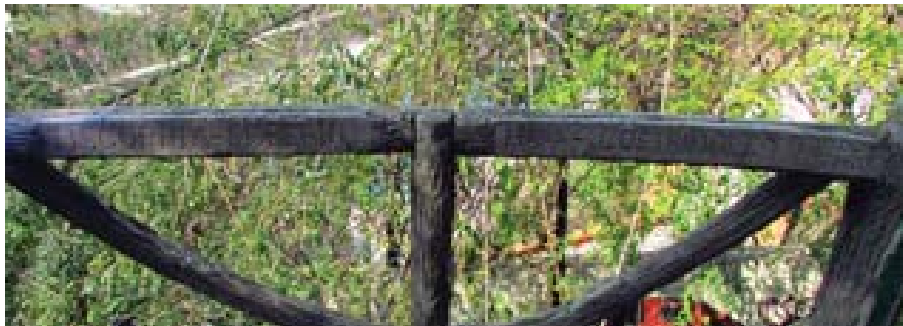
117. Calle en Buenos Aires: el deseo del verde se puede satisfacer con cualquier maceta, incluyendo una de rocalla pintada de blanco en el barrio de Saavedra (Foto del autor 2012).



118. “Bubi a los cinco años”, fotografía anónima en el Jardín Zoológico hacia 1920 (Foto colección del autor).

Los hacedores de las rocallas

Durante el siglo XIX Europa se transformó profundamente en su arte y arquitectura, América Latina también. Pese a la continuidad de la tradición Clásica reelaborada por el Renacimiento, la profundidad de los cambios económicos y sociales de la Revolución Industrial burguesa afectó todos los niveles de la sociedad y la cultura de Occidente. En este pequeño y concreto sector del mundo el estilo de Rocallas significó un traspaso no mecánico hacia América Latina en donde hay lugares en que entró con gran fuerza, en otros apenas si se lo vio pasar. La mitad del siglo XIX vio como en Europa central ese estilo ornamental que se había dado entre las aristocracias llegó a decorar plazas y parques de la nueva burguesía. Aquí será algo similar un poco más tarde aunque el estilo llegará de golpe, se difundirá rápido y así se apagará.



121. Firma de los autores de la Bajada de El Potro en San Isidro: “*Tiscornia- Marganti- Hnos- Costrutores- Febrero 14 de 1914*” (Foto F. Girelli 2012).



122. Firma de E. Cernaschina e Hijos de 1918 en la localidad de Azul. Se observa la imitación de tablas y una manera típica de representar un *nudo* de la madera (Foto A. Igareta 2012).

El tema de la construcción en la ciudad estaba en su mayor parte en manos de los arquitectos, los paisajistas y los ingenieros, pero lo que sucedía era que las grutas y las rocallas no eran proyectables. Ya Antoni Gaudí había pasado por esa experiencia de tener que imaginar construcciones cuyo dibujo y cálculo eran una aventura en sí misma. Se podía decir en dónde irían ubicadas las rocallas como hacía Thays o Courtois en sus planos e incluso en maquetas, se podían dibujar las curvas sinuosas de lagos y arroyos artificiales, pero les sería imposible trazarlas en detalle sobre el plano y menos aun era

factible que el artesano lo hiciera siguiendo planos; era algo que había nacido para ser hecho por especialistas a veces ni siquiera letrados.

Trabajando sobre los libros y revistas en francés e inglés de la época se observa que las decisiones de los proyectistas son *impresionistas*, dejando librado un amplio margen al creador que lo realizaba. Creemos que una diferencia entre los modelos europeos y lo hecho localmente fue que en Francia e Inglaterra lo tomaron como un simple divertimento intelectualizado disperso por el paisaje burgués cuando dejó de ser un símbolo del placer real a través del lujo de lo exótico usado en pabellones de caza y jardinería, y pasaron a ser rincones románticos.

Enraizado en el gusto burgués europeo hacia mitad del siglo XIX los artesanos que realizaban esos trabajos eran los *rocailleurs*⁵⁶. Estos lograron su jerarquía sindical y un primer status social cuando la industria de la construcción y el cemento proletarizaron al maestro albañil que arrastraba su tradición. Fue uno de los últimos grupos en bajar de categoría cosa que no pudieron evitar y hacia 1910 desaparecieron subsumidos en la industria mecanizada con que vino aparejada la modernidad de la arquitectura. Así se acabó con las viejas formas de hacer arquitectura y también con todo un grupo social, el de los artesanos. Aquí paso algo similar, quienes hacían estas obras eran constructores, algunos de los que llegaban a anunciarse en las revistas de arquitectura, pero no eran simples constructores, eran una especialidad en sí misma que hacían trabajos por contrato directo. Ya vimos como Courtois los defendió como imprescindibles y le dijo a Alvear que no podía terminar sus obras sin ellos, los demás sí podían ser despedidos.

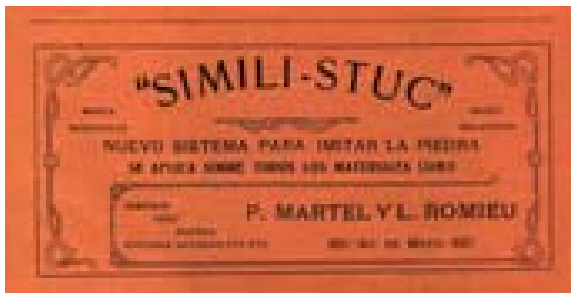
En los barrios de las ciudades de Europa occidental y luego de Buenos Aires o tantas otras ciudades de América esta arquitectura fue más ornamental que interior: decoraba como pantalla las fachadas, los pasillos abiertos de las casas chorizo y sus maceteros y canteros, las plazas y parques, excepcionalmente algún patio o galería. En interiores lo único que hemos logrado ver –no necesariamente porque no haya existido– son los mosaicos para los pisos tan difundidos en la ciudad de Córdoba, u objetos decorativos simples como jarras o joyeros, o grandes maceteros en la entrada, los pasillos y el fondo. En la arquitectura parecería que nunca ganó los interiores porque no fue pensada para ello más que en marcos de cuadros o fuentes de mesa. La rocalla era hecha para ser vista, para ser mostrada, fue el producto contradictorio de una sociedad aún más contradictoria, en el fondo casi un sarcasmo, la expresión de un artesanado en extinción. Un obrero se autotitulaba, como en el caso de Augusto Guillermo Crettet –constructor de las grutas de Constitución y plaza Garay-, como “artista del género llamado Rústico”, pero cuando se crearon los sindicatos y sociedades de constructores o de obreros no tuvieron lugar ni cabida distinta de todos. Difícilmente un sindicato permitiría diferenciar a sus miembros. En 1883 Benito Rastellini le escribió al intendente Alvear ofreciendo “piedras para grutas” y se definía a sí mismo como un *jardinero*⁵⁷. Hoy un jardinero, incluso un empresario de jardines, difícilmente se cartee con el intendente.

⁵⁶ M. Racine op. Cit., y el libro clásico de Abbé Bouille, *Contribution a l'histoire des rocailleurs*, Plon-Nouritet Cie., Paris, 1893.

⁵⁷ DGPeIH, caja 1883-0-11 (carta del 27 de abril 1883) Buenos Aires.



123. Mario Gino haciendo publicidad en la *Revista de Arquitectura* en 1908.



124.125 Martel y Romieu y Santiago Gilardone, publicidad de sus rocallas.

ARTEFACTOS DE ADORNO EN CEMENTO ARMADO
Tiestos y macetas de todos tamaños, de barro cocido

DOMINGO ORTINO
CALLE CANGALLO 1184 — BUENOS AIRES

Tinas rústicas en cemento armado		ACUARIOS en formas y tamaños distintos.	
PRECIO			
Altura cent. 45 — diámetro cent. 30	—	—	—
50 —	—	30 —	3.00
60 —	—	35 —	3.50
70 —	—	40 —	4.00
80 —	—	50 —	5.00
90 —	—	60 —	6.00
100 —	—	70 —	7.00
110 —	—	80 —	8.00
120 —	—	90 —	9.00
130 —	—	100 —	10.00
140 —	—	110 —	11.00
150 —	—	120 —	12.00
160 —	—	130 —	13.00
170 —	—	140 —	14.00
180 —	—	150 —	15.00
190 —	—	160 —	16.00
200 —	—	170 —	17.00

Pescaditos colorados comunes y otros de una cría especial muy remarcable, originalísimos por sus colas bipartidas y nebulosas.

Sillones, Mesas, Pedestales, Repisas, Grutas
todos de aspecto bizarro, convenientes para el adorno de patios, galerías, jardines y parques

127. Domingo Ortino se ofrece para hacer macetas, peceras y hasta peces en rocalla.



128. Firma de R. A. Alderete que hizo el frente de la casa de la calle Yapeyú (Foto F. Girelli 2013).

Otro artesano que ofrecía su trabajo como yesero en 1915 era Santiago Gilardone a través de la *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, hacía “Imitaciones en piedra y tierra romana” y “cartón piedra”⁵⁸. Tenemos casos de quienes hacían entre otras tantas cosas animales de cemento e inventaban de todo y cualquier cosa sin salir nunca de su nivel social medio-bajo. Otro anuncio de 1908 ofrecía que la empresa “Simili-Stuc” la posibilidad de un “nuevo sistema para imitar la piedra, se aplica sobre todos los materiales como reboque (sic!), yeso, madera, puertas antiguas, etc, etc”. Ese mismo año Mario Gino ofrecía hacer “simili-granito”, es decir “piedras aglomeradas martelinadas”, o el “Mortier de Berne, insuperable Stuc-Piedra. Con verdaderas piedras de color moldidas” con moldes provenientes de París. Es evidente que en parte ya habían sido ganados por el símil piedra o Piedra París, pero aun eran los mismos artesanos que reproducían todo en cemento, la realidad reducida a sus manos de artistas. Hasta el que hacía obras de “cemento armado” incluyendo rocallas. Sabemos que el maestro y albañil Luis Cripa en Temperley hizo pajareras, bancos y macetas en el estilo, era de origen español y trabajó tardíamente en el estilo⁵⁹. Y un banco de jardín en Azul tiene la firma de E. Cernaschina e Hijos hecha en 1918, familia que a la fecha sigue en la localidad.

⁵⁸ *Tierra romana*: forma muy anticuada de llamar al cemento, luego se cambió por Cemento Portland y finalmente quedó en cemento.

⁵⁹ Dato suministrado por Ana Igareta.



129. Luis Cripa y su familia en 1939 en Temperley, sentado orgulloso con su obra (Colección J. Gelfo).

R. A. Alderete (sin nombre identificado) fue un “escultor y decorador” que hizo el frente de la casa de la calle Yapeyú con cientos de troncos por toda la casa; también hizo el friso del frente en relieve lo que le dio espacio para firmar la obra con un cartel completo cosa que adjudicamos más a lo tardío de la obra que a un cambio entre los racalleros. Llama la atención que la casa que está enfrente también tiene un relieve aunque en la parte baja y sin color, que por su similitud creo que es del mismo Alderete aunque no tiene firma. Fue el formidable autor del único hornero de cemento que jamás hayamos visto.

Pero quienes deben haber sido un conjunto formidable fueron “Tiscornia-Morganti-Hnos. Costrutore”, que no entendemos si eran constructores que firmaban en un italiano mal escrito, o si eran hermanos con apellidos diferentes. Pero hicieron y dejaron firmadas al menos dos bajadas al río en San Isidro, y si además de las rocallas de los miradores hicieron la jardinería con sus escaleras, terrazas y grutas como creemos, ambas fueron obras excelentes. Por similitud deben haber hecho todas las demás del barrio, casi idénticas en su concepción, siempre con la escalera ubicada a la derecha. Sabemos que tenían su taller en San Isidro, en las calles Gran Bretaña (hoy Héroes de Malvinas) y Centenario, y que contaban con el apoyo de la familia Anchorena que, parecería, fueron los donantes de esos paseos cercanos a su casa.

En los pueblos era costumbre el dejar escrito también el nombre del donante, una manera de marcar una identidad que no debe confundirse con la firma de un artesano.

Excelente ejemplo de estos maestros fue Francisco Matosas, el español que al llegar al país se dedicó a hacer tumbas en Santiago del Estero y luego se fue a hacer fachadas de casas en Uruguay. Hizo algo de dinero y fama como *frentista* y decorador de fachadas, panadero y carnicero, alquilando casas en Mercedes que él mismo construía. Nunca dejó de ser un constructor modesto ni salió de ese pueblo desde su llegada, no se deliró con sentirse arquitecto ni artista sino como un maestro artesano⁶⁰.

⁶⁰ Luis Morales, *Matosas el constructor*, Ediciones Cauce, Montevideo, 2007.

En general éstos no se compararon ni lo intentaron ni hubieran podido tener los niveles palaciegos de los arquitectos y paisajistas para los que trabajaron como Buschiazzo, Thays, Colombo, Christophersen o Nordmann, o siquiera los un poco más bajos en la dura escala social de la época como Selva, Zucker o Courtois. Pero sí resulta intrigante el origen de los modelos que usaron: queda abierta la pregunta si se los suministraba un arquitecto letrado y viajado o ellos tenían acceso a las revistas o libros de la arquitectura universal. Cernaschina en el poblado de Azul que en los inicios del siglo XX no era gran ciudad tenía acceso a cuadros y libros sobre Inglaterra del siglo XVIII de donde tomaba sus modelos, y eso no lo hacía cualquiera.

Estos obreros-artesanos eran eclécticos, social más que formalmente; eran el juego real entre la ilusión y la desilusión, entre la Academia y la informalidad; en el fondo un grito de humor para contrarrestar la vida cotidiana, la conjura formal del tedio urbano y tuvieron éxito en su trabajo pero duraron lo que un gusto de clase alta: una moda en la ya nacida sociedad de consumo. Era una forma más de la utopía grande del siglo XIX nacida desde que William Morris sintió la violencia de la industria capitalista: querían hacer compatibles el trabajo y la creación, la fábrica y la artesanía, el trabajo y el placer. Querían usar el gran invento del hormigón armado como arte maleable con las manos y no con encofrados y maquinarias. Fue una forma de cultura con sus expresiones de élite y popular unidas por un hilo muy delgado; pero la industria del cemento tenía otros intereses. Y la clase en el poder que lo sustentaba porque lo disfrutaba y se sentía representado, desapareció. La ubicación social de estos maestros nos la trae Courtois en dos documentos de 1887; en el primero del 8 de febrero se dirigió al Intendente enviando dos planillas y una carta en la que dice que del personal que no estaba en el presupuesto y debían darse de baja, algunos era muy necesarios ya que estaban destinados a las obras de los jardines del Hospital Rivadavia –que incluían rocallas y lagunita- y al menos dos que “eran necesarios para concluir las obras de la plaza 29 de Noviembre, las del Gran Paseo y baños públicos del Bajo de Callao”. Eran los responsables de las rocallas de la gruta y el lago de Retiro, de la plaza que lo enfrentaba (que nació como baños públicos y al año siguiente pasó a ser un paseo) y la actual plaza Lezica. El intendente decidió mantener ese personal⁶¹. Pero al parecer Courtois siguió con problemas ajustes y el 28 de mayo nuevamente regresó al tema diciendo que sí podía cesar todo el personal contratado de la Dirección de Paseos pero que había unos imprescindibles:

“...en el Hospital Rivadavia, Asilo de Huérfanos y a la formación del Parque en los Terrenos de la Convalecencia, las que se componen de ochenta personas: la de los albañiles a cargo del capataz Botto que se puede suprimir (...) salvo un oficial albañil que es de absoluto necesario para composturas y los dos rusticadotes en madera por algunos días más que les son necesarios para acabar un puente rústico que están construyendo para ser colocado en la plaza 29 de Noviembre”.

⁶¹ Documento de la Dirección General de Paseos Públicos, archivo de la DGPeIH, año 1887.



131. Pequeño lago de rocalla en el interior de un hospital no identificado y ya demolido (Foto Archivo Thays DGPeIH).



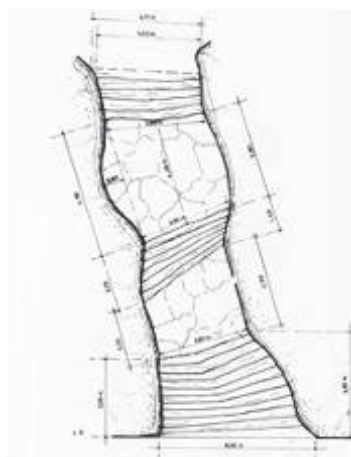
132.133 Bancos de bronce en el patio de un hospital y uno de ellos conservado (Archivo Thays DGPeIH, Foto P. Frazzi Museo de la Casa de Gobierno 2005).

Lo llamativo es la identificación entre tantos albañiles y operarios no calificados hayan “dos rusticadores en madera”⁶². ¿Será que esa falta de identidad de los verdaderos materializadores del estilo, los que lo hacían realidad pero no tenían voz ni voto ni presencia social, que todo terminó tan rápido? Nos quedan de la obra de esos anónimos albañiles y artesanos, pocas obras, fotografías y recuerdos. Pero también nos queda el placer mordaz de penetrar por las fisuras de nuestra historia para vislumbrar desde allí una de las muchas caras ocultas del paso del siglo XIX al XX. Y para ver las enormes diferencias de lo que parece igual en Europa en este aislado extremo del mundo y que no lo fue tanto.

Hubo al menos una fábrica que hizo rocalla en cerámica, cosa que si bien puede parecer contradictoria por el material muestra el grado en que el estilo se salió de su cauce y entró en la sociedad que lo consumía para los objetos cotidianos. Se trata de Pedro Benedetto y Hno. En su catálogo, publicado hacia 1895, hay floreros, maceteros y recipientes⁶³.

⁶² Idem. 28 de mayo de 1887, carta de Eugenio Courtois.

⁶³ Información cortesía de Fernando Benedetto.



134. Plano de la escalinata de Barrancas de Belgrano, ejemplo de la complejidad de proyectar esta arquitectura (Dibujo J. Alfonsín 2004).

Tenemos algunos datos de dos españoles que se autodenominaron *frentistas*. Rafael Delgado Castro fue uno de ellos, había nacido en Córdoba, España, en 1889 y llegado al país hacia 1908. A los veinte años se instaló en Buenos Aires, luego en Córdoba para terminar en Santiago del Estero en 1912 en donde había un importante número de españoles llegados por las guerras y el hambre. La ciudad estaba creciendo gracias al dinero que generaban las estancias de caña de azúcar y los quebrachales. Trabajó en construcciones como la iglesia del Carmen mientras se dedicaba a crear esculturas en madera –tradición local muy arraigada- y a participar con los artistas locales en actividades culturales. Con el tiempo fue un conocido escultor, hizo panteones, casas y edificios públicos y fuerte militante del arte y la cultura local que vivía un auge con el crecimiento de las nuevas burguesías provincianas. La casa de la calle Mendoza con sus falsos árboles en las ventanas, única en la ciudad de hoy, creemos que es su obra⁶⁴. En 1940 hizo el *Monumento al Kakuy* en el centro de la ciudad con una rocalla tradicional a los pies del pájaro mítico. Una escultura digna de su tiempo pero que resume olvidos y antigüedad en sus detalles: el indigenismo, la rocalla, la falsa madera y las letras Art Decó. Para nosotros nos muestra un artista, un *frentista*, un constructor de calidad y hábiles manos, uno más de esos artesanos tan difíciles de rastrear. Falleció en 1957 y al igual que su connacional Matosas representó la última generación que utilizó este curioso estilo olvidado.

Quizás el constructor de rocallas más conocido, aunque no sea mucho lo que realmente sepamos de él, haya sido Francisco Matosas y Amat (1886-1947), uno de los más tardíos en trabajar en el estilo y cuya obra está en su casi totalidad en el Uruguay, en la ciudad de Paysandú⁶⁵. Sabemos que llegó desde su España natal a Buenos Aires en 1909 para instalarse en Santiago del Estero con un grupo de la comunidad catalana. Allí hizo varias obras en especial tumbas. Al parecer en 1914 viajó al Uruguay donde se quedaría por el resto de su vida trabajando como *frentista*, tal su propia definición, o como un artesano constructor independiente. Allí realizó varias casas, muy cercanas unas de otras, que hacen de esa ciudad que las ha preservado un lugar excepcional en América Latina. Su trabajo cambió con los muchos años de construir desde un primer rabioso estilo de rocallas en el que no faltaba ninguno de los elementos típicos del estilo, incluyendo curiosas tiras de carámbanos de supuesto hielo colgando de las

⁶⁴ L. Morales (2007), op. cit.

⁶⁵ Idem. Ant.

cornisas. Usó elementos del Modernismo Catalán y lentamente fue virando hacia fachadas más racionalistas, más despojadas, en que la decoración se transformaba en detalles, máscaras, esculturas o tiras de madera falsa muy sobrias. Quedan sus casas enfrentadas como conjunto urbano y como el ejemplo excepcional de un artesano que logró transformarse en constructor de sus propias viviendas y que su aislamiento lo hizo llegar al máximo del estilo hasta hacer casas únicas. Sus últimos trabajos, ya muy sobrios, fueron en 1948.



138. La gran casa *matosiana* con todos los recursos de las rocallas, en un estado envidiable de preservación en Paysandú, Uruguay (Foto F. Girelli 2013).

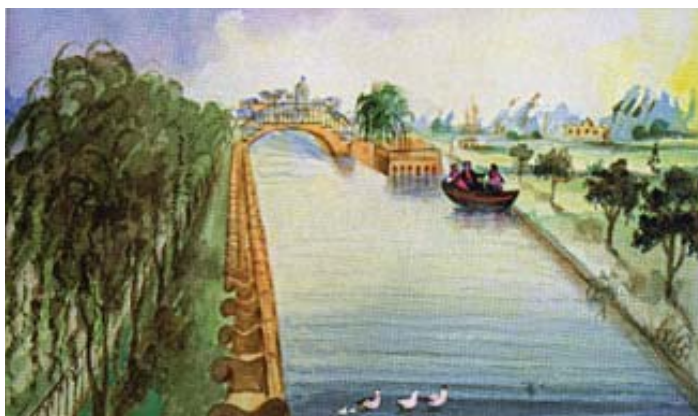


139. Patio frontal de la casa: nótese los muros con relieves, la rocalla, los colores, las ventanas idénticas a las de Cabildo 66 y la gran fuente central con los maceteros laterales (Foto F. Girelli 2013).

Los espacios abiertos y sus teorías en el siglo XIX

La tradición local en el tratamiento del espacio abierto colonial, salvo alguna excepción, implica pensar una ciudad chica en la que el paisaje como tal no era concebido más que como un fenómeno utilitario: un pajonal, un terreno inundable, el ejido para pastar las vacas que quedó en la Traza. Era algo que no valía casi nada, que tenía poco uso y por tanto no había nada que mirar; es más, era insalubre o inundable. No por eso dejaba de vivir gente y aprovechar esos rincones pero de ahí a concebirlo como un espacio de uso social o cultural hay mucho trecho. Sólo la Plaza Mayor era una plaza en la tradición española, las demás eran *huecos*, lugares vacíos para mercado, carretas y usos diversos⁶⁶. Lo otro eran los huecos, espacio vacíos de la traza que se usaban para carretas o mercados. Sólo el virrey Vértiz haría una Alameda de no más de un par de cuadras de largo, a un lado de la Casa de Gobierno del Fuerte, importante su tiempo y luego continuada lentamente.

Fue Juan Manuel de Rosas quien haría un paisaje construido, que aunque diseñado con el sistema español de retículas y ejes cartesianos marcados por avenidas, calles y plantaciones, le daría una nueva visión a un terreno marginal como fue Palermo⁶⁷. Eso era la década de 1840 y el paisaje comenzaba a ser importante, a ser usado y disfrutado en la vieja tradición del Antiguo Régimen: un lugar privado abierto al uso público pero no por eso popular; se iba a un grupo de árboles, al pasto a disfrutar de un asado al aire libre y no quedarse en la casa, a pescar en el río, a verse y ser visto navegando en los arroyos rectificados. Había jaulas de animales, arriates de flores, bancos, jaulas y un gran estanque rectangular en que se paseaba en bote con una alameda de acceso. Se trataba de un cambio sobre sus predecesores en el uso del espacio. Pero esto sucedía a nivel de un gobernador como lo era Rosas, luego pasó lo mismo en la casa, lago y jardines de Juan José de Urquiza y algunos pocos terratenientes o poseedores de residencias que habían tenido contacto con Europa.



140. El paisaje pintoresco inicial en la tradición española del jardín privado: el Caserón de Rosas, acuarela de Juan Camaña de 1852 (Museo Histórico Nacional).

⁶⁶ Sonia Berjman, *La Plaza Española en Buenos Aires 1580-1880*, Kliczkowski Editores, Buenos Aires, 2001

⁶⁷ Sonia Berjman y Daniel Schávelzon, *El Parque 3 de Febrero de Buenos Aires*, EDHASA, Buenos Aires, 2010.

Un ejemplo en escala reducida nos lo puede dar Germán Kuhr con su diseño de una Chacra Modelo en Lomas de Zamora en 1873. Es sólo un caso, pero muy claro: tenía una entrada que generaba un camino recto para llegar en forma lineal a la edificación rodeando una laguna por su lado más corto. Era la tradición hispánica en donde no hay cambios, no hay recorridos alternos, ni puentes ni islas ni curvas, lo pintoresco o lo romántico no existía aun, el disfrutar del espacio no se había impuesto en la forma de diseñar en el campo de manera funcional y al menor costo.

La siguiente generación será la que trató de que sus estancias, tierras o los parques de sus residencias fuesen un despliegue de su riqueza, lujo y ostentación, lo que la explotación agrícola y ganadera para la exportación permitió. Fue el imaginar los espacios como lugares de contemplación, gozo, disfrute de una clase en el poder con un crecimiento de la riqueza casi único. Desde Rosas a Sarmiento era necesario demostrar que efectivamente se pasaba de la Barbarie a la Civilización y eso significaba no difundir el modelo español de jardinería sino traer los de moda.

El proyecto de Sarmiento y su apoyo a transformar Palermo fue la entrada de la jardinería de los espacios públicos que desde Napoléon II y Haussmann había difundido Adolphe Alphand en su clásico texto *Les promenades de París* y en su enorme obra en esa ciudad⁶⁸. Francia había sido el país que primero desarrolló los espacios públicos, abiertos, a diferencia de lo anterior que era siempre propiedad de alguien; había sido un cambio de verdad notable a imitar y que Sarmiento observó en sus viajes. El discípulo dilecto de Alphand, generador de esta apertura, fue Edouard André (1840-1911) quien estableció una relación epistolar con Sarmiento y haría varias obras en Uruguay, con lo que logró difundir sus ideas en estas tierras⁶⁹. Los que aquí impulsaron la idea de los espacios urbanos públicos, especialmente Alvear, lo harían siguiendo la tradición francesa que tiempo antes había surgido desde el Servicio de Parques de París para Haussmann para Napoleón III⁷⁰. Eran los parques del *Bois de Boulogne* (construido en 1852) y el *Bois de Vincennes* (de 1855). Resulta interesante porque para cuando Alvear comience su trabajo en nuestros parques las cosas estaban cambiando en Europa y se desarrollaban diferentes maneras de crear estos espacios, como la inglesa de lo semi-privado. Y aquí fue cuando la selección se cerró sobre una posibilidad única, la más conocida pero sin investigar demasiado.

Cuando Thays se presentó al primer concurso por el cual ganaría el puesto de Director de Paseos de Buenos Aires en 1891 hizo un planteo teórico sobre su tema. Y estableció una clasificación terminante del tipo de jardines en el mundo. Esa clasificación era propia, no universal, no iba más allá de ser la suya. Planteaba que había parques de tres tipos: el francés caracterizado por lo geométrico, por una *arquitectura verde* que se apropiaba del espacio, que lo hacía rígido en diseños perfectos y acabados, simétricos, una obra de arte en que cada detalle estaba estudiado y era definitivo. La segunda opción era en realidad la habitual en Inglaterra pero que Thays veía como francesa pero de *influencia* inglesa, minimizando a ese país que por lo visto lo tenía a mal traer: eran parques de diseño libre, románticos, dispersos, asimétricos, que imitaban la naturaleza con sus curvas, sinuosidades, piedras, grutas, cerros, arroyos, puentes, rincones selváticos y construcciones dispersas y sin orden aparente. Había un tercer

⁶⁸ S. Berjman (1998), op. cit.

⁶⁹ Su obra más difundida fue: Édouard François André, *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Masson Ed., París, 1879.

⁷⁰ Sobre los cambios de Alvear puede verse James Scobie, *Buenos Aires del centro a los barrios*, Solar-Hachette, Buenos Aires, 1977; Alberto Fernández, Tareas de la metrópoli, aspectos de la hausmanización de Buenos Aires al filo del fin del siglo XIX, *Anales del Instituto de Arte Americano* nos. 37-38, pp. 105-117.

estilo, o mixto, que tendría gran éxito entre la alta burguesía porque finalmente él era un profesional que hacía trabajos privados. Este último fue pensado para resaltar o destacar mansiones o residencias de tal forma que con trazados irregulares todo tendiera a un punto de fuga central, la gran residencia. Resulta curioso que este texto tan simple de Thays, aunque pionero en el país opacó la bibliografía y sus ideas fueron asumidas sin dudar: había sólo una jardinería, la francesa, con o sin influencias foráneas.



143. Detalle del parque de Tucumán en sus áreas pintoresquistas de rocallas, agua, embarcaderos y grutas diseñado por Thays (Plano de M. Marengo 2004: lam. 4).

Todos estos estilos partían del mismo principio: el paisaje era una construcción artificial, una acción del hombre sobre la naturaleza, una percepción del ojo humano; no es la naturaleza en sí misma, es la interpretación y la transformación que se hace de ella para su disfrute o uso. No fue difícil desde allí montar la asociación “diseño de paisaje igual a civilización”, lo que materializaba la contradicción de Civilización o Barbarie. Los salvajes andaban por la pampa de tierra como los árabes o los españoles⁷¹, los civilizados caminaban por los parques como los franceses. El parque era acabar con la imagen urbana colonial –pese a que seguirá la traza urbana –, fue crear ciudades a nuevo con parques y espacios verdes o paisajes románticos como la reciente Mar del Plata y su barranca, o Tandil y sus cerros, o las avenidas de la también nueva ciudad de La Plata en las que se puso énfasis en la dominación del territorio, en hacer lo que no existía.

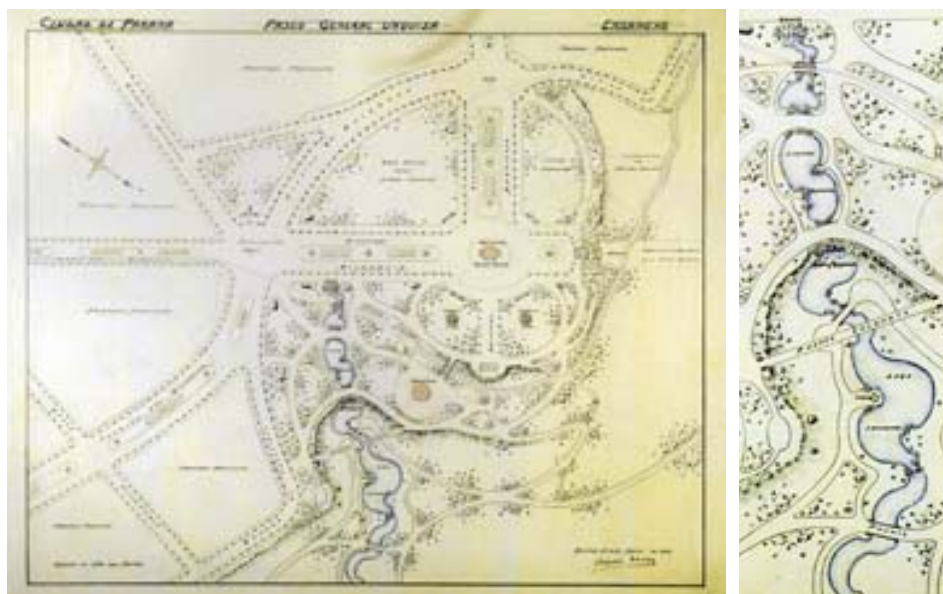
Imaginemos por un instante el construir un arroyo de dos cuadras de largo que gire y regrese al mismo punto de salida, y que motor mediante el agua vuelva a circular indefinidamente ¿alguien podía creer en la naturalidad de eso? Bueno, así era la Gruta de Constitución. Es cierto que Rosas y Urquiza habían hecho sus lagos artificiales con barcos de vapor, lugares de descanso, miradores y puentes, pero eran aprovechamientos

⁷¹ Roberto Amigo, La imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses, *Historia y Sociedad*, no. 13, pp. 25-43, Medellín, 2007.

de agua natural. Esto era inventado, artificial, y eso era justamente el símbolo del progreso: la creación por la mente y la ciencia hasta del paisaje. La ciudad fue cosmopolita, internacional, llena de palacios, avenidas con cafés para el ocio, parques para el paseo dominical, fuentes, esculturas y jardines: todo fue el enorme marco escenográfico de una clase social en el poder, la Generación de 1880, aunque muchos eran los que la aprovechaban⁷². Torcuato de Alvear como intendente y sus dos “jardineros”, Courtois y Holmberg, quienes se dividirán de manera nunca aclarada la función de Directores de Paseos, serán quienes se harán cargo de la primer obra monumental de transformar el paisaje de la ciudad en un nuevo estilo, junto con el arquitecto Juan Buschiazzi quien tendrá bajo su mando las obras públicas. Alvear llevaría al interior de la ciudad lo que Sarmiento proyectaba para Palermo en sus afueras. La ciudad de Alvear será el ámbito de acción del hombre de fortuna, el *dandy*, el *clubman*, que irá del hotel al restorán y de allí a su palacete en el moderno Barrio Norte; por allí estarán los parques y plazas de grutas y rocallas. Su accionar será, como gran puesta en escena, un adecuado telón de fondo.

La serie de modelos que se le presentaba de verdad a un paisajista eran tres: el español preexistente de plaza seca, primero de tierra y luego empedrada, reticular, de manzana vacía, y así eran desde la Plaza Mayor. Allí la ausencia de verde era absoluta, eran faltantes de la traza y de ahí su nombre y su propósito: ser absolutamente funcional en la tradición española de la época. El segundo modelo de Occidente era el francés que de los castillos pasó a los parques públicos; eran la racionalidad de René Descartes, la ciencia moderna, el control del espacio, la domesticación de árboles y plantas en una simetría absoluta. Representaba la vida cortesana, sus reglas y su falta de libertad real. Desde mitad del siglo XIX Francia había adoptado un sistema pintoresquista, libre, para sus espacios públicos –su invento–, que en gran medida era la vieja tradición inglesa. Y lógicamente el modelo tradicional inglés que era el de la libertad de sensaciones pero de donde todo estaba también predigerido y diseñado para que *pareciera* libre, era el campo de lo romántico, lo empírico, lo que no se notara que estaba hecho, el de las sorpresas tras los arbustos, lo ecléctico, el sentimiento y la sensibilidad, la curva predominando libre, el relieve, el agua y finalmente las grutas, puentes y cascadas. Por supuesto las cosas no eran cerradas, los paisajistas entraban en concursos en otros países, hacían obras diferentes, las ideas circulaban. Pero estos eran los paradigmas entre los que se movieron los paisajistas locales fuertemente influidos por Francia aunque trayendo a cuevas a Inglaterra, abandonando España como el peso de una tradición, siendo claramente liberales en sus primeros años y luego, con la llegada de la Primera Guerra Mundial en 1914, “regresando al orden” de manera abrupta.

⁷² Daniel Schávelzon, Parks and democracy in a growing city: Palermo, Buenos Aires, en: *Gardens and cultural change: a Pan-american perspective* (M. Conan y J. Quilter, editores), pp. 65-74, Washington, 2008.



144.145 El Paseo Urquiza en Paraná: la lucha de la simetría con el agua serpenteante artificial y la irregularidad de puentes e islas; Thays en 1909 (Plano de M. Marengo 2004: lam. 3).

La búsqueda del pintoresquismo local

Hablar de lo pintoresco como estilo en arte o arquitectura puede parecer simple: es lo que muestra, refleja, da imagen *pintoresca*, simpática, divertida, romántica al fin. Pero esa definición de diccionario no sirve, ni siquiera se acerca a lo que fue este enorme movimiento de la cultura. Como dijo de manera terminante.

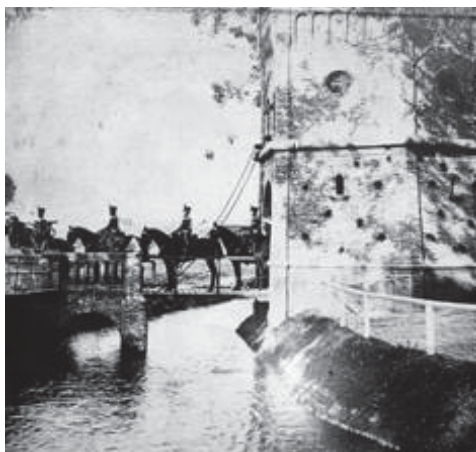
La libertad creativa existió desde siempre, pero el que eso se transforme en un movimiento es otra cosa. Fue en el siglo XVIII cuando un grupo de pensadores ingleses que se enfrentaron a la escolástica católica desde el Protestantismo, generaron un corpus escrito como el de David Hume y su empirismo, que estableció que nada podía estar predeterminado por la religión o el rey, ya que el mundo es lo que el hombre conoce por su experiencia. A partir de ahí surgió una corriente que remarcaba el valor de los sentimientos, exploraba en la subjetividad, en la falta de orden predeterminado. Y fue la pintura la que primero logró expresar esos sentimientos con paisajes imaginarios, lugares de misterio, rincones olvidados, situaciones históricas inusitadas. El pintoresquismo fue un movimiento plástico, teatral, literario, antes de pasar a la arquitectura; los arquitectos y paisajistas construyeron lo que ya se había escrito y expresado y no fue nada fácil. Se revalorizó al campesino supuestamente libre y sin ataduras, al Buen Salvaje, a lo popular, rústico, libre, manual, inesperado, se idealizó el medioevo y los libros de Viollet-le-Duc pasaron a ser manuales de contradiseño. Paisajistas como Alphand y André en sus libros plantearon un sistema de proyecto de los parques basado en la mirada, en el trazado de líneas visuales entre árboles, lugares que eran construidos ex profeso para ver o tapar de forma tal que el transeúnte dirigiera la mirada hacia lugares particulares, llamativos, no al entorno infinito de una pampa considerada salvaje. Era un paisaje y una arquitectura para jugar con los sentidos: lo romántico y desprevisto, lo inesperado. Obviamente pocos lo entendieron así y aquí fue “una moda” sin el contenido que tenía en su origen. Y así como el grutesco terminó en el país sirviendo para hacer grutas de Lourdes en símil piedra, el gótico será usado para edificar iglesias en mampostería e incluso en hormigón, mostrando así los efectos que producía la transculturación de las formas vacías de contenido.



149. Parque Saavedra en La Plata, los puentes de rocalla sobre un arroyo artificial, la fuente y la escultura entre la vegetación: el espacio romántico supérstite (Foto D. Gonnet 2012).



150. La anécdota histórica: un dintel clásico fragmentado entre sillares de falsas piedras, pese a la pintura moderna en el Jardín Zoológico (Foto del autor 2011).



151.152 Entrada medioeval al Parque Saavedra y decoración hindú en el Zoológico, el mundo del romanticismo (Postal y foto del autor).



154.155 Nuestros bosques capitalinos de cemento en el Jardín Zoológico (Fotos del autor 2010).

Los orígenes de las rocallas en la Argentina

Cuándo se estableció en el país este estilo es algo que no sabemos con exactitud. No hay un primer ejemplo y al parecer llegó como gestos ornamentales. Sí podemos afirmar que como arquitectura generó sus primeros ejemplos de gran escala después de 1880, pero nada surge de golpe y vale la pena rastrear antecedentes. Los parques en rocalla en Buenos Aires surgieron en 1882. Pero al parecer antes hubo bóvedas en cementerios, en especial en la Recoleta; por eso no podemos aseverar la fecha pero si aceptamos que no encontramos nada construido anterior a 1879, eso es ya un indicador.

El caso más antiguo de rocalla es un daguerrotipo de 1867 en el que se ve al señor Víctor Gauna con su hijo muerto, que está apoyado sobre un decorado de estudio. Sobre la tela del fondo -no había retratos en exteriores-, están pintados troncos formando una reja baja y por detrás de ella se ve un paisaje de plantas y árboles. Si bien no es exactamente lo que el estilo tuvo como característico, el tipo de verja pintada con troncos entrelazados, cosa que es casi imposible de hacer al natural, nos muestra un intento temprano de esta actitud de recrear la naturaleza artificialmente. Con los años hasta en las fotos de Witcomb de la década de 1880 hay asientos de símil piedra para tener en el estudio del fotógrafo.

Cuando se hicieron las fiestas para inaugurar las obras del Ferrocarril del Oeste en plaza Constitución, la carpa que levantaron para la fiesta tenía un túnel de entrada hecho de maderas de forma abovedada, que estaba cubierto de musgo rústico tal como lo muestran los grabados de ese mes de mayo de 1865. Cuando el ferrocarril que iba a Rosario, el 18 de abril de 1873 hizo su fiesta fue con unos arcos triunfales formando un espacio cuadrado con banderas. Los postes usados estaban forrados con musgo dándole una textura rugosa a imitación de una corteza imposible tal como había sido la moda en Gran Bretaña cincuenta años antes.

Estos casos son los ejemplos más antiguos fechados que conocemos y nos indican que el tema estaba establecido en el arte -el telón está pintado-, y que era aceptado para que figurase en una foto importante para ya que era la muerte de su hijo. Diez años más tarde veríamos el estilo disperso por todo el país.

Durante esas décadas de 1860 y 1870 hubo ejemplos que en la búsqueda de lo pintoresco, del exotismo, de lo diferente, recurrieron a construir con maderas, cañas y paja. No había por cierto nada más alejado de la arquitectura tradicional cuyos cambios eran lentos pero mantenían la fachada lisa y blanca desde hace tiempo y un ornato modesto en la arquitectura de más calibre. No eran aun tiempos de eclecticismo o Art Nouveau, apenas del Neorenacimiento y el Neogótico de Eduard Taylor o las mansardas sarmientinas, no mucho más. Faltaban veinte años para la explosión del Eclecticismo desenfrenado; apenas comenzaba la construcción de residencias importantes en Barrio Norte y algunos ya se animaban a dejar la zona sur o el centro de la ciudad. Eran tiempos de cambio, eso que Buschiazzo denominaba la Arquitectura de la Confederación, finalmente tímida y formativa en relación a lo posterior. Y obviamente con las rocallas pasó lo mismo: los primeros puentes hechos de maderas retorcidas intencionalmente o las primeras jaulas del zoológico preanunciaban las rocallas de cemento de pocos años más tarde, que no dejarían en pie ninguno de sus precedentes.



159. Puente de troncos en Palermo hacia 1875-80 cuando el estilo rústico y pintoresco aun no se transformaba en rocalla. Nótese las puertas en los extremos del puente (Archivo de la DGPeIH).



160. Cabaña-kiosco de madera de imitación tropical, en Palermo sobre el antiguo Canal de Rosas, hecho en madera y cañas (Archivo de la DGPeIH).

Los primeros ejemplos de ornamentación en tumbas, es decir de construcciones, las tenemos en los cementerios de Buenos Aires: las bóvedas de Della Dorna-Peña (1879), Burgueño (1879), Tiburcio Bavio (1880) y Olegario V. Andrade (1882) son anteriores a la primera gruta de Eugenio Courtois. Resulta interesante que el uso de este ornamento haya comenzado en cementerios antes de que los conjuntos de Constitución y Recoleta de 1883 y 1884 se concretaran. Y entre las primeras fachadas de rocallas están también las de mejor calidad en los detalles. Los datos relevados indican que todo comenzó por el final de la vida, por los cementerios.



163.164 El estilo en todo su esplendor para 1880, cementerios de Chacarita y Recoleta (Fotos S. Gesualdi 2004).

Rocallas y grutescos en parques de Buenos Aires

Durante mayo de 1883 los diputados y senadores recibieron de la Municipalidad de la Ciudad una invitación a la inauguración a los “juegos de agua en el Paseo de la Recoleta”⁷³. No tenemos idea si fueron al evento, pero desde meses antes en la barranca hacia el río debajo del Hospicio en la Recoleta había movimiento⁷⁴. Tanto que un constructor llamado Benito Rastellana le escribió al intendente Torcuato de Alvear el 27 de abril que: “Teniendo conocimiento que la Municipalidad se propone hacer construir algunas grutas en los jardines actualmente se están formando en la Recoleta, el que suscribe propone para ese objeto la cantidad de piedras necesarias para su construcción”. La carta le fue trasladada al “jardinero Eugenio Courtois” quien indicó que no son piedras que “tuviesen aceptación” (¿por el público?), aunque se podrían comprar alguna vez al igual que las demás cosas propuestas para el sitio. También llegó una oferta de plantas que se adaptaban bien a las “rocallas” usando la palabra adecuada a lo que Alvear estaba construyendo: una obra de piedra artificial, ya que no hay piedras en Buenos Aires, pero lo que intentaba Alvear que se hiciera era un paseo con una gruta y juegos de agua, es decir lagos y cascadas. La lista de plantas parece exagerada: 166 especies y variedades de las que Courtois aceptó sólo una.



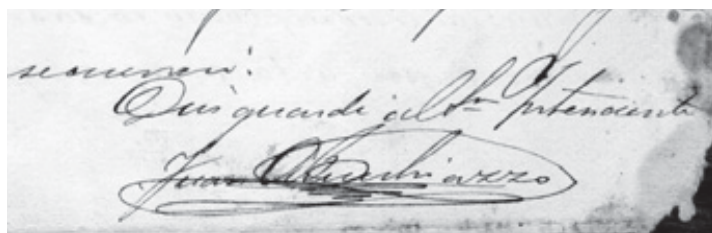
165.166 Invitación de Torcuato de Alvear a la inauguración de la gruta de Retiro y firma en una nota a Courtois por dicha obra (Archivo de la DGPeIH).

⁷³ Documentos en el archivo histórico de la DGPeIH, Buenos Aires.

⁷⁴ El Hospicio General Viamonte había sido el antiguo convento de los jesuitas, La Recoleta hasta la actualidad, que Buschiazzo venía remodelando una y otra vez.

La gran Gruta de Retiro, hoy Plaza Francia, fue encargada por Torcuato de Alvear a Courtois en 1882 y es posiblemente la primera a gran escala de la ciudad⁷⁵. Se trataba de una parquización de nada menos que 33 mil metros cuadrados que incluía hacer una gruta pequeña, lago, cascada, un mirador que con sus pocas almenas asemejara un castillo en ruinas, un par de puentes, rocallas en el piso y estalactitas alrededor de los caminos, con troncos a imitación madera y mucha roca de cemento. El censo de 1887 habla de “grutas, cascadas, lagos, altas mesetas, espléndidos jardines, exuberantes colecciones de plantas ornamentales de alto mérito y todo lo necesario para alagar la vista y ofrecer agradable descanso”⁷⁶. Aprovechando parte del desnivel de la barranca hacia el río, la gruta, montaña artificial y lago ocupaban un espacio bastante amplio, casi una manzana al pie del gigante arquitectónico que definía Buschiazzo con el nuevo Asilo de Ancianos. La barranca se rehizo completa lo que muestra no sólo la Memoria Municipal de 1887 sino también la arqueología reciente⁷⁷. Así una zona antes marginal se transformó en un paseo acorde con el Barrio Norte que tenía a sus espaldas. Cuando se la desarmó fueron pocos los que levantaron alguna voz en contra. El intendente Alvear en sus informes anuales como funcionario dijo que la había hecho porque:

“si en la ornamentación de las casas de Buenos Aires se produce una evolución artística que transforma del todo su fisonomía, asumiendo muchos de los nuevos edificios proporciones artísticas monumentales que parecen hacer surgir una nueva faz de la arquitectura, tratándose de un nuevo paseo público, ¿cómo no desplegar un gusto de variada decoración? Y tal es lo que se ha tenido en vista para el arreglo de la gruta y el lago”⁷⁸.



167. Firma de Juan Buschiazzo en carta a Alvear sobre la misma obra (Archivo de la DGPeIH).

No había duda que Alvear estaba revolucionando la ciudad: sería quien demolió la Recova, el fuerte y el Cabildo, a la vez que abrió la Avenida de Mayo e hizo hospitales y escuelas y parques, es decir que realmente transformó la imagen de Buenos Aires. Y si bien usó diversos estilos académicos para los edificios públicos, en la jardinería optó por que se hicieran obras en lo que era la moda de Francia e Inglaterra: las grutas y las rocallas. Existe una carta de Sarmiento, escrita el 25 de julio de 1882 a Alvear⁷⁹ en la que elogia esa gruta aun en obra. Recordemos que en esa fecha Sarmiento era anciano y estaba enfermo por lo que trasladarse a pie le era un verdadero esfuerzo y con eso evaluaba las cosas:

⁷⁵ Adrián Beccar Varela, *Torcuato de Alvear, primer intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Guillermo Kraft y Cía., Buenos Aires, 1926.

⁷⁶ *Censo Municipal*, 1887, Buenos Aires, vol. I, pag. 115.

⁷⁷ Las obras del subterráneo permitieron ver que el nivel de la primera vereda y de la barranca, al menos al pie de ella, estaba a casi un metro por debajo del piso actual, observación 2012.

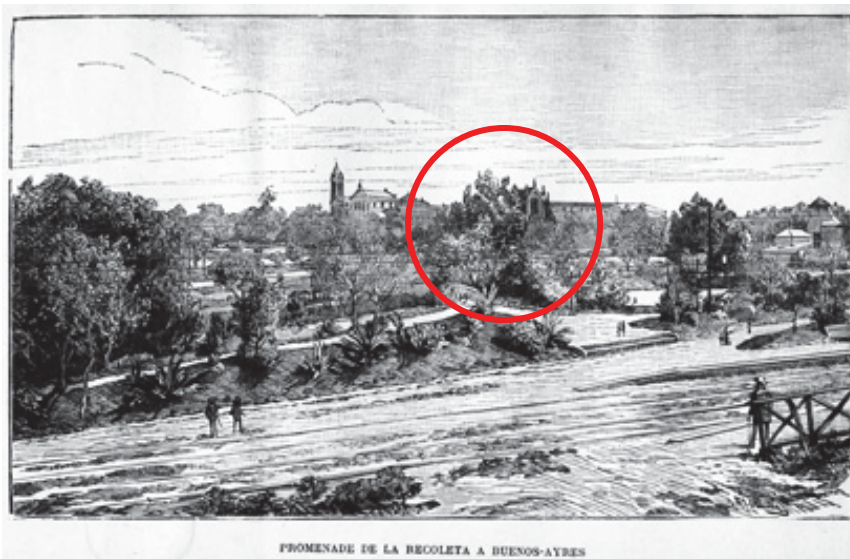
⁷⁸ A. Beccar Varela (1926), Op. Cit.

⁷⁹ Idem.

“Me hago un grato deber de felicitarlo por el lago artificial y artístico aquarium con que ha dotado los alrededores, no sólo por el embellecimiento de la ciudad, sino porque personalmente espero de tan delicioso fin hacer un ejercicio constitucional, como le llaman los americanos y me salve del marasmo a que me lleva la vida sedentaria, repugnando salir a la calle por sólo hacer ejercicio y sin un lugar adonde dirigirme. Si el lago me da un poco más de vida será usted quien contribuya a prolongármela. Ayer fui en parte a pie, y a pie de una pieza volvía casa reconfortado y aún listo para ir y volver, sin el auxilio del tranvía que es tan socorrido. No es de ahora que gusto de esos lugares. Ustedes me han oído disertar largamente sobre un plan del frontis del cementerio⁸⁰. Hace seis años o no sé cuando aconsejaba a la Municipalidad abatir los feos murallones que sostenían la barranca, donde es hoy el Asilo, peinarla en talud y revestirla de musgo (pasto), para hacerle un digno terraplén al edificio de la Recoleta visto desde el río”.

Pero ese mismo año el periódico *El Mosquito*, crítico implacable del Estado en todas sus formas, daba una visión opuesta:

“Don Torcuato de Alvear es como el infierno, pavimentado de buenas intenciones (...). Está en este momento sepultando millones al lado de la Recoleta. Parece que quiere hacer allí un magnífico paseo con grutas, cascadas, lagos, etc. (...). En lugar de esta absurdidad ¿no sería preferible remediar un poco la horrorosa insuficiencia del asilo para locos cuyo número va aumentando cada día? (...) Y mil otras necesidades podemos reclamar al grotesco Presidente de la Municipalidad que sean más duraderas que la erección de grutas, cascadas y lagos de la Recoleta”.



168. El paseo de la Recoleta en 1885, al centro y poco visible se levanta la mole de la Gruta y sus anexos, visto desde la actual avenida Libertador (Postal colección del autor).

No es que le fuera todo fácil a Alvear, tenía oposición no sólo política, entre los medios de comunicación e incluso sus propios pares sociales y ni hablar entre los demás sectores de la población. Muchos de sus iguales veían con asombro este estilo incomprensible de arte, en especial los que no tenían la cultura exigida para conocer los

⁸⁰ Hecho por Juan Buschiazzo.

modelos que servían de base. Abrir avenidas, hacer plazas, demoler, construir, cambiar no eran cosas simples en una sociedad que salía de épocas estáticas y eso quedó plasmado en los cronistas de su tiempo, que aunque vieran con agrado que la Vieja Aldea se fuera, la extrañaban. Un diario capitalino decía que lo que hacía era hacer “calles, grutas, lagos y jardines para que rueden gratis los aristócratas carruajes que van a Palermo conduciendo la *high-life* del dinero que alza radiante de orgullo la cabeza en la gran capital”⁸¹. Y esta era una de las críticas tranquilas, peor eran las que llegaban desde el naciente socialismo o los grupos que padecían el sistema impuesto:

“Débese esto al señor intendente Torcuato de Alvear que hizo demoler en 1884 los viejos pórticos de la Recova (...) cuyo nombre irá unido a muchas mejoras y progresos de esta ciudad (pero) parece tener la manía de las cosas bellas y vistosas si se quiere, pero pequeñas, raquílicas, su caricatura, simulacro de gruta la que hay en Recoleta; estanque en miniatura el que está debajo de la gruta”⁸².

Los conflictos no políticos estaban también dentro de su propia dependencia y las cosas no se organizaron hasta que en 1891 llegó Thays y todo funcionó como empresa. Alvear, al tener un director de Arquitectura que Buschiazzo y dos de Jardines, Holmberg y Courtois, vivían peleando los tres. Pero no era personal, era la confusión en la división entre lo público y lo privado que llega casi hasta 1900. Buschiazzo hacía los arreglos del Asilo de la Recoleta para una Sociedad de Beneficencia sin cobrar –era funcionario público y no podía hacerlo-, pero sí lo hacía su estudio (aunque una placa de bronce actual dice que trabajó gratuitamente), y lo ayudaba su sobrino. Pero eso le abría las puertas de la relación con las damas de la aristocracia que le encargaban palacetes y estancias. Incluso Sarmiento tenía en su gobierno arquitectos que seguían trabajando de manera privada con el Estado. Hasta años más tarde los límites entre la función pública y la actividad privada no estaban claros y generaban constantes malestares; Thays debió ser el mayor ejemplo de quien trabajaba en ambas partes cruzando los clientes.

⁸¹ High-life, carne y pantanos, en: *El Industrial*, 10 de septiembre de 1882.

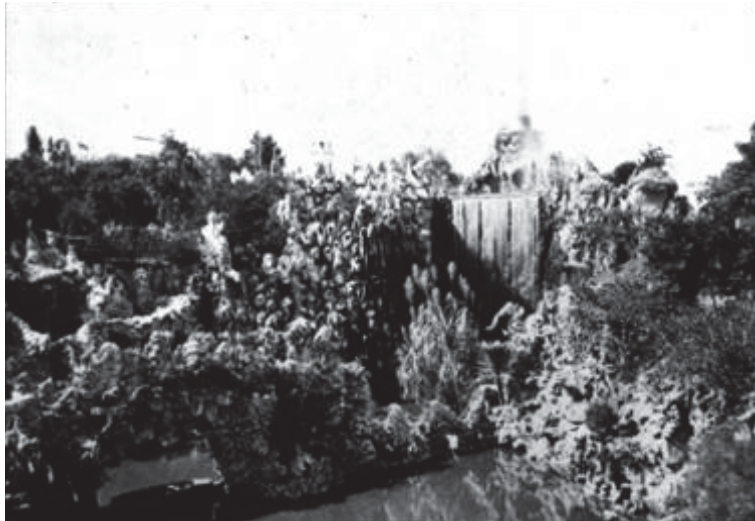
⁸² Aníbal Latino, *Tipos y costumbres de Buenos Aires*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1984, pag. 39.



169. Plano de 1916 de la zona de la Recoleta con los jardines en su entorno, la Gruta y el lago ya no se destacan; ha pasado la moda aunque aun ahí estaban (Plano DGPeIH).



170. Vista de la gruta y la cascada al centro y a la derecha, a la izquierda el Asilo hecho con los edificios jesuíticos (Archivo Thays, DGPeIH).



171. Cascada, puente y rocalla que formaban el conjunto, vistos de frente (Archivo Thays, DGPeIH).



172. Puente de madera de imitación cruzando el arroyo que descendía del lago y la cascada en un paisaje tropical con cerros artificiales (Archivo Thays, DGPeIH).



173. Vista del lago y el arroyo descendiendo hacia los parques de la avenida Libertador (Archivo Thays, DGPeIH).



174. Lateral de la estructura que albergaba las grutas y la cascada, una especie de pequeño volcán de agua hecho en rocallas y cubierto de vegetación (Archivo Thays, DGPeIH).

Muchos otros atacaron la obra pero parecería que eran más los que la disfrutaban a diario como gran paseo el que competía por la cercanía con Palermo que nunca se terminaba de arreglar. El intendente Seeber le había escrito en 1886 una carta a Alvear hablando bien de esa y las otras obras que se estaban. Decía que:

“*Les Buttes Chaumont* es el paseo más original y grandioso y difícilmente existe otro igual en Europa⁸³ (...). Una hermosa gruta que permite el paso por debajo, con hilos de agua que brotan por distintos lados, un precioso arroyuelo cae desde lo alto en diferentes cascadas; serpenteando por diversos parajes, alimentando a su costado plantas acuáticas; va a morir en un extenso lago que tiene en el medio un grupo de rocas; un puente colgante de 63 metros de largo apoyado en rocas de uno y otro lado y a 30 metros de lo alto cruza el lago y diversos quioscos y casitas situadas entre grupos de árboles dan a este parque un aspecto fantástico. Es aquí donde se adquiere la idea de lo que un paseo debe ser y calculo las ingentes sumas que se habrán gastado en él. ¡Cuánto me he acordado de su paseo de la Recoleta y en la gruta que tantos reproches le ha valido y que apenas ocupan un espacio de cuatro hectáreas!”

Al igual que la cita de Aníbal Latino muchos comprendieron en el momento lo que eran estas extrañas montañas de cemento, o les produciría rechazo al grado de demoler todo. Seeber, parte de la oligarquía porteña que hizo las grutas y seguía sus caprichos y veleidades de moda, hizo demoler muchos lugares y edificios con mero afán de publicidad política pese a alabarlas antes. Años más tarde el escritor Alberto Gerchunoff, quien fue parte de los hijos de la generación que construyó las rocallas y habiendo pasado más de medio siglo, recordaba que en la avenida Alvear⁸⁴ se elevaba:

“un promontorio cubierto de rugosidad artificial, de gibas oscuras de musgo, de verdín, que solíamos admirar con arrobamiento en la época en que se corría con velocípedo en los contornos (...). La gruta nos parecía hermosa porque nos

⁸³ En Francia el *Bois de Boulogne* es de 1852 y el de *Vincennes* de 1860; fueron los grandes modelos para Argentina.

⁸⁴ Nombre de la actual avenida Libertador.

parecía una gruta. Alabábamos silenciosamente el ingenio edilicio que amontonó esas revueltas verrugas de argamasa, o tal vez, de piedra”⁸⁵.

Gerchunoff tenía claro lo que veía y entusiasmaba su inocencia infantil: “le recordaban en su mediocre deformidad las láminas de los libros que prometen, con el bandido enmascarado que se agazapa detrás de las rocas, succulentas proezas”. Pero también entendía el efecto que causaba a lo urbano ya que “la gruta adornaba la lisura perpetua de la ciudad, que encontraba en ese sitio un recodo más ameno, con el trecho romántico de agua al pie y los árboles de ramas gimientes que daban sombra apacible”.

Hacia 1914 se le encargó una remodelación a Calos Thays de la bajada de la Recoleta. El era quien modificó el trazado general del sitio transformándolo en un Parque Japonés, nombre que llegó a tener y que luego pasó a un parque de diversiones cercano. El asociar las grutas y juegos de agua con los parques chinos y japoneses no fue idea gratuita ya que para Europa los parques orientales también tenían la intención de representar “otro lugar”, reconstruir una naturaleza lejana a la del jardín, en el fondo también el dominio de la naturaleza.

Courtois en 1885 hizo para la plaza de enfrente a la Recoleta un proyecto que vivió varias peripecias⁸⁶. Ubicado donde está el Museo Nacional de Bellas Artes y a un lado de donde estuvieron los primeros depósitos de las Obras Sanitarias cuyo edificio transformado es hoy el museo. Lo mandó proyectar Alvear y debía formar una ampliación del parque público. No tenía gruta pero en cambio tenía una serie de isletas, rocallas y un arroyo con puentes románticos y pintorescos.

Pero podemos preguntarnos quiénes eran estos señores citados. El arquitecto Juan Buschiazzo había comenzado sus muchísimos años de intervenciones en el conjunto del convento jesuítico de la Recoleta. Este, en 1858 se había transformado en el Asilo General Viamonte y se le encargó al arquitecto hacer obras menores en 1880; seguiría construyendo, modernizándolo, haciendo su capilla, hasta su fallecimiento momento en que Juan Carlos Buschiazzo, su sobrino, seguiría trabajando hasta 1935⁸⁷. Fue el arquitecto favorito del intendente Alvear.

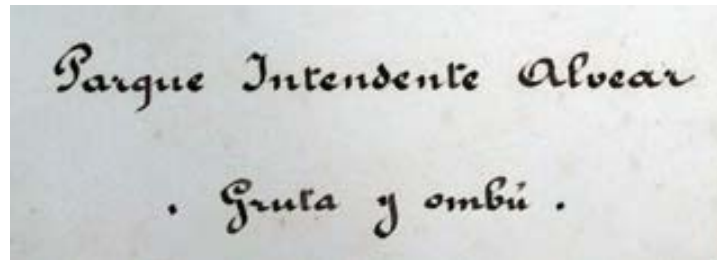
El llamado “jardinero” por Alvear en sus cartas era Eugene (Eugenio) Courtois, quien había llegado de Francia hacia 1860 dedicándose a la jardinería privada. Nunca hizo teoría sobre su trabajo, pasó casi desapercibido a la historiografía nacional pese a ser quizás el mejor jardinero francés en el país. Ni siquiera hay papeles de su inicio como empleado municipal o su renuncia por lo que suponemos que lo fue entre 1877 y 1889⁸⁸. En ese último año fue convencido de dirigirse a Córdoba a hacer el Parque Sarmiento, con sus rocallas y allí falleció en 1906. El jardinero resultó ser un paisajista de alto nivel que dejó en el país una obra excepcional ya destruida.

⁸⁵ Alberto Gerchunoff, La Gruta de la Recoleta, en: *Buenos Aires, la metrópoli del mañana*, Municipalidad de la Ciudad, pp. 82-83, Buenos Aires, 1950. El texto fue redactado en 1942.

⁸⁶ A. Beccar Varela (1926), op. cit.

⁸⁷ Daniel Schávelzon, Juan Antonio Buschiazzo, en: *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Clarín, vol. I, pp. 215-217, Buenos Aires, 2004.

⁸⁸ Sonia Berjman, Eugene Courtois, en: *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Clarín, vol. 2, pag. 183, Buenos Aires, 2004



176. Letra de Carlos Thays en su relevamiento del Parque de la Recoleta, luego Intendente Alvear (Archivo Thays, DGPeIH).



177. Vista frontal del lago, un embarcadero, la zona boscosa y el puente de rocalla (Archivo Thays, DGPeIH).



178. Puente de falsa madera con una extraña tabla vertical, todo de cemento, con la rocalla y la lujuriosa vegetación (Archivo Thays, DGPeIH).



179. Peculiar puente de rocalla volcánica que desembocaba en una escalinata para llegar a la gruta (Archivo Thays, DGPeIH).



Colección de fotos de Witcomb: inmensos troncos de rocalla del puente de Recoleta y quiosco de Palermo.

Al parecer el éxito del paisaje artificial de la Recoleta fue enorme –críticas mediante-, lo que desató la moda por hacer grutas y lagos. Para esos años la diversión colectiva que luego harían los parques de diversiones lo cumplían estos lugares de la municipalidad. Así se lanzaron a hacer grutas y rocallas en Buenos Aires y en todas las ciudades que crecían a la sombra de los gustos y placeres de la Generación de 1880. Lucio V. López, miembro conspicuo de esa generación, con la capacidad de ver las transformaciones entre el “incivilizado aunque añorado pasado” y su presente glorioso pero cambiante, escribió que en esa nueva sociedad “no era *chic* hablar español en el gran mundo, era necesario salpicar la conversación con algunas palabras inglesas y muchas franceses, tratando de pronunciarlas con el mayor cuidado, para acreditar la raza

de gentilhomme”⁸⁹. Obviamente los modelos de los paseos tendrían que venir, aunque tarde, desde París.

Pero el ejemplo que se desplazaría por el país, la gruta colosal, algo que ni siquiera en Europa se hubiesen animado a construir fue el nuevo proyecto de Alvear. Sería un canto a la gloria y el poder de una generación y una clase en el poder que podía construir una nación a nuevo. Si muchos quedaban en el camino no importaba: lo harían y lo hicieron. Y la obra llegó, era mucho más grande que todo lo hecho en el estilo, inédita en su proyecto, de alcance internacional y capaz de competir con cualquier rocalla de su tiempo y en la que se puso seguramente mucho dinero público: la Gruta de Constitución. Así Alvear pudo imaginar el proyecto de transformar el Parque del Sur, lo que hoy llamamos Plaza Constitución, en una gran estación de ferrocarril con una plaza adelante en reemplazo del antiguo *hueco* en donde paraban las carretas que llegaban a la ciudad. No sólo implicaba priorizar un sistema de transporte al otro, si no también realizar un diseño de muchas manzanas, el tendido de rieles, la construcción de una nueva estación y las consecuencias por la modificación de la zona en la que se harían grandes casas de la burguesía porteña. Sólo imaginar lo que significaba el prohibir el ingreso de carretas y que la mercadería entrara por tren era un cambio de consecuencias sociales, económicas y de conformación del territorio.

Para esa obra Alvear le encargó a Courtois un proyecto para las cuatro manzanas de plaza que quedarían delante del edificio. Si bien esta historia del Ferrocarril del Sud comenzó en 1880, no fue hasta 1886 en que se terminó la estación y se logró inaugurarla completando el conjunto. Fue un emprendimiento que cambió la fisonomía de la zona del sur de ciudad que hasta ese entonces era inundable y marginal. En este caso Alvear acompañaba a una empresa ferrocarrilera inglesa con su obra, que implicaba trasladar a la periferia urbana las grandes estaciones en lugar del proyecto anterior, de tiempos de Urquiza, de centralizar todo lo posible detrás de Casa Rosada, en donde estuvo la estación de tren y la Aduana⁹⁰. Ese conjunto sureño comenzó así a transformarse en un activo lugar de vida social sitios con confiterías, teatros, escuelas, iglesias y hasta un gran templo de la colectividad judía, lugares donde concurrían los estancieros de la provincia a tratar sus negocios y recrearse. Ya no era zona de carreteros y esclavos libertos, se transformó en espacio de señoritos de galera y bastón. El proyecto de la plaza fue complejo ya que al inicio iban ser sólo dos manzanas parquizadas y luego se fue ampliando. El plano inicial de Courtois de 1885 sólo incluía puentes, quiosco, lagos e isletas en un diseño romántico e irregular, pero no figuraba la gruta. Cuándo y cómo se decidió aumentar la aventura no lo sabemos pero debió haber sido mientras el conjunto ya estaba en obra.

La gruta en realidad no era eso, no era cueva ni se entraba bajo tierra si no al revés, se trataba de una enorme montaña de cemento en pura rocalla con un torreón, una insólita escalinata y una rampa que recorría el conjunto como si fuese un tren fantasma peatonal para llegar a la parte superior atravesando la montaña por túneles. Una aventura para cualquiera que se aventurase; debía ser divertido pero para la mayoría sería difícil de interpretar en su sentido lúdico. De esa masa amorfa salía una corriente de agua que formaba un pequeño lago que discurría como arroyito por las plazas y debajo de un puente de troncos artificiales, llegando a la estación. Quien bajara del tren se sentiría anonadado, estupefacto ante tamaña mole, al menos hasta que se hicieron cosas similares en otros lugares del país.

⁸⁹ Lucio V. López, *La gran aldea*, CEAL, 1967, pag. 63.

⁹⁰ William Rogind, *Historia del Ferrocarril del Sud*, Buenos Aires, 1937.



180. La Gruta de Constitución vista desde el sur con el arroyo que iba a la estación del ferrocarril (Postal colección del autor).



181. Gruta de Constitución vista del el Este entre el follaje del parque (Postal colección del autor).



182. Gruta de Constitución vista desde Noroeste, mientras el parque se va secando (Foto colección Cedodal).



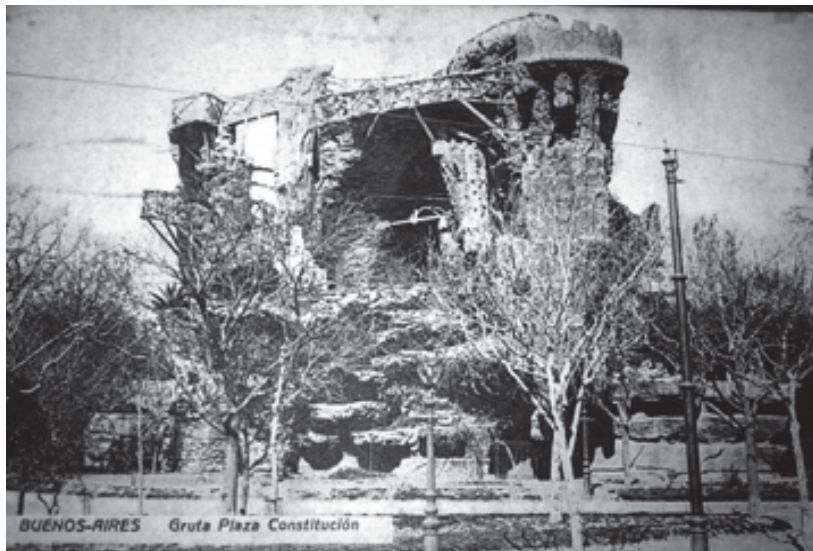
183. Vista de la Gruta mostrando el detalle de la torre inclinada y el tanque de agua, aun entre plantas; la rocalla cae como manto de lava (Foto colección del autor).



184. Vista del laberíntico recorrido sobre y dentro de la Gruta en el sector de imitación piedra (Foto colección del autor).



185. Postal de la Gruta, gran moda del momento y que ayudó mucho a su rápida difusión (Postal colección del autor).



186. La Gruta en detalle con su enorme basamento de rocalla y la estructura que sostenía las pasarelas imitando troncos descomunales (Postal colección del autor).



187. Vista del interior de la gruta (Foto colección Cedoad).



188. Puentes y gruta de acceso al conjunto, en un enjambre de troncos, rocas y ramas de cemento cubiertas del verde natural y el agua (Foto Archivo Thays, DGPeIH).



189. Detalle de la torre fantasmal y la escalera de subida hacia el mirador superior (Foto propiedad del autor).

La gruta estaba ubicada cerca de la esquina de Pavón y Lima y se la describió como: “una llamativa gruta monacal, en ruinas, viéndose también en medio de ella un lago artificial provisto de un pequeño puente”⁹¹. Según las *Memorias* municipales el conjunto se completó entre 1885 y 1888 y su costo fue de cien mil pesos, una fortuna para la época. En 1885 se publicaba que “la parte izquierda de la Plaza Constitución está convertida en un paseo ya bien arraigado y completamente establecido; en cuanto a la otra parte ya está hecho el plano que por orden del señor intendente se ha elaborado para completar la formación de esa gran plaza”⁹². Dos años más tarde se indicaba que “se levanta en ella una gran gruta y se forma un lago”⁹³. La gruta tenía escaleras, pasadizos, un túnel interior, un tanque de agua sostenido por columnas estilizadas pero que aparentaba estar roto, pasarelas colgantes y mil vericuetos más. Un recorrido por ella era algo así como ir a un Disney World del pasado; había aventura, asombro y entretenimiento para el ocio.

Las fotos antiguas son un poco confusas ya que la obra tuvo dos épocas: la primera al inaugurarse incluía el lago, un salto de agua, el puente y rocallas dispersas. En algún momento todo eso se quitó dejándolo reducido a la construcción principal que es lo que aparece en la mayoría de las fotos conocidas. La gruta fue construida para ser vista desde la estación; pero desde 1900 pasó a ser apreciada desde las calles laterales, es decir cambió la forma de mirarla modificando la manera de acercarse al conjunto, síntoma del deterioro que terminaría en su desaparición. La gruta sin agua, sin arroyo, sin puentes era un fenómeno aislado, un elefante sin tierra en donde caminar. En ese

⁹¹ Ricardo M. Llanes, *Antiguas plazas de la ciudad de Buenos Aires*, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires, volumen LVIII, 1965

⁹² *Memoria Municipal*, Buenos Aires, 1885, pag. 282

⁹³ *Memoria Municipal*, Buenos Aires, 1887, volumen I, p. 10

sentido hay fotografías de antes de que termine el siglo XIX que muestran la puerta de entrada rota, el pasto destruido, el lago seco, las rejas abandonadas y los caballos pastando por lo que fuera parque; es decir que la apreciación del conjunto duró muy poco. El por qué quedó tan rápidamente fuera del gusto, sea de la oligarquía o del pueblo, o por los cambios políticos que afectaban la intendencia, es difícil de saber, pero sucedió: la sociedad cambiaba rápidamente sus estéticas y suponemos difícil mantener una obra de esta envergadura. En realidad había cambiado todo y el gusto de la Generación de 1880 por lo romántico y lo espontáneo, del flanear parisino y del *dandy* porteño habían muerto. Poco después la montaña de cemento que se haría para el Parque Japonés en Retiro tendría un éxito fulminante y estaría en uso por medio siglo con un tren fantasma que la recorrería por dentro, pero va a ser una obra privada y tenía por objetivo entretener y hasta había que pagar por ello. Fue transformar la rocalla en una diversión de feria. La intendencia de Alvear tuvo una posterioridad horrible durante los años en que este estilo estuvo de moda ya que entre 1887 y 1910 hubo catorce intendentes. Imaginar que algún proyecto tuviera continuidad resulta inverosímil. La secuencia se inicia antes de la creación de la Municipalidad en que Alvear ya se desempeñaba en la Comisión Municipal, hasta 1883 en que pasó a ser intendente, luego fue continuado por Antonio Crespo por un año en 1887 y por Guillermo Cranwell por otro más, finalmente el siglo lo terminó Francisco Seeber. Es decir que entre Roca e Yrigoyen hubo nueve intendentes. De allí que la Gran Época de las Rocallas fuesen los gobiernos no sólo de Roca sino también de Miguel Juárez Celman (1886-1890), Carlos Pellegrini (1892-1895) y Julio E. Uriburu (1895-1898).

La destrucción de la gruta fue una larga agonía de abandono y funcionarios ineficaces, una historia que comenzó cuando un intendente reemplazó a Alvear. Así, se dejaron de mantener las grutas y se inició el relleno de los lagos y destrucción de los jardines. La excusa que “amenazaban ruina” lo que era un concepto que no significaba nada, es decir que iba caerse en forma inminente pero que años después seguía intacta. ¿Si se caía porqué siguió sin problemas? Obviamente el tema pasaba por otro lado: el propio Seeber lo diría en la *Memoria Municipal* del año 1889⁹⁴:

“En la Plaza Constitución he ordenado la demolición de una parte de la monstruosa gruta que la afea, por que según opiniones técnicas autorizadas, amenaza derrumbe. Ha costado aproximadamente la enorme suma de \$100.000 y en el sumario que mandé levantar, consta que una parte agregada que tiene, fue construida para guardar el equilibrio a otra porque amenazaba caerse”.

Al año siguiente el nuevo intendente volvía a escribir que: “la Plaza Constitución se encontraba dividida en cuatro partes por dos calles que la cruzaban y la mitad aún no había sido transformada en jardines teniendo solamente una gruta –ofensa del buen gusto-, que importó fuertes sumas de dinero”. Por lo tanto, para resolver lo que él consideraba de mal gusto, proyectó transformar las plazas construyendo los jardines que faltaban, suprimiendo las calles y demoliendo parte de la gruta que para él ofrecía supuestos peligros⁹⁵.

La prensa de Buenos Aires escribió abundantemente porque a diferencia de la gruta de Retiro que tenía una escala menor, ésta era difícilmente comprensible para el porteño de barrio. Quizás el paseante de la zona norte tenía mayor relación con los paseos franceses y estaba no sólo interesado por imitarlos, sino también por copiar su

⁹⁴ *Memoria Municipal*, Buenos Aires, 1890, p. 94.

⁹⁵ *Memoria Municipal*, Buenos Aires, 1903, p.134.

funcionamiento social en la recreación del nuevo ocio burgués pero al parecer el habitante de la zona sur posterior a 1900 ya nada compartía con ese gusto.

La demolición de la gruta trajo una polémica digna de ser recordada, con sus defensores, sus detractores y quienes intentaron encontrar soluciones conciliatorias. Por supuesto al intendente nada de ello le preocupaba por lo que se hizo lo que al de turno le vino en gana, que fue demolerla. En un artículo firmado bajo el seudónimo de Molécula, la revista *Caras y Caretas* de febrero de 1907 hizo notar varias cosas interesantes en un artículo titulado: *Cosas inútiles*. Decía:

“Porque bien se comprende que nuestro propósito no es que la gruta de la Plaza Constitución se eche abajo. Bien puede quedar donde se encuentra como una tradición que un pueblo como éste, que según dicen debe formar sus tradiciones, estas tradiciones tan caras a las nacionalidades de añeja historia que ha de echar mano de la que se le presente que no tenemos mucho de dónde elegir. Eso sí, que el que la construyó nos permita una sonrisa como se la ha permitido a cuantos entendidos la examinaron, que el intendente Alvear cuando la mandó a construir no la había concebido torcida, sin puntos de apoyo, no había para qué decirlo, pues existen centenares de ejemplos de personas que mandaron construir palacios hermosos que luego se derrumbaron, no diremos por ignorancia sino más bien por exceso de ciencia de sus constructores, sin que el autor del proyecto tuviera nada que ver con el percance; la gruta en cuestión está clausurada desde 1886 y hay quien opina que rectificada y reconstruida en parte, llenaría su objeto, cual es el de embellecer y dar variedad a una plaza y servir de novedoso paseo a los habitantes de los alrededores. Aprovechamos pues la circunstancia de que se encuentra otro Alvear en la intendencia para endilgarle nuestro proyectito”⁹⁶.

No hace falta decir que la gruta, a pesar de los pronósticos que iba a caerse en “forma inminente”, siguió airosamente completa y en pie, y en 1914 fue definitivamente demolida por la empresa Anglo Argentina, que iba a construir el subterráneo Retiro-Constitución. En 1927 el historiador Alfredo Taullard vio y entendió lo que había sucedido y decía que la plaza había sido:

“convertida en paseo público, adornándola con árboles, un lago artificial y una gruta que representaba un antiguo castillo en ruinas, que tan a lo vivo estaba hecho que su aspecto ruinoso intimidó a las mismas autoridades, que temiendo que no ofreciera suficiente seguridad para el acceso al público lo clausuraron y demolieron al poco tiempo”⁹⁷.

Algunos diarios de la época criticaron a la gruta, como *La Prensa* del 30 de noviembre de 1888⁹⁸ calificándola de “espléndido mamarracho” y “valiente derroche de la renta municipal”. No hace falta decir que cualquier cosa servía para criticar la anterior gestión de Alvear. Incluso en libros modernos se coincide con ese criterio peyorativo: “llamaba muy especialmente la atención la gruta de la Plaza que era de muy mal gusto”⁹⁹. La gruta se clausuró y se transformó en lo que dio en llamarse la “cueva de los gatos”. En un artículo publicado en *P.B.T.* en abril de 1914, se lee lo siguiente:

⁹⁶ *Caras y Caretas*, *Cosas inútiles*, Buenos Aires, 16 de febrero de 1907.

⁹⁷ A. Taullard, *Nuestro antiguo Buenos Aires*, Talleres Peuser, Buenos Aires, 1927

⁹⁸ *La Prensa*, 30 de noviembre de 1888, Buenos Aires.

⁹⁹ Olga García, E. Ribok, N. Asato y L. López, *Imagen de Buenos Aires a través de los viajeros: 1870-1910*, Universidad de Buenos Aires, 1981.

“Viven allí libres en todo género de preocupaciones para la búsqueda del sustento, puesto que el vecindario inmediato y los dueños de los hoteles contribuyeron con las sobras de sus cocinas; ahora entre la falange gatuna ha cundido el pánico al enterarse de que el desalojo es inminente”¹⁰⁰.

Esta gruta, sin que nadie lo quisiera, sirvió para una de las actividades para lo que se había planeado: fue un núcleo de reunión, de intercambio social, tema de discusión y polémica. Ciertamente era el mejor uso que podía dársele a un monumento urbano. Trató de otorgársele también una finalidad más práctica: en el diario *La Prensa* del 6 de septiembre de 1903 se informaba que el intendente:

“considerando que la gruta de la plaza Constitución no tiene destino útil alguno y es por el contrario un foco de infección, amplio espacio en su interior que bien podría destinarse a negocio, a confitería o restaurante, se propone sacar a licitación su arrendamiento para cualquiera de estos usos”¹⁰¹.

El único candidato firme para instalar una confitería fue un tal Medardo Brindan en 1906¹⁰², quien ofreció hacerse cargo de las obras necesarias para garantizar la seguridad de la construcción. El trámite fue larguísimo y sólo tras tres años de cabildos el permiso fue concedido pero con un alquiler tan exorbitante que el interesado huyó. Según *P.B.T.*¹⁰³ la “Municipalidad pedía \$5.000 anuales de alquiler y la refacción por cuenta del arrendatario. La idea quedó en proyecto y hoy se va a demoler esa mole que no presta ningún servicio ni al vecindario ni al ornato público”. Es evidente que la municipalidad no tenía la intención de hacer nada para salvar la Gruta de la piqueta. Y no sólo dio que hablar desde la perspectiva estética, sino también desde lo legal: el conductor de la obra, quien estuvo más tarde a cargo de la similar de la plaza Garay, le entabló un juicio al intendente. En 1902, Augusto Crettet demandó al ex intendente Guillermo Cranwell por deudas contraídas durante su mandato por la realización de obras en la Gruta. El juez, al revisar el caso, encontró una falla ya que no había habido licitación si no una contratación directa. Y además se le quedó debiendo \$12.600 ya que sólo se le había pagado de anticipo la cantidad de \$10.000. Es así que el juez falló contra Cranwell. El fallo consideraba que al no haber licitado el contrato fue de índole personal por lo que debía pagar la deuda de su bolsillo, aunque se redujo la cantidad a \$4.500 más los intereses¹⁰⁴.

El anunciado final llegó en el mes de mayo de 1914 en que la piqueta del progreso, que iba a instalar por debajo el subterráneo a Retiro, destruyó lo que otro progreso había levantado unos pocos años antes, cerrando y cumpliendo así la dialéctica del desarrollo en el subdesarrollo: construir y luego demoler, en un circuito cerrado del cual no hemos podido salir.

Pero no sólo Constitución estaba siendo transformada, otro núcleo urbano iba a tener también sus rocallas aunque más modestas y daría paso a otro gran diseñador en la ciudad. En la plaza San Martín, justo en la esquina de lo que era el antiguo Cuartel del Retiro, se hizo un conjunto de rocallas. Para ubicarlo, en algunas fotos se la ve muy cerca del Monumento a San Martín antes de que fuera ampliado en su basamento.

¹⁰⁰ *Revista P.B.T.*, La gruta de los gatos, número 489, 11 de noviembre de 1914, Buenos Aires.

¹⁰¹ *La Prensa*, 6 de setiembre de 1906, Buenos Aires.

¹⁰² Datos suministrados por el profesor Puccia.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *La Prensa*, 19 de mayo de 1901, Buenos Aires.

Según el Censo Municipal de 1887: “La plaza General San Martín tiene preciosos jardines, formados de plantas ornamentales, una gruta construida durante la administración del intendente Alvear y la estatua del general cuyo nombre lleva”.

Era un lago con rocalla alrededor, muy poco conocido ya que duró sólo unos años y no tuvo la envergadura de sus competidoras. Se trataba de un espejo de agua con pequeñas isletas que servían de maceteros, todo rodeado de piedras artificiales y grandes troncos huecos, una especie de bosque talado entre las rocas rodeando el agua, un puente y algunas falsas maderas a sus lados. Se aprovechaba la barranca para la construcción más alta del torreón con almenas y en la baja el lago terminaba delicadamente con piedras artificiales.

El conjunto tenía bancos a su alrededor y era un paseo y visita obligada pero duró menos que otras. No tenemos datos precisos de quien la hizo. Parte de la gruta debió a su vez ser demolida para colocar el pabellón traído de París de la Exposición de 1889, el que fue puesto en el lugar en 1898 y sirvió como Museo Nacional de Bellas Artes.



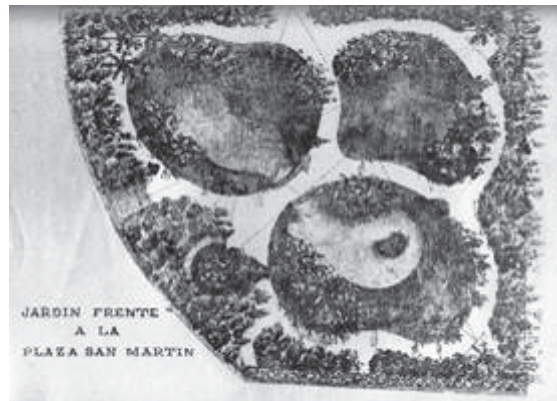
190. Lago de la Plaza San Martín cuando estaba el Cuartel del Retiro a su izquierda (Archivo Thays, DGPeIH).



191. Lado opuesto al anterior en que se observan en las orillas de la laguna otras rocallas y gente paseando en un bote (Grabado colección del autor).



192.193 Las rocallas y árboles alrededor del lago y su isleta (Archivo DGPeIH).



194-195 Vistas de la parte posterior de la cascada y plano de Courtois para ampliar la zona (Archivo DGPeIH).

En la plaza que está entre Santa Fe, Maipú, Arenales y Esmeralda, Thays proyectó años más tarde una gruta nueva y usó rocallas en profusión. Lo que planteaba para ese sitio –que no se hizo– era un lago con una pequeña montaña, dos puentes de troncos, una baranda sobre el lado sur de una cuadra completa de largo y otros detalles que no alcanzan a verse en detalle en el plano.

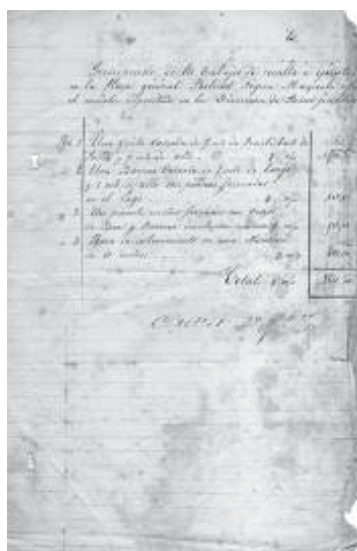
Entre las grutas más importantes se encontraba la que adornaba la plaza Garay, antes llamada 29 de Noviembre. Fue realizada en 1887 y es de suponer que su autor haya sido Courtois. Entre los documentos de la gestión de Torcuato de Alvear y que corresponden a ese mismo año en el ramo de Obras Públicas se encuentra el presupuesto original de los trabajos de rocalla por ejecutar “según maqueta”, un ya perdido modelo depositado en la Dirección de Paseos Públicos¹⁰⁵. Este dato resulta llamativo ya que es la única evidencia del uso de este tipo de forma de representar rocallas ya que dibujar una gruta es casi imposible y debía ser complejo de ordenar su hechura al artesano que se ocuparía realmente de decidir cómo hacerla. El presupuesto está firmado por la

¹⁰⁵ DGPeIH, *Documentos de la Gestión de Torcuato de Alvear*, Obras Públicas 90, carpeta 370, Buenos Aires.

compañía de Crettet y asciende a un total de \$3.600. El conjunto estaba formado por una gruta-cascada de siete metros de frente por seis metros de fondo y siete metros de alto, con una cascada de siete metros de largo y dos metros de alto con piedras que formaban un lago; había un puente rústico con trozos de roca y troncos de cemento en imitación madera, además de una gran roca de sostén, teniendo el conjunto una extensión de sesenta metros. Un documento ya citado de Courtois habla de “dos rusticadores en madera por algunos días más, que son necesarios para un puente rústico que están construyendo”, eso para 1888. El valor de la obra presupuestado por Crettet era de \$ 3600.

La gruta de esta plaza no tuvo la altura de la de Constitución pero era formidable y sabemos que se vivieron muchas complicaciones para concretarla. Años más tarde comenzó a ser desarmada y se perdió para inicios del siglo las rocallas del lago. En las fotos hay varias que muestran el reinaugurado lago hecho con alisado de cemento aunque dejando un puente como testigo de otros tiempos. Ricardo Llanes la describió así:

“Hubo un tiempo en que a esta plaza se la distinguía por su decoración de flores y alguna que otra joya artística levantada. Mantenemos la imagen de la gruta con sus juegos de agua, acaso todavía en 1912. Recuerdo las que el intendente municipal don Torcuato de Alvear mandara construir en algunas plazas: Recoleta, 11 de Septiembre y Constitución. Se la veía sobre el ala de la calle Garay entre las de Virrey Cevallos y Solís, si bien no eran tan altas, ni con figura de castillo como la de Constitución. (...). Bajo la inteligente y constante preocupación de quien fuera considerado el Haussman porteño, la plaza rica en variedad de arbolado como de vistosos cuadros de jardinería, quedó convertida en una de las mejores de la capital platina, destacándose en una de sus esquinas, la de Pavón y Lima Oeste, una llamativa gruta monacal, en ruinas, viéndose también en medio de ella un lago artificial provisto de un pequeño puente”.



196. Presupuesto de Crettet para construir la gruta de plaza Garay en 1889 (Archivo Histórico de la DGPeIH).

Un conjunto peculiar fue el del Jardín Botánico las obras son de la intendencia de Fresco y fue terminado ya en el siglo XX y su autor fue Carlos Thays. El Botánico fue una obra de enormes dimensiones y significación en el Buenos Aires de fin del siglo

XIX hecha al parecer entre 1892 y 1898 aunque es posible que haya sido completada aun más tarde. Es peculiar no sólo por su clara asociación a lo que se consideraba “japonés” si no a que en los numerosos planos que se hicieron del Botánico jamás apareció dibujada. Se trata de un verdadero “juego de agua”, con canales de agua minúsculos que serpentean aprovechando el desnivel de la pequeña barranca que allí existe. Si bien la destrucción es casi total y en gran parte ha sido arreglada con piedras, sin entender de qué se trata, hay lagos de 20 cm de profundidad, canales aun más bajos, espejos de agua con islas donde no se puede estar siquiera parado, los infaltables puentes de rocalla, grutas pequeñas, saltos de agua de juego. El canal con agua va angostándose en su recorrido o ensanchando de golpe para darle movimientos dignos de un jardín japonés. Era un universo liliputiense. Ver hoy los destruidos detalles remanentes de el recorrido del agua logrados en tan poca diferencia de niveles, pone más en evidencia el abandono que destruye lentamente el lugar que hace diez años llevaba agua.

El Botánico es el mejor ejemplo para entender la relación entre rocalla y juegos de agua, ya que está hecho para apreciarlo mientras se camina por senderos que no siempre son paralelos al agua, hay que verla o imaginarla) serpentear, avanzar rápido o lento según el ancho del canal, retorcerse, jugar, todo con una enorme sutileza. La falta de planos, de datos concretos y fechas, incluso de documentos, nos lleva a pensar que demoró la obra mucho más de lo pensado y que fue terminada por Carlos Thays (h) ya que en una publicación oficial anunciaba que se estaba terminando la “construcción de un lago de mampostería con grutas y piedras rústicas en la sección japonesa (...) de 200 metros de largo por un ancho de 1 a 5 metros”¹⁰⁶, pero era 1926. Quizás por eso se evitó una gruta grande y sólo se hicieron pequeñas, con grupos de rocalla dispersa por el Botánico.

Hay un detalle en ese sitio: dentro del gran invernadero de hierro y vidrio, el principal, se hizo un área elevada para colocar macetas que colmaba el espacio central, una mesa gigantesca con sus extremos curvos. Está hecha en rocalla y destacan grandes clavos cuadrados de cabeza en punta, bien marcados, con todos los ingredientes del artesano que sabe reproducir al detalle la madera en tablas.



197. Antigua fotografía del Jardín Botánico, rocallas y puente con agua (Archivo Thays, DGPeIH).

¹⁰⁶ Carlos Thays, *El jardín botánico de Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires, 1926.



198. El mismo sector de la foto anterior en que ya ha desaparecido la vegetación (Foto J. Alfonsín 2004).



199. El puente visto del lado opuesto sin agua y con la rocalla destruida (Foto del autor 2013).



200.201 Detalles de la excelente manufactura de los puentes, con troncos con la corteza saliente, sogas para atarlos cuando semejan cañas y clavos cuadrados para la madera (Fotos del autor 2011).



202. Macetero gigante dentro del Invernadero principal con un delicado trabajo de imitación corteza clavada como revestimiento (Foto del autor 2011).



203. Isletas para flores en medio del lago ahora desecado similares a las de la plaza San Martín que muestran su verdadera dimensión de juguete (Foto del autor 2011).



204.205 Pequeñas grutas de las que manaba el agua, ahora y antes (Fotos J. Alfonsín 2004 y del autor 2013).



206.207 Cascadas de pocos centímetros y recorridos rectos y curvos combinados para el agua, ya secos (Foto del autor 2011).

Tampoco podían quedar atrás las plazas que forman lo que hoy llamamos las Barrancas de Belgrano, el gran paseo de la zona norte cuando aun era considerada como una ciudad jardín o al menos como un barrio identificado como tal, que había nacido en 1855. Obra de Carlos Thays, en su diseño vio con beneplácito ciertos rincones pintorescos en los cuales, dispersos por el verde, se dejó áreas de rocalla como en la gran escalinata de acceso desde la calle La Pampa y la caseta anexa usada por los cuidadores del parque. Todo eso fue cubierto por símil piedra derretida como lava volcánica que emergía voluptuosa en medio de una pampa sin volcanes. Las escalinatas tenían diseños únicos cada una y por lo general una sola baranda o pared de apoyo, tema que sin duda era muy estudiado al ser trazadas. En el año 1998 un sector de la rocalla se derrumbó por la erosión y el efecto de las lluvias; la decisión municipal fue demolerlo. Por suerte la intervención de varios interesados la salvó aunque tapiaron la caseta del guardaparques¹⁰⁷, al parecer no se entendió bien qué significaban esas paredes raras y esos escalones molestos si todo podía hacerse “moderno y lindo”. Unas fotos antiguas muestran la barranca antes de que tuviera la balconada actual de balaustres académicos y había una larga baranda de falsos troncos. Resulta interesante que este juego de reemplazo se dio en lugares diferentes hacia 1920, como sucedió con la gruta de La Plata, barrancas de Belgrano o parque Lezama, y sirven de ejemplo para entender la forma en que lentamente el academicismo fue reemplazando los estilos anteriores.

¹⁰⁷ Gracias a Sonia Berjman y Jorge Alfonsín.



208-209. Fotos actuales de la escalinata y la caseta del cuidador de Barrancas de Belgrano después de los arreglos de 2009 (Foto del autor 2010).

Otra plaza que tuvo profusión de rocalla ha sido el Parque Lezama, construido en su mayor parte al incorporarse como espacio público en 1895. El terreno de esas dos manzanas era una quinta privada que terminó en manos de la familia Lezama, quienes más tarde la vendieron al gobierno municipal. Sobre las calles Defensa y Brasil había casas de pocas dimensiones por lo que se compró todo el conjunto y se demolieron las viviendas para hacer un nuevo parque en la zona sur. La rocalla más importante está aun en la esquina de Brasil y Paseo Colón donde fue colocada una fuente de forma vertical aprovechando el fuerte desnivel preexistente, a sus lados hay escaleras de símil piedra y troncos en sus barandas, un mirador y numerosos detalles que han ido desapareciendo. Y lo que queda parece ser, por las fotos, sólo parte de lo que hubo, así como el mirador que también vivió el reemplazo de lo rústico por lo académico. No tenemos un plano antiguo que nos muestre todo el conjunto en su época original porque resultaría interesante ver como convivieron los toques clásicos de los caminos bordeados por jarrones simétricos e incluso un pabellón circular. Pero como en todo se ve la mano de Carlos Thays es posible que sean cosas de épocas diferentes en un proceso de transformación lenta.

Un hallazgo interesante en Lezama fue encontrar que hubo una gruta. Durante los trabajos arqueológicos encontramos que cerca de la reja posterior del actual museo había bases de pilares de rocalla que asomaba por la erosión del suelo, que habían sido cortados a la misma altura, es decir que hubo una construcción de cierta envergadura de la que nada queda. Con el tiempo vimos que en los papeles de la gestión de Alvear se hacía referencia a una gruta en el parque de la que no tenemos imagen alguna.



210. Barranca del parque en 1895, con escalinatas y barandas de rocalla en el sector en que hay ahora un anfiteatro (Archivo Thays, DGPeIH).



211. Escalinata de rocalla en Parque Lezama extrañamente sin baranda (Foto del autor 2012).



212. Escalera de rocalla con barandal de falsa madera muy deteriorado (Foto del autor 2012).



213.214 Escalinata al sector superior del parque en rocalla y barandal en la actualidad y en la década de 1960 (Fotos del autor 1973 y 2013).



215. Gran bloque de rocalla delimitando uno de los caminos interiores del parque (Foto del autor 2013).

Quizás habría que nombrar la última gran gruta de Buenos Aires, la que indicaba su final sin futuro: la del Parque Japonés en Retiro, un enorme espacio de diversiones que fue deleite de niños y adultos en la primera mitad del siglo XX. Ya no era una gruta en las zonas de disfrute público, era un simple lugar para el considerado *lumpenaje* que llegaba del interior por la estación del ferrocarril. Fue construida como una supuesta réplica del Fujiyama en Japón en 1911, con acceso por Libertador y Callao y se incendió en 1930, rehaciéndolo a pocas cuadras de distancia. La construcción estuvo en manos Alfredo Zucker y tenía sus necesarios dos lagos puestos a su alrededor, con la diferencia de nivel necesaria para formar una pequeña caída en que jugaban botes que chocaban entre sí, al parecer Zucker no se ajustó totalmente al plano original de Thays aunque básicamente hizo la misma obra. Pese a la función ya vulgar de esas rocallas la obra era de Zucker, un conocido arquitecto que se había formado y trabajado en Alemania, Francia y Estados Unidos y que aquí hizo importantes obras como los hoteles Majestic y Plaza. Es decir, aunque ya había pasado la moda y se la encerraba en

un simple parque, aun era obra del diseño de expertos aunque seguramente hecha por hábiles artesanos.

Un texto de Gerchunoff describe bien los sentimientos que despertaba antes de su demolición:

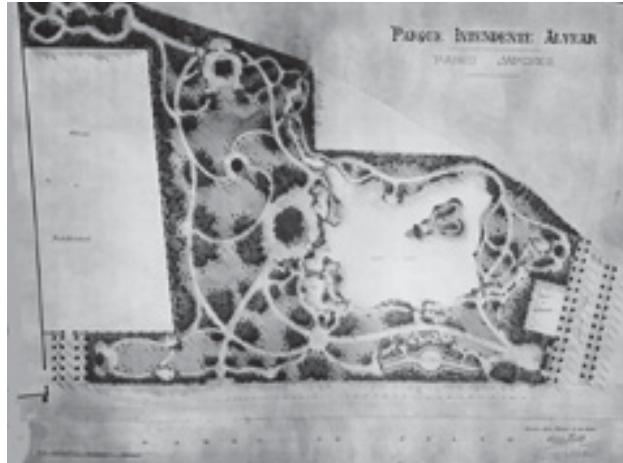
“Al Parque Japonés le ha llegado la hora de los elogios. Sabéis tan bien como yo que, según el proverbio árabe, la hora de los elogios es la de la muerte (...). Vivió unos cuantos lustros en la orilla de la ciudad, con sus lagos minúsculos, sus montañas de Pórtland¹⁰⁸, sus galerías de espejos, sus grutas verrugosas y sus casillas en que el monstruo, el mago, el fenómeno, se prodigaban al público (...). Allí se distribuí pues, a precios módicos, la alegría dominical. El fragor del tren que se precipitaba a través de una hilera de cumbres, en una sucesión de abismos, el bote que caía sobre rieles desde lo alto a un círculo de agua, constituían, míseros de nosotros, la felicidad asequible en un día de fiesta, esos días de fiesta en que la metrópoli, cansada de su propia vorágine se pone a bostezar”¹⁰⁹.



216. Plano del Parque Japonés en 1916 donde se destaca su gran montaña y lago (Archivo Histórico, DGPeIH).

¹⁰⁸ Antigua referencia hecha lugar común basada en la ciudad de Portland desde donde venía el cemento importado a Buenos Aires.

¹⁰⁹ Pag. 86, op. cit.



217. Plano del Parque Japonés hecho por Carlos Thays en la parte Este del conjunto de la Recoleta (Archivo Thays, DGPeIH).



218. La entrada del tren a la falsa montaña, con otra al fondo, y a la derecha el Templo romano (Postal colección del autor).

Las rocallas descritas fueron las grandes obras, las que adornaban las plazas de la ciudad; pero en otras las había de menor tamaño, o simples rocalla incluso, y hasta en algunos casos sólo bancos dispersos.

La actual plaza Lavalle es la suma de tres manzanas y por cierto es el espacio de estas características más antiguas, o al menos el primero que pasó en la década de 1860 de ser un *hueco* a tener la imagen de una verdadera plaza en el espíritu francés. En realidad las dos manzanas originarias eran el espacio vacío que quedaba delante del Parque de Artillería (actualmente el Palacio de Tribunales) que se usaba para maniobras militares. Y la plaza a su lado enfrentaba la estación de La Porteña, que cruzaba por allí para dirigirse hacia el Oeste. La tercera plaza que completó el conjunto fue resultado de la demolición del Palacio Miró en 1937. El nombre se debe a la escultura en homenaje a Lavalle que fue colocada a partir de un proyecto de 1878 pero inaugurada en 1887, obra del escultor Pedro Costa.

Desconocemos cuándo y por quien fue construida una rocalla en la plaza frente a Tribunales, pero no fue una obra mayor. Fue una gran plataforma que rodeaba un camino circular con un pequeño lago o estanque. Observando fotos antiguas se ve un círculo de imitación piedras, de unos 35 metros de diámetro con espacio interior para el agua con una isleta, plantas y arbustos. La altura del círculo de rocalla era de un metro y

medio y permitía sentarse en las rocallas del muro, por lo que el lugar se usaba para discutir de política y reunirse a la sombra del Monumento a Lavalle que aun levantaba polémicas. Suponemos que debió hacerse junto con la escultura para adorno de su entorno y un lugar para observarla, es decir en 1887. Del año 1886 hay un expediente municipal en que ya se describe la propuesta de construir de “una fuente en el centro de la plaza” y de obras eran necesarias “para la habilitación del lago”¹¹⁰. En las fotos de 1920 ya ha desaparecido todo rastro de su existencia quedando una superficie plana verde con caminos y maceteros en el lugar, seguramente obra de los Thays en su proceso de simétrico afrancesamiento de todas las plazas.



219. Rocalla con el pequeño lago de plaza Lavalle, atrás el monumento hecho en 1887, la calle aun no se ha abierto (Archivo Thays, DGPeIH).

Otro parque que tuvo sus rocallas reducidas fue la plaza denominada Vicente López, antes conocida como el *Hueco de las Cabecitas* porque allí iban a parar los cráneos descarnados del Matadero del Norte. Era un sitio de barro y abandono hasta que comenzaron las intervenciones para su mejoría, el plantado de árboles y la limpieza. No sabemos cuándo se decidió que en su nuevo trazado, hecho en 1876, se incluyese un kiosco central. Esa construcción era un octógono de hierro techado típico de la época y aparece en un plano firmado por E. Yolidau de ese año. Más tarde se le debió adosar a su alrededor una estructura de símil-troncos de un metro de altura que dejaba una entrada abierta, lo que modificó al kiosco. Creemos que esto fue hecho cuando intervino en el lugar Eugenio Courtois en 1885. Si bien casi no hay datos en una foto se ve que el kiosco se apoya directamente en el piso, alrededor está la estructura de rocalla que envuelve sin tocar la obra preexistente, como para crear el basamento que no tenía¹¹¹; cerca de esquina de Paraná y Juncal.

¹¹⁰ Expediente en la DGPeIH, caja 1886-0-63

¹¹¹ S. Berjman (2001), op. cit., cita Ficha 11.



220. Kiosco con círculo de rocalla de troncos en su alrededor en la Plaza Arenales hacia 1890 (Foto S. Berjman).

Otro proyecto que quedó en gran medida en las buenas intenciones fue el de parque Lezica hoy conocido como Parque Rivadavia. Allí había una antigua residencia demolida en 1928. El terreno era enorme, más de 50 mil metros cuadrados lo que en la ciudad no era algo menor. Al parecer la casona tenía una noria o pozo de agua doble, que transformada hasta lo incomprensible aun se conserva, y un lago con puente y una gruta; otro caso de estancia o residencia suburbana con su propio conjunto pintoresco. Un diario de la época, ya que el tema tomó estado público porque el pleito con la municipalidad fue engorroso, decía:

“Algunas fuentes se reconstruyen (en el proyecto), aprovechando su estructura actual, lo mismo una parte que fue lago en otra época y que se adopta en forma definitiva, conjuntamente con una gruta de piedra que le sirve de complemento y que será destinada para depósito de herramientas”¹¹².



221. Puente sobre el arroyo que llegaba al lago (Archivo del autor).

¹¹² Será poco después el Parque Lezica, *La Calle*, 5 de abril de 1928, Buenos Aires.



222. Acequia por la que entraba el agua al lago del parque con rocalla en sus lados (Archivo Thays, DGPeIH).

El que se considerara de “otra época” un lago y una gruta que no tenían treinta años de haberse construido muestra el cambio abrupto que había vivido la sociedad porteña en su apreciación del paisaje y de los espacios públicos. Obvia decirse que nada de ello finalmente quedó en pie. Y eso es lo interesante porque un mes antes otro diario local anunciaba bajo el título de *La gruta y el lago* que existía:

“una antigua gruta y un pequeño lago, que ha sido convenientemente restaurado con el propósito de romper la monotonía y darle al lugar un toque pintoresco. En el día de hoy algunos obreros reconstruyeron un pequeño puente de cemento armado que se encuentra frente a la gruta y que da al lugar un agradable aspecto”¹¹³.

Cabe preguntarse si la demolieron apenas inaugurada. Puede ser, 1928 ya no era tiempo de grutas y puentes pintorescos.

Para continuar con los proyectos tenemos la nunca construida gruta de la Convalecencia, el enorme parque del sur de la ciudad. Fue dibujada en 1886, es decir que es de las primeras imaginadas, y por el plano fue de los más grandes proyectos paisajísticos de la época ya que los terrenos eran tan grandes como los de Palermo. Incluía escalinatas, auditorio, lago, grutas con cascadas, arroyos con puentes, pozos surgentes, arboledas, vivero y en el medio una construcción para el nuevo Hospital de las Mercedes. Hoy están en la zona los hospitales neuropsiquiátricos Moyano y Borda pero nunca se hizo el paisaje. Sí hubo rocallas en varios jardines de hospitales de la ciudad, varios le fueron encomendados a Courtois para enojo de Buschiazzo, y el que tuvo el hospital Rivadavia parece haber sido el más importante. En esto se llegó al detalle de hacer bancos de hierro fundido que se pusieron en esos jardines, en forma de ramas y troncos, del que muy pocos se han salvado. Incluso hubo de bronce con el escudo nacional. Esta moda llegó al interior y hay bancos con escudos de diversas provincias.

El parque más complejo de estudiar y que tuvo rocallas y una gruta de ciertas dimensiones ha sido Palermo. Insólitamente ya que hay planos y libros enteros sobre él, las rocallas quedaron en el anonimato y hubo que buscarlas en la arqueología y en las fotos perdidas. El sector que posee algunos relictos difíciles de ver y entender está en la plaza Sicilia, a un lado del lago Victoria Ocampo. Resulta muy interesante porque el

¹¹³ Expediente en la DGPeIH, caja 1886-0-63, recorte periodístico sin datos.

lago tiene una isla en el interior que alberga lo que fue la primera usina eléctrica de Palermo que fue construida en etapas a partir de 1887 y dejó de funcionar en 1910¹¹⁴. Es decir que su cronología es exacta con la del estilo. A su lado hay un puente de hierro y un kiosco hechos de hierro que en su base tenían rocalla y ahora son escalonamientos de cemento. Pocos metros delante de ese arroyo, durante la excavación arqueológica de 1998 se halló que parte de las orillas las que mostraban formas curvas y remates de rocalla lo que indica que ese sector el agua debió tener un recorrido diferente al actual y serpenteante. Hay una isla artificial que semeja un cerro de pocos metros con una enorme roca de cemento en la parte superior y en su base hay fragmentos dispersos de rocallas sin orden. Y tras la siguiente curva asoman de la tierra nuevos fragmentos que indican que al menos todo ese sector fue el algún momento de rocalla y por cierto aun es uno de los rincones más pintorescos del parque. El plano para Palermo de Thays, que por suerte existe al igual que sus modificaciones, muestra que todo era pintoresquista en su “estilo inglés” y en buena medida los lagos son el único remanente de ese primer período. Vale la pena observar el Jardín Zoológico con sus lagos, islas y arroyos, puentes y kioscos para entender el proyecto de base que definió el sitio aunque esa no haya sido obra suya.

En los diferentes planos se puede ver como no dejaba de colocar entre lagos y caminos curvos algunas grutas, estanques y arroyos, puentes y hasta pequeñas montañas que no eran más que elevaciones pintorescas. Los cambios habidos hacen que hoy sea casi imposible saber si partes de todo eso se hizo y las fotos existentes no tienen la certeza de su ubicación; pero algunos relictos casi desaparecidos nos indican que antes del gran parque francés que conocemos hubo otro, inglés, de grutas y rocallas, de islas y lagos, de arroyos y puentes de rocalla. El viajero De Cominges lo describió bien: “...subamos, por su florida rampa espiral, sobre aquella montaña rústica, desde cuya cumbre veremos a nuestros pies todo el parque de Palermo y todo el Río de la Plata”¹¹⁵.

Pero no podemos dejar de citar el caso más interesante, que fue la gruta de dos entradas. Existe de ella una fotografía del archivo Bizioli y una copia en el de Thays, pero pese a las interpretaciones publicadas no termina de quedar clara su ubicación¹¹⁶.

¹¹⁴ Daniel Schávelzon y Jorge Ramos, *El Caserón de Rosas, arqueología e historia del paisaje de Palermo*, Corregidor, Buenos Aires, 2009.

¹¹⁵ J. de Cominges: (1916), op. cit. pag. 49

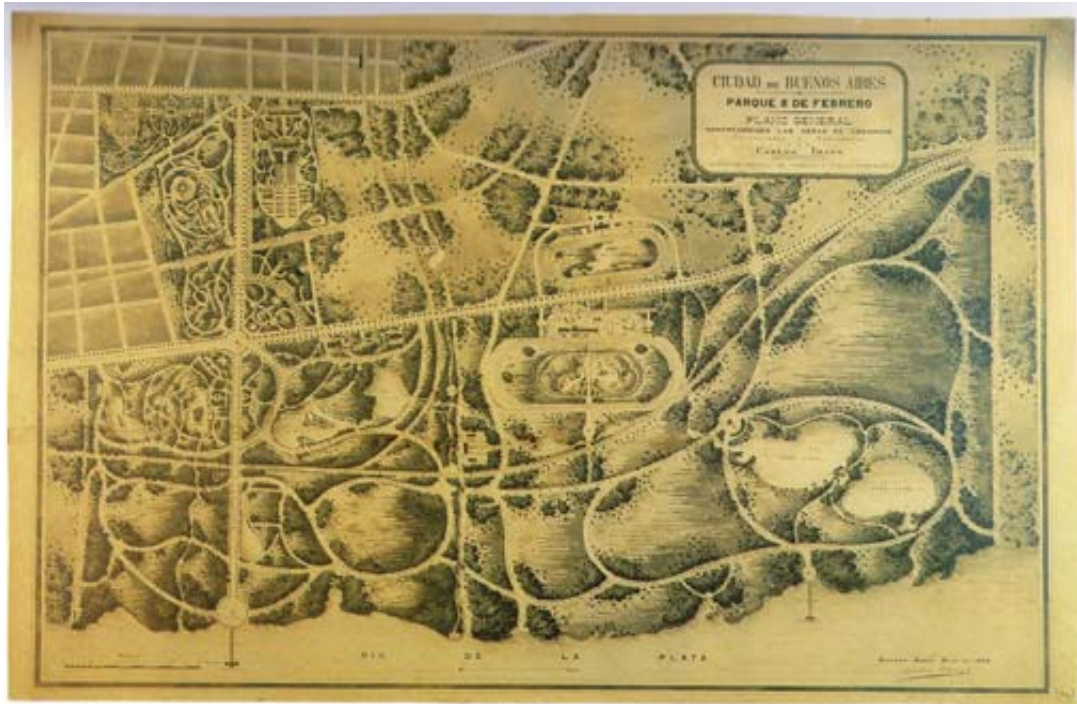
¹¹⁶ Alberto Alfaro y Joege Bellati, *Revelando Buenos Aires: fotos de la colección Bizioli 1870-1880*, Fondo Metropolitano de la Cultura y las Artes, GCBA, Buenos Aires, 2013.



223. Las grutas y el lago frontal, cubierto de rocallas y el puente al centro (Cortesía A. Alfaro, colección Fazioli).



224. Relicto de rocalla sobre el actual lago Victoria Ocampo en Palermo (Foto del autor 2010).



225. Gran plano hecho por Thays para Palermo: incluye cerros, volcanes, grutas, arroyos, lagos y rocalla (Plano M. Marengo 2004: lam.7).



226.227 Kiosco de Palermo, el basamento original de rocalla pasó al cemento alisado hacia 1920 (Postal colección del autor y foto 1985).

Algunas grandes mansiones porteñas tuvieron sus grutas como la ya citada de los Lezica. Sobre la antiguamente aristocrática avenida Montes de Oca, en el actual número 110, se encuentra un palacio o Grand Hotel en el número 110, que fue construido hacia 1885. Era la residencia de la familia Díaz Vélez. La casona estaba construida sobre lo que fuera la residencia original, también de lujo para los inicios del siglo XIX. En la zona, de grandes residencias, ésta estaba muy cerca como el palacio de los Guerrero del que nos queda la iglesia de Santa Felicitas, ubicadas sobre la antigua calle Larga. Era una residencia suburbana por lo que sus características son las de las estancias con parques no muy amplios y su infaltable gruta cuyo autor desconocemos. El nieto del general, Eugenio, fue arquitecto así que todo podría ser obra de él. En 1930 el conjunto fue adquirido por la Municipalidad de la Ciudad dándole usos sociales, pero la falta de mantenimiento fue dejando la gruta olvidada por decenios, cubierta de maderas y vegetación hasta que desapareció hacia el año 2010.



228. La gruta de la familia Díaz Vélez en los años de olvido, antes de su destrucción en 2010: la última en la ciudad (Foto M. del C. Magaz 2001).

Para cerrar con los parques y paseos de Buenos Aires tenemos el ejemplo más completo: el Jardín Zoológico. No podía faltar allí ninguno de los detalles de este estilo, tenía que estar todo no sólo porque era la época si no que cumplían perfectamente con su objetivo ornamental, de entretenimiento, de escenografía y de impacto visual y por eso las rocallas fueron ubicadas en sitios destacados. Se la usó para alojar animales y para puentes cuyos barandales y pisos eran de madera falsa, tan falsa que hasta los herrajes, clavos y alambres son de cemento, todo al parecer obra de Domingo Selva. Los canales y lagos para las focas, pingüinos, osos y otros animales tenían cascadas y también hielo de cemento pintado de blanco. Era una recreación de la naturaleza que culminaba en la jaula de los cóndores con una montaña nevada que copiaba una roca mendocina¹¹⁷. Además de los puentes y tres pabellones (éstos últimos de lo mejor del país), Selva realizó la jaula para los ciervos imitando troncos y tablones con sus nudos, ramas y clavos, y la copia de una pagoda china cuyo techo figura estar construido con pequeñas ramas una encima de otra, el estanque y jaula para los hipopótamos ahora desecado, y una hermosa jaula rematada en fuertes pináculos. El toque más pintoresco fue la pagoda con las persianas de mimbre hechas de cemento, incluyendo los hilos, clavos y ganchos que las mantenían semiabiertas.

Selva era un ingeniero recibido en 1894, es decir que estas son sus construcciones de joven. Dejó el Zoológico después de hacer estas obras por una pelea con el intendente Casares en el año 1900 –el intendente quería firmar él todas las obras-, y se dedicó a trabajar con hormigón armado de manera sistemática en Obras Sanitarias, puentes, ferrocarriles, hornos para quema de basura, tanto para la municipalidad como para empresas particulares. Hizo el conocido puente del Rosedal que en su momento fue una notable experiencia con el nuevo material. También hizo experimentos con piedra artificial para edificios, por lo que las rocallas, finalmente un hormigón armado, era su tema fuerte inicial¹¹⁸.

Hay pabellones que resulta imposible describir ya que de manera obsesiva y milimétrica cada detalle fue estudiado y hecho manualmente, incluso cuando el motivo se repite con un molde. Así se hicieron miles de ramas, troncos, clavos, cañas, piedras,

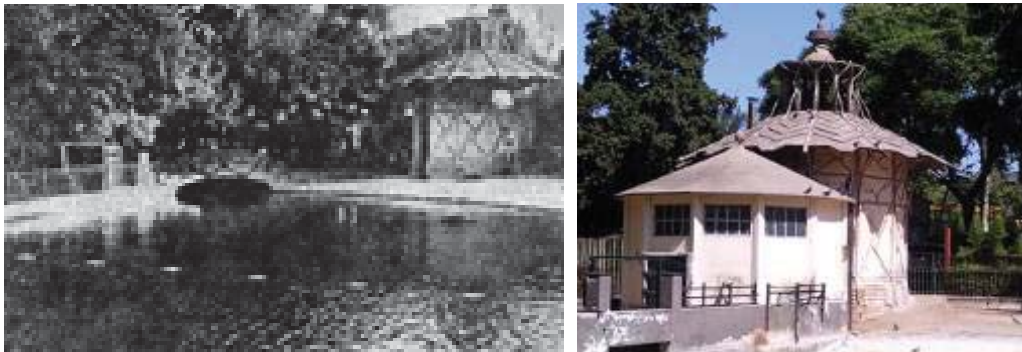
¹¹⁷ Diego del Pino, *Historia del Jardín Zoológico Municipal*, Municipalidad de la Ciudad, Buenos Aires, Buenos Aires, 1979. Pag. 42.

¹¹⁸ F. Liernur y F. Aliata (2004), op. cit, vol. V, pp. 43-44

sogas con nudos y detalles que por su abundancia pasan desapercibidos. En el país es el mejor conjunto conservado y nos da una idea, al enfrentarlo, lo que fue este estilo en tiempos de su difusión. Quizás el edificio más peculiar y lamentablemente el más alterado, haya sido el Serpentario que lo habían construido con muros de símil piedra en bloques rectangulares. Pero de uno de sus lados imita lava derretida y del otro la textura de la piedra tallada. Entre los bloques, mezclados irregularmente, pusieron fragmentos de dinteles clásicos. Es realmente una obra excepcional ahora pintada de rojo. Y la casa de los ciervos que es quizás a donde llegó más lejos con su bosque de árboles de cemento.



229.230 Detalles de rocallas del serpentario imitando rocas cortadas de lava volcánica, la pintura es actual (Fotos del autor 2012).



231.232 Foto de la inauguración en 1927 del lago de los hipopótamos, la jaula y su puente y su estado actual (Postal colección del autor y foto 2010).



233.234 Detalle de los remates de ramas de los pabellones de ciervos e hipopótamos (Fotos del autor 2010).



235.236 Superficies de las jaulas hechas con ramas de molde, con sus detalles, corteza y nudos (Fotos del autor 2010).



237.238 Pajarera chica y Casa de los Ciervos cubiertas de rocallas con techo de excelente factura, quizás de las mejores en sus detalles del país (Fotos del autor 2010).



239.240 Basamento de la pajarera con troncos cortados, un palenque y ramas por doquier (Fotos del autor 2010).



241.242 Detalles de la Casa de los Ciervos con su escalera, balcones y portadas de troncos (Fotos del autor 2010).



243. Pagoda tailandesa, ahora sin el lago ni la isla, pero con sus ornamentos de rocalla completos (Foto del autor 2012).



244.245 Detalle de las cortinas de enrollar de junco y las cañas entreveradas del techo (Fotos del autor 2010).



246.247. Puente de cañas falsas con varios niveles de piso para asemejar mayor resistencia y como era disfrutado hacia 1930 (Foto del autor 2012 y cortesía W. Champion).



248.249 Puente imitando cañas; por debajo de los colores que se deslavan se aprecia el tono original imitando la naturaleza (Fotos del autor 2010 y 2012).

Y para el final de las descripciones nos queda un lugar absolutamente insólito, casi imposible de imaginar como un sitio de arboledas y placer: la Isla Maciel. Gracias a una fotografía que era imposible de identificar que mostraba un mirador de rocallas entre árboles fue posible identificar la existencia de un recreo, sitio para el fin de

semana, llamado Recreo Buenos Aires al que se llegaba mediante un “vaporcito” tras llegar a la boca con “el Tramway eléctrico”¹¹⁹. Eso fue el 25 de noviembre de 1900 y la visitante Josefina Oliver y sus amigos que dejaron descrito y fotografiado el lugar. Las rocallas, lo que conocemos, están en un barandal muy exótico y trabajado en el techo de la construcción que permitía ver seguramente hacia el Río de la Plata, entre la frondosa vegetación.



Mirador del Recreo Buenos Aires de Isla Maciel, 1900 (Cortesía P. Viaña).

¹¹⁹ Josefina Oliver, *Diario* 2-285 (inédito) 25-11-1900, Isla Maciel. Cortesía de Patricia Viaña.

Viviendas en Buenos Aires

Existieron en la ciudad casas cuyos frentes, o fondos y pasillos, o ambas cosas, o partes de ellas estaban hechos en este estilo. Aunque ya es imposible saber siquiera cuántas o qué porcentaje, o lo que hemos podido ver o relevar no es mucho, una docena quizás sean de las que rescatamos información. Algunas fueron de excelente calidad, otras no tantos y suponemos que debió haber muchas más. En varios casos sólo ubicamos jardines, patios, espacios olvidados que dan la pista de que algo hubo, o viejas fotografías de lugares ya desaparecidos. Lo que nos han llegado hasta la actualidad sobre casas con sus frentes y partes del interior son datos, fotos y planos de las que hubo en Cabildo 66, Jean Jaurés 645, Costa Rica 4588, Warnes 186, Ramos Mejía 1015, Yapeyú 987, una esquina en la calle Santos Dumont no identificada y Castro 565, hoy salvo la de Yapeyú las demás están todas demolidas. Aparte hemos identificado las grandes rocallas del Palacio de los Leones y las caballerizas de la iglesia de Santa Felicitas y otros pocas obras menores.

Desde la tipología de las viviendas hubo sólo dos: la típica casa chorizo que se mantuvo de esa forma, y las que si bien eran alargadas sobre la medianera tenían dos entradas a la calle para dos propiedades, una después de la otra; un único caso fue una casa de otra tipología imposible de clasificar. Al observar las plantas hay al menos tres que debieron ser conventillos o casas modestas formados por una secuencia de ambientes y baño y/o cocina atrás. Algunas de estas eran presentadas como unifamiliares y terminaban como conventillos, con una familia por habitación, pero en realidad no cambia su forma o su ornamento. La excepción fue Cabildo 66 que era una casa importante sobre la avenida, en la unión entre el centro y Belgrano, zona que estaba creciendo en su época. Es una casa peculiar que luego analizamos, difícil que haya sido sólo para vivienda pero no muy diferente en su planteo a lo de su tiempo. Otra de la que tenemos un único caso es Santos Dumont, donde trabajaba y vendía maceteros un rocallero, por lo que optó en el lote de esquina por dejar mucho espacio libre de exhibición. Es decir, todas corresponden a tipos de arquitectura de finales del siglo XIX o inicios del XX, arraigados al barrio porteño, sin nada que ver con los *petit hotel* de Barrio Norte o Palermo. Ahí habría únicamente decoración de rocallas en los jardines.

Esas casas estaban en donde comenzaban los barrios, los lugares de la clase media urbana. Incluso los que eran posibles conventillos con los años pasaron a ser dos casas, simplemente haciendo un doble pasillo y dividiendo los ambientes en la mitad de su largo, cada uno con su entrada de la calle. Esto se ve bien en los planos de diferentes épocas que indican sus transformaciones. Sabemos que las *casas chorizo* se construían ambiente por ambiente cuando no había suficiente dinero en lote adquiridos en largas cuotas. Lo primero que se hacía eran las habitaciones dejando los espacios de uso social, es decir la sala que siempre iba al frente o el comedor al final, para el final de la obra. No sólo porque eran lugares prescindibles si no que implicaban hacer la fachada, que era lo de mayor costo en la obra, su decoración mostraría quién se era y qué poder económico se tenía. Cuando la sala no llegaba a hacerse por falta de dinero o porque simplemente se cambiaba a otra casa, ese espacio delantero quedaba como un jardín al frente. Es justamente en esos pequeños lugares en que vamos a ver rocallas en forma de canteros. Y en las casas de las calles Warnes y Castro lo que se hizo fue un muro frontal totalmente ciego, con las ventanas dibujadas en el cemento, con hermosas ramas de

árboles de cemento rodeando el conjunto, imitando troncos con cortezas, nudos y clavos alrededor de la puerta, pero que no dejaban ver siquiera el pequeño jardín delantero.

La rocalla se colocaba en las fachadas y poco en los frentes al patio interior como en Warnes, la medianera libre o el pasillo, o el patio trasero. Nunca hemos visto rocalla en espacios interiores, lo que no quiere decir que no hayan existido. Sí la hemos visto en terrazas o como objetos colocados en ellas como ser pajareras, o en maceteros en los pasillos internos, o envolviendo con canteros los jardines del fondo. Por último dijimos que como tipología estaba la casa que ocupaba el lote completo y en que el constructor dejó un jardín delante de suficiente tamaño para que su decoración sea vista, como es el caso de Cabildo 66, cuyas rejas dejaban claro que todo eso era para mirar pero no para usar.



250. Pasillos y ventanales de época con su macetero de rocalla sobre los mosaicos de colores, faltan los estarcidos de las paredes para ver un ambiente de 1890 intacto; Hospital Braulio Moyano (Cortesía P. Viaña).

Cabildo 66

Era la casa más significativa de la rocalla en Buenos Aires, y quizás de país, fue demolida en 1990. Se trataba de un lote de 21 metros de ancho que tenía una casa de dos pisos difícil de comprender desde el exterior. Al ver la planta es evidente que había en el lugar una casa anterior de dos ambientes con una cocina y un enorme terreno en sus 59 metros de fondo. En 1914 el señor José Lagomarsino decidió hacer una peculiar vivienda con rocalla que consistía en mantener el sector antiguo aunque agregando un piso y, pasillo mediante, un galpón abajo y ocho dormitorios arriba, seguramente de alquiler. Realmente no queda claro si era un conventillo arreglado, ya que la función de ese grupo de habitaciones resulta menos que claro. En 1915 fueron aprobados los planos de la instalación de Aguas Sanitarias pero el servicio se otorgó en 1923 cuando hubo una nueva ampliación.

El jardín delantero era importante y una reja de barrotes de hierro y pilares de símil piedra con maceteros superiores la enmarcaban y dejaban ver el parque. Este tenía una sombrilla de cemento con una mesa y banco a su pie, conjunto único que hayamos visto en el país ya que no era el tradicional kiosco. Por el resto del terreno había bancos de troncos falsos, tocones para maceteros y sillas diversas totalmente hechas en cemento, incluso la tela que revestía los mullidos almohadones y la sogá que lo anudaba en un alarde de laboriosidad. Los bordes de los canteros eran de rocalla y todo

coincidía hacia el frente hecho con enormes rocas superpuestas como una formación geológica extraña. Las puertas eran de hierro con vidrio y los ventanales, bajos y altos, tenían las tradicionales persianas metálicas. Un único balcón se destacaba en el primer piso hecho de la misma rocalla. Sobre la superficie, entre las ramas, raíces de cemento que entraban y salían de la piedra, los nudos, las cortezas de los troncos y unas estalactitas colgando, había paños con delicados relieves de vides y sus racimos de uvas. Incluso a la izquierda de la puerta había un escudo de armas. La profusión de estas obras, a lo que se sumaban las enredaderas vegetales hacían muy difícil distinguir verdadero de falso lo que le daba aun más valor y fuerza a lo que era un ícono urbano.



251. Cabildo 66, la casa de rocallas que llevó el estilo a su máxima expresión en Buenos Aires, demolida (Foto del autor 1987).



252.253 Detalles de la entrada y las paredes con piedras, troncos, estalactitas, dientes gigantes y raíces de cemento, demolidos (Foto del autor 1987).



254. Bancos de troncos artificiales y mesa bajo sombrilla en el jardín delantero, demolido (Foto del autor 1987).



255. Uno de los bancos en la entrada en que se imitó cuero y soga, desaparecido (Foto del autor 1987).



256. Bancos en la entrada a la casa bajo bloques de roca y lava, demolido (Foto del autor 1987).



257. El peculiar escudo de armas en la entrada, demolido (Foto del autor 1987).

Jean Jaurés 645

La casa de la calle Jean Jaurés 645-647 (antes Bermejo) fue uno de los mejores ejemplos del estilo. Tuvo la fachada de rocalla de una casa doble, tipo chorizo. Fue construida en 1904 por su propietario era Luis V. Torreta quien vivía ahí mismo y es muy similar a la casa de la calle Costa Rica en sus detalles y composición además del propietario, por lo que suponemos que son obra del mismo artesano.

Tenía dos puertas que daban a sendos pasillos que conducían a respectivas casas una delante y la otra atrás; esas puertas fueron de metal en un fuerte Art Nouveau en una de las pocas veces en que vemos los dos estilos unidos. El frente estaba organizado por dos troncos verticales y uno similar en forma de dintel superior. En el centro del paño del muro había dos ventanas con jambas en forma de troncos y balcones de ramas con dos estilizadas con rejas del mismo estilo a los lados, despegadas de la pared, como si atrás de ellas no hubiese nada. Tenía un basamento de piedras pequeñas, casi imitando adoquines puestos en dos hiladas y luego piedras irregulares dándole un aire clásico a la composición. Por lo demás habían ramas enroscadas en un alarde de ejercicio del material ya que están en el aire pese a su delgadez, las de arriba son el *moño* (literalmente) que cierra verticalmente el conjunto. La pared propiamente dicha está totalmente cubierta por azulejos vidriados verdes, seguramente fabricados en Gran Bretaña, en un tipo de arquitectura de la que quedó sólo el gran edificio de Obras Sanitarias en la calle Córdoba pero que hasta hace treinta años aun se veía en la ciudad. La casa de adelante debió tener dos pisos desde su origen estando la primera habitación remetida dejando una terraza al frente lo que ayuda mucho a la vista de la fachada. A su vez el muro frontal del piso superior también tiene falsos troncos formando un reticulado simple y algunos tronquitos en la terraza como remate, el color parecería haber sido un amarillo muy oscuro. Esa terraza tuvo una estructura metálica a la vista que debió estar cubierta por una parra o una enredadera –aun quedaban restos secos– que con su verdor debió darle un contraste muy especial en una ciudad caracterizada por el blanco del revoque pintado. No se pudo ver si había rocallas en los pasillos interiores, salvo en la parte superior del muro que separaba longitudinalmente una casa de la otra donde se veía un tronco sobre la medianera y en parte de la fachada de la habitaciones.

Los planos resultan extraños de explicar porque Torreta presentó en el mismo año el plano de un edificio de tipo conventillo que incluía un pozo a cegarse, es decir

que era preexistente, lo que mostraba que había sido dividida tardíamente en dos. Ese mismo año se presentó en Obras Sanitarias un nuevo plano en que la casa pasaba a tener dos pisos adelante y tres atrás, con cinco propiedades en el mismo estrecho lote. Y el propietario siguió viviendo en la misma casa.



258. Fachada de la casa con sus dos puertas y las ventanas cubiertas de troncos y ramas sobre el azulejo color verde, hasta las tejas son de cemento; demolida (Foto del autor 1972).



259. Reconstrucción gráfica de la fachada (Dibujo Isabel Figueras y Belén Cardasz 2013).



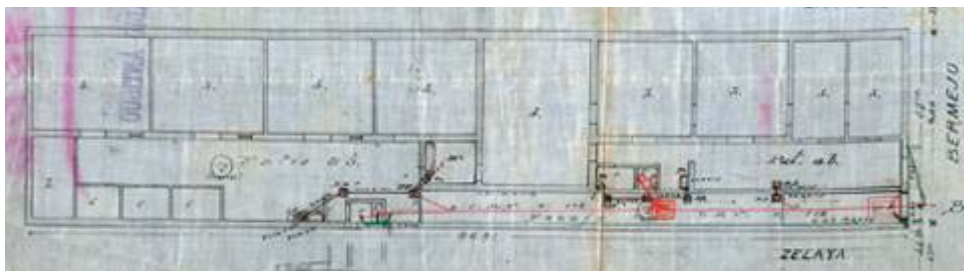
260. Detalle del tronco y la ramazón sobre las ventanas que sirve de resguardo a la terraza del primer piso como *moño* decorativo; demolida (Foto del autor 1972).



261.262 Puerta Art Nouveau que sobrevivía en la década de 1970 y detalle de la ramazón del balcón y rejas laterales; demolida (Foto del autor 1972).



263. Detalle del propietario de la casa de la calle Jean Jaurés en 1904 (Archivo Aysa).

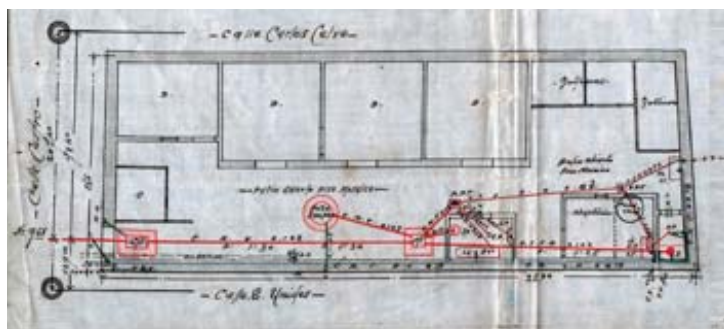


264. Plano de la casa al ser modificada para que tuviese dos entradas. La presencia de pozos indica que la obra era preexistente (Archivo Aysa)

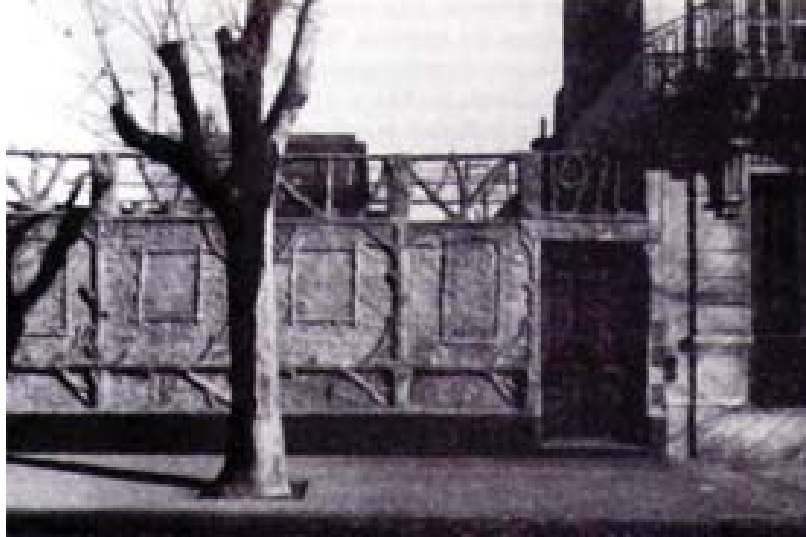
Castro 965

Se trataba de una casa unifamiliar en un barrio de clase media baja, construida en 1914 (aprobado el sistema de agua en 1916) y que fue de las últimas en caer en el año 2000. La casa pertenecía y era el domicilio del señor José W. Rey en un lote de 8.66 metros de frente por 25 metros de largo. Dentro tenía una casa chorizo más que tradicional con su gallinero al fondo que a los pocos años amplió. Resulta interesante que la casa sea anterior a esa fecha ya que en el plano figura un aljibe que se conservaba y un “pozo a cegar” que era el de desagüe del baño, las que son pautas de la existencia de una vivienda previa a la que le agregaron los servicios. La fecha de la fachada en rocalla no sabemos si coincidió con esas últimas obras, lo que es probable.

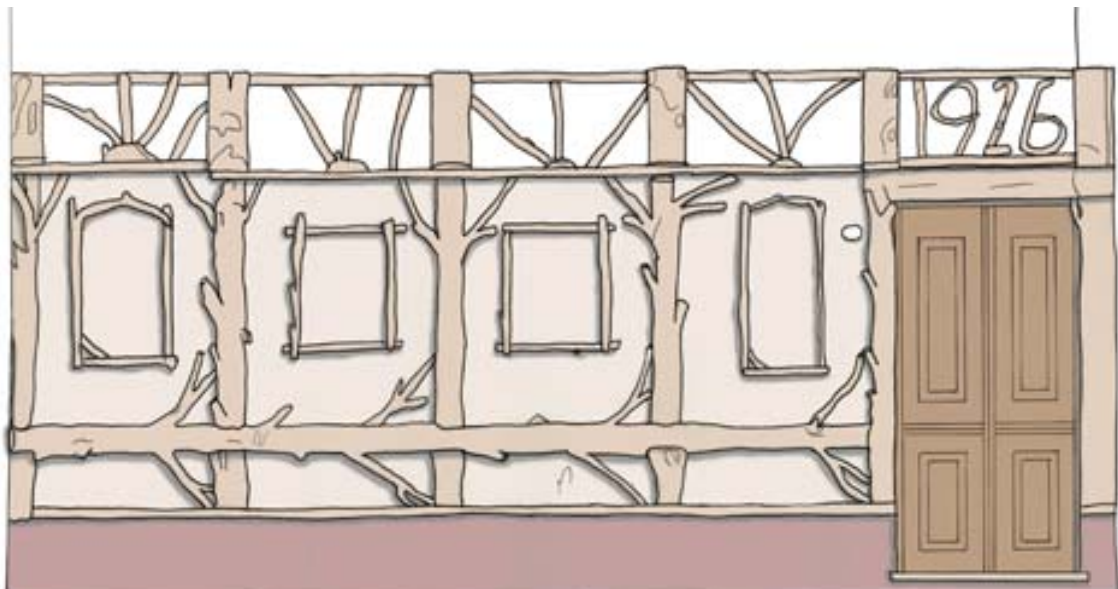
La rocalla del frente era diferente a las tradicionales. Se estructura con una única puerta sobre el extremo derecho que iba a la galería y el paño liso estaba totalmente decorado incluyendo falsas ventanas. El diseño se organiza con un zócalo bajo que remata en un tronco longitudinal que lo separa de una franja decorada con cuatro cuadretes texturados envueltos en ramas; en esto se asemeja a la fachada de la calle Warnes. Por encima y todo a lo largo de la fachada hay cuatro grandes sectores rectangulares, separados entre ellos por troncos, los de los extremos son iguales entre sí al igual que lo son los interiores. Eso que indica una búsqueda de simetría también extraña en el estilo. En el interior de cada uno de esos rectángulos hay otro vertical limitado por ramas con una decoración de texturas y colores, de lo que queda del pasado la fuerte presencia del amarillo. Remata la fachada una tira de ramas haciendo una balaustrada de poco vuelo. Resulta llamativo que se hayan usado moldes para muchos de los troncos y ramas que se repiten en varios sitios de manera exacta, rompiendo la esencia de la tradición de la rocalla que es su imposibilidad de repetición, lo cual sólo lo hemos visto en las obras de Domingo Selva en el zoológico. Fue de las últimas de la ciudad y tuvo un carácter especial. Absurdamente aun en 2013 en el sitio web del Gobierno de la Ciudad convivían la foto de la casa antigua y la de la moderna como si coexistieran. En la parte superior de la puerta ostentaba en letras de rocalla la fecha 1926.



265. Plano de la primera casa en el sitio con la presencia de pozos preexistentes (Archivo Aysa).



266. Casa de la calle Castro: las falsas ventanas se destacan al igual que la fecha: 1926; demolida (Foto José M. Peña, 1967).



267. Reconstrucción gráfica de la fachada (Dibujo de Belén Cardasz e Isabel Figueiras 2013).

Costa Rica 4588

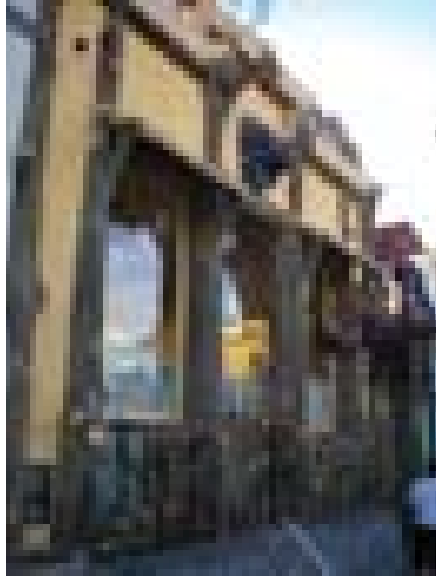
Demolida hacia el año 2008 pese a haber sido adaptada a un comercio, era lugar de peregrinación de estudiantes y amantes de la historia porteña ya para 1980. La casa era unifamiliar, tipo *chorizo*, con frente a la calle y entrada lateral. Perteneció en origen al señor Cayetano Bellami y la hizo en 1915 como su propia casa; en 1920 la vendió a Luis Torreta quien vivía antes en la casa de la calle Jean Jaurés, que la compró también para su vivienda haciéndole algunos cambios; suponemos que entre los cambios estuvo la fachada. En origen el terreno era muy grande pero entre uno y otro propietario fue recortado en dos. Era de lo poco ambientes en un terreno de sólo dieciocho metros de fondo cuando en la modificación se le agregó la sala al frente al

igual que una cocina. La composición de la fachada, a semejanza de la casa de Jean Jaurés, es académica ya que tiene un basamento de símil piedra, un paño de pared con dos ventanas y el remate superior, remarcado todo por troncos a similitud de columnas. En los extremos hay grandes maderos, otros menores en las jambas de las altas ventanas rematadas con techos de tejas, mucha falsa madera para los balcones y las rejas entre ellas y a sus lados –se despegan del muro al igual que los pequeños techos de falsas tejas sobre ambas ventanas-, y los infaltables remates hechos de tocones y ramas.

El color original fue ocre oscuro y los troncos donde parece que se sale la corteza estaban pintados de amarillo, lo que con las tablas color cemento hacía un fuerte contraste. En la década de 1990 fue transformada y la pared frontal se hizo de vidrio para albergar un comercio, aunque se respetó la rocalla,, pero eso no garantizó su preservación. La puerta más vieja que alcanzamos a ver era de madera, de dos hojas con tableros y si bien desconocemos si siempre fue la misma es fácil ponerlo en duda. Cuando estaba completa había en la parte superior de la fachada algunos faltantes de revoque que parecerían caídos o rotos. Pueden ser producto de la lluvia –están todos arriba de los techos de las ventanas-, pero el mayor pudo haber sido parte de la decoración ya que su ubicación central y la intencionalidad de la búsqueda de la ruina es tradicional al estilo y podemos compararlo con lo similar hecho por Matosas en las casas que hizo en Mercedes de dejar el revoque caído y el ladrillo pintado a la vista.



268. Casa con su airosa fachada roja con rocalla de troncos, puerta lateral y dos ventanas en una estructura compositiva clásica, los revoques caídos son parte de la ornamentación; demolida (Foto P. López Coda 1994).



269. La casa transformada en comercio, demolida (Foto J. Tomasi 2002).



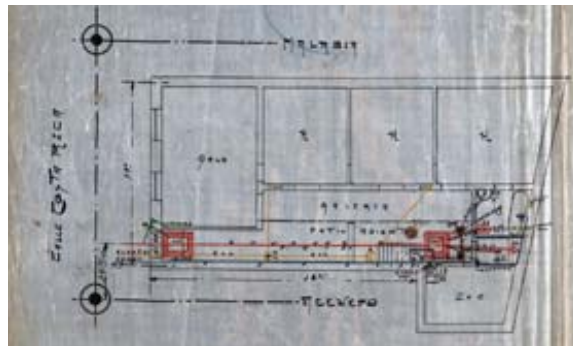
270. Reconstrucción gráfica de la fachada (Dibujo Isabel Figueiras y Belén Cardazs 2013).



271-272 Detalles de las rejas recubiertas por madera falsa con todos los detalles del estilo antes y después de la remodelación; demolida (Fotos J. Tomasi 2002).



273. Luis V. Torreta, propietario de esta casa presenta como residencia la casa de la calle Costa Rica uniendo así las dos obras (Archivo Aysa).



274. Plano de la vivienda con su forma acorde a la fachada de rocalla (Archivo Aysa).

Warnes 184-86

Se trata de una casa doble tradicional, una detrás de la otra en el mismo lote, con una rocalla que cubría una fachada lisa que en la parte posterior tenía un pequeño

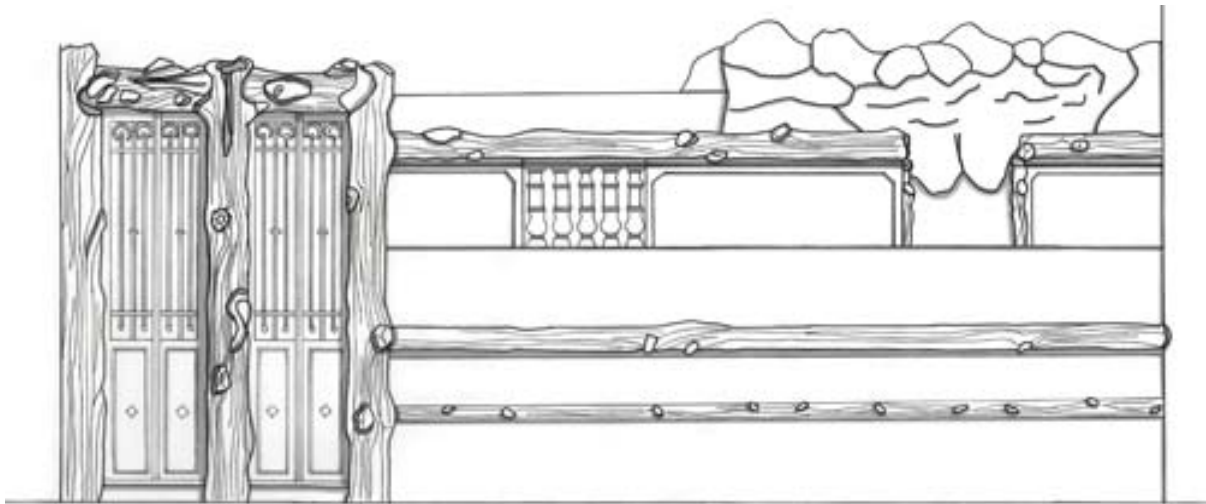
jardín. Había dos puertas a un lado rodeadas totalmente por grandes troncos con sus nudos a la vista y mucho trabajo de detalle. Una primera debió ser un murete bajo con una pared con molduras simples; al hacerse la rocalla el murete quedó pero fue salvado con un tronco delgado que sirve de transición a la vieja pared que está unos centímetros más atrás. Es posible que esto haya sido hecho en 1923. La fachada nueva se estructura por dos largas ramas horizontales, lo que sí es realmente atectónico, pero en el muro liso hay molduras apenas visibles que también pudieron ser parte de la pared original. Como remate hay un conjunto de piedras falsas que aun conservaban el color. Es decir que es tectónicamente inversa a lo natural: lo racional hubiese sido poner las piedras abajo y la madera liviana arriba. El conjunto fue construido para Juan Ángel Defino en fecha anterior a 1917 aunque la presencia de pozos que se mandaron cegar ese año prueba que es una obra anterior. La modificación la hizo Juan Fortunato Delfino. Fue demolida en 1992.

En un lugar de la fachada hay una ventana ciega rodeada por troncos similares a los mayores, y hay otra más nueva o que al hacerla se destruyó la rocalla que pudo tener. Pudo haber sido una previsión del constructor por si alguna vez el jardín pasaba a estar construido. Cuando la propiedad pasó de Delfino a Juan Fortunato, éste la dividió en dos hacienda pequeñas casas independientes en 1923, fecha que asumimos para la fachada. Podemos pensar que la casa es tardía para este estilo, pero dado que lo mismo sucede con otras creemos que se debe a que el ornamento pasó a los barrios y las clases medias más tarde que su época de auge.

En esta casa hemos visto que los patios y circulaciones internas eran de rocallas similares a la fachada, con las paredes trabajadas y canteros en el piso, incluso el muro de los ambientes principales a la galería, que apenas se divisan tras las rejas de la puerta, eran en el estilo. Es una muestra de que el ornamento penetró al menos un poco en el interior de las casas.



275. Fachada de la casa con la estructura de troncos que sostienen rocas y su doble entrada; demolida (Foto del autor 1990).



276. Reconstrucción gráfica de la fachada (Dibujo Isabel Figueiras y Belén Cardazs 2013).



277.278 Patio de la primera vivienda con rocallas en el muro y al fondo y firma del constructor de la vivienda; demolida (Foto del autor 1990; Archivo Aysa).



279.280 Estructura de troncos de la doble entrada a la vivienda; demolida (Foto del autor 1990; dibujo de Belen Cardarsz e Isabel Figueiras).

Ramos Mejía 1015

Buen ejemplo de la unicidad estilística de este tipo de ornamentación de fachadas es esta modesta casa con dos departamentos. Tenía un frente tradicional en su ancho con dos puertas de entrada, es decir una casa al frente y otra posterior tras un largo patio. La fachada estaba construida con una rocalla muy peculiar, totalmente ciega, que asemejaba dos grandes troncos con ramas y uno cortado al medio en el extremo opuesto a las puertas. Estos troncos secos tenían entre sí tablas de madera falsa, lo que no sería llamativo si no fuese por que la irregular parte superior, el remate de la pared, era todo hecho en símil piedras, enormes rocas que se sostenían levitando sobre los árboles muertos. El uso de tablas de rocalla fue poco habitual en Buenos Aires y en buena medida se asemejan a las hechas en jaulas del zoológico. Las enormes piedras entre las ramas estaban en todas partes del frente pero en la situación inversa de lo que la tectonicidad natural indica, es decir que debían ir abajo. Aquí no sólo vuelan si no que los dinteles de las puertas son de piedras escuadradas que si fuesen de verdad, al no estar doveladas, todo se caería. Por supuesto tiene todos los detalles del estilo, no era nada malo quien lo hizo en su conocimiento del estilo y no faltan las grapas de metal claveteado con clavos cuadrados –marca de su cronología- ya que estaban sobre supuestas tablas, tornillos falsos, nudos, ramas quebradas, cortezas y las texturas de la madera vieja. Fue un pequeño gran ejemplo del estilo. Por dentro era un típico conventillo que incluso tenía un pozo ciego lo que muestra que la casa era anterior a este plano de Obras Sanitarias y le agregaron la fachada, aunque no sabemos exactamente en que año la hicieron.

La casa fue construida antes de 1914 para el señor Ángel Delfino que a su vez era propietario de la casa en que vivía, la de la calle Warnes 186. Es extraño que haya hecho rocallas tan diferentes para las dos casas, pero quizás son de la mano de artesanos diferentes y de propuestas de diseño distintas. El constructor fue Bautista Paritti. Según

los planos la casa fue remodelada en 1932 para dividirla en dos y para ese año figura como propietario Juan Ángel Delfino –seguramente el hijo-, aunque se respetó la fachada hasta su demolición hacia el año 2002.



281. Fachada de la casa de la calle Ranos Mejía 1015 con sus troncos que sostienen rocas (Foto del autor 1991).



282. Reconstrucción gráfica de la fachada (Dibujo de Belén Cardarsz e Isabel Figueiras).



283. Detalle de ramas, soportes con tornillos y grampas sobre la pared de símil tablas; demolida (Foto del autor 1991).



284. Juan F. Delfino, propietario, vivía en la casa de la calle Warnes, con la posibilidad de que ambas sean obra del mismo constructor (Archivo Aysa).

El rocallero de calle Santos Dumont

Esta extraña esquina de Buenos Aires cuya dirección no tenemos registrada era un lote abierto en la ochava de la manzana, construido sólo por un lado. Suponemos por lo visto en 1972 que era el negocio de un artesano de rocallas que aun hacía macetas y maceteros en el estilo. Por las dimensiones de lo construido, en un único lado, era imposible que fuese vivienda. El frente era de rocallas que rodeaban la puerta principal tanto en forma de piedras colocadas abajo como troncos en las jambas y los pilares que envolvían las rejas, las que permitían la vista del interior. En lugar de simples pilares había troncos de cemento que servían para sostener maceteros e incluso uno se usó como farol de dos brazos, lo que es único. Insólitamente la reja en cada uno de sus barrotes era de rocalla, lo mismo que vemos en otras casas en menor trabajo: aquí son docenas de barrotes de dos metros de alto cada uno tratado de esa manera y diferente el uno del otro.



285. Vista general de una esquina de la calle Santos Dumont, totalmente cubierta por símil piedras y troncos incluso en las rejas; demolido (Foto del autor 1972).



286. Fachada del comercio dedicado a la venta de maceteros de rocallas; demolido (Foto del autor 1972).

El Palacio de Los Leones

En fecha que no hemos podido determinar y que asumimos cerca de 1890 se construyó sobre la antigua barranca al río, en la actual esquina de Luís María Campos y José Hernández, uno de los más espectaculares palacios que tuvo la ciudad. Una obra excepcional hecha por el arquitecto Carlos Nordmann a quien le gustaban los castillos pintoresquistas con toques medioevales. El edificio, pese a su tamaño, posee muy poca información sobre su historia por los avatares confusos que tuvo que vivir. La historia oral se lo atribuye a un inmigrante de origen italiano que inventó un primer tipo de jubilación y que poco más tarde huyó con todo el dinero después haberse gastado la mayor parte, edificio incluido. Quedó vacío unos años hasta que fue adquirido por Telésforo Unzué, millonario de su tiempo que lo abandonó en 1941 quedando vacío por

otro medio siglo. El edificio neogótico de torreón y almenas era realmente llamativo, pintoresco y de excelente categoría, y ni imaginar los interiores.

En la base se usaron rocallas en profusión. Al frente tenía un mirador plano y de forma circular con una baranda de imitación madera que se ve poco en las fotos antiguas. El muro hacia la avenida tenía una gran baranda de troncos y en la base del edificio una gruta enorme con un balcón saledizo, todo del mismo material. Pero la gruta, para evitar la entrada de los extraños poseía una reja de troncos de cemento muy peculiar, que por sus dimensiones permitía ver el interior –no debió ser muy profunda- y que para inicios del siglo XX fue cancelado tras su derrumbe. Sin duda era la máxima obra de gruta y rocalla de la ciudad, nada se asemejaba a esta grandiosidad del pintoresquismo.



287. El *Palacio de los Leones* visto desde la avenida Luis M. Campos con las escalinatas y barandales de rocalla y la gruta hacia la vereda; demolido (Archivo Instituto Arte Americano).



288.289 Detalles de la exótica gruta y del mirador tapado por el tranvía; demolidos (Archivo Instituto Arte Americano).

La caballeriza de Santa Felicitas

En la parte trasera del terreno de la iglesia de Santa Felicitas hay una gruta imitando la de Lourdes y una construcción a su lado –la caballeriza-, hecha en rocalla. No son grandes obras a ser destacadas pero al menos sobrevivieron. No sabemos si son o no coincidentes con la construcción de la casa que hubo en el sitio precediendo a la iglesia, o con qué etapa de la vivienda ya que fue muy modificada varias veces, pero es lógico suponer por su asociación a la Gruta que las rocallas corresponden a las obras de la iglesia.

La residencia original era llamada Quinta La Noria y fue de la familia Alzaga, obra de Ernesto Bunge quien la completó en 1876. La iglesia fue hecha por él en ese mismo año. Tiempo después la casa fue ampliada haciéndola casi irreconocible, posiblemente cuando la ocuparon los Guerrero que heredaron a los Alzaga. Ahí ya no sabemos de quién fue la obra de la segunda residencia. Esta debió durar una generación ya que para después de 1890 la familia loteó el terreno, vendió partes, donó la sección de la plaza al municipio y la del colegio que existe en la parte posterior el que se construyó en 1893. Y si bien no sabemos tampoco quién hizo la gruta y su anexo la tradición se la adjudica al ingeniero civil, Gustavo Kreutzer Rauch para el año 1898. De manera frontal al entrar desde la calle se ve la gruta y a su lado y formando parte de ella –metido dentro de ella realmente-, hay una caballeriza para cuatro animales con piso de tierra. La fachada de la construcción y dos muros que forman el final del terreno y encierran ese sitio, son de rocalla en forma de piedras escuadradas pero no en el clásico símil piedra, es ladrillo revocado. Están ahora pintadas de blanco, incluso los bancos haciendo al conjunto poco reconocible.



290. La réplica de la Gruta de Lourdes en rocalla, sobre su lado derecha se encuentra integrada la caballeriza (Foto F. Girelli 2013).



291. Caballeriza de la vieja residencia, se ven las ventanas laterales y el *las piedras falsas* que la recubren (Foto del autor 2005).

La iglesia de La Candelaria

En Flores, en la iglesia de La Candelaria, inaugurada en 1881, hay una sección de colegio anexa que parecería haber sido parte de la ampliación hecha en 1896 cuando aun se llamaba parroquia de la Purificación. En 1967 el arquitecto José María Peña logró fotografiar una entrada al patio hecha de rocalla. Si bien es difícil de ver detalles parece una obra de poca calidad: el marco de la puerta, es decir las jambas y el dintel están hechos imitando troncos y tienen todos los detalles clásicos de su estilo: clavos y herrajes en cemento, ramas y cortezas, nudos y brazos cortados y se apoya sobre las padeces laterales. Pero el artesano no supo como solucionar el problema de la unión con las jambas –problema que tuvieron todos en todas las puertas y ventanas- y las hizo con revoques que a su vez semejan grandes troncos con algún macetero colgante. Esa superposición de troncos y tronquitos no termina de convencer, no está a la altura de la actuación de otros artesanos que seguramente hubieran resuelto el problema de diferente manera.



292. Puerta al patio de la iglesia con sus rocallas de troncos, ramas y los infaltables maceteros; demolido (Foto J. M. Peña 1967).

El Palacio de los Lirios

En la avenida Rivadavia 2073 se construyó un edificio de renta de grandes proporciones que es lo mejor del Art Nouveau en Buenos Aires. Es a la vez el único ejemplo en que este estilo se une como ornamento construido con las rocallas y grutescos. La superficie muraria externa está totalmente cubierta por hojas vegetales, que le dan el nombre al edificio y que lo han transformado en una obra excepcional. Fue construido por un discípulo de Gaudí, el español Eduardo Rodríguez Ortega que lo inauguró 1905. Extrañamente la balaustrada de la terraza es de rocalla, con un enorme tronco con raíces truncas que en su centro tiene un mascarón grotesco –único de la ciudad-, que sirve de remate a la construcción. Resulta extraña esta combinación antiacadémica por excelencia, mezclando cosas que al menos en el país no fue común.

Hay otro edificio de Rodríguez Ortega famoso por aceptarse que es un homenaje a Gaudí con una inscripción catalana en el frente. Si bien se trata de un ejemplo de la arquitectura del Modernismo Catalán, en la terraza asoman fragmentos de una pérgola de rocalla a la que no hay posibilidades de acceso. Caso similar al de Los Lirios en cuanto a la extraña decisión del arquitecto que adoptó estilos fuertes, determinados, precisos, pero los remates los hizo de rocalla.



293. Fachada del llamado Palacio de los Lirios de 1905 (Foto G. Paez 2000).



294. Remate superior del Palacio con brucas rocallas como barandas y un rostro grotesco en el remate (Foto del autor 1974).



295. Detalle de una pérgola en la parte superior de un edificio de Rodríguez Ortega en 1914, único lugar en que permitió la rocalla (Foto G. Paez 2000).

Yapeyú 987

Se trata de una casa aun en pie de reducidas dimensiones siendo un cuadrado de unos 9.50 metros de lado con tres ambientes internos y un reducido patio. Solicitó el agua potable en 1914 por lo que al menos ya existía la casa construida ya que hay un pozo a cegar. La casa perteneció en origen a Petronila Rivero.

La fachada es absolutamente única en el país ya que la rocalla está, además de hecha en relieve, pintada y ornamentada con un mural. Son docenas de troncos uno al lado del otro como si fuera una cabaña en el bosque, cosa insólita y de un enorme trabajo que si bien existió en otros países de América Latina resulta extraño aquí. Tiene una destacada cornisa superior, puerta y dos ventanas, en que los rollizos de madera están perfectamente colocados al grado que quien lo vea de lejos parecerá sin duda que es de madera, cosa que nunca sucede con las rocallas. Se destaca el techo saliente de grandes troncos e incluso las construcciones en la terraza en el mismo estilo. Bajo el saledizo hay un friso en relieve de muy poco valor estético firmado por R. A. Alderete en una cartela.

La casa además de la fachada tiene en la terraza una parrilla y un cuarto también de símil troncos y, caso único, un hornero de cemento para darle aun más naturalidad. Si bien da la sensación de una rocalla tardía y de mala calidad, pese al relieve y a que fue repintada ya que no es cemento coloreado, es un caso insólito en una ciudad en que casi nada ha quedado.



296. Fachada de la pequeña casa de la calle Yapeyú con los troncos y piedras cuidadosamente pintados (Foto F. Girelli 2013).



297.298 Detalle del encuentro de los troncos en la entrada y hornero de cemento en la terraza (Fotos L. Cortese 2011 y F. Girelli 2013).



299.300 Vistas de la terraza con las dos construcciones y el complejo de obras en rocalla (Fotos F. Girelli 2013).



301.302 Cabaña maya de techo de paja con paredes pintadas como cañas en la isla de Cozumel, México (Fotos del autor 1975).

Ramón Carrillo 490

En la calle Ramón Carrillo 490 frente a lo que es hoy es la calle de entrada al Hospital Borda, y como parte de una fábrica, hay una fachada modesta con piedras falsas en su base y alrededor de las dos ventanas, al igual que en una entrada de taller que ha sido modificada. Se trata de una construcción industrial ampliada varias veces, que llega hasta la esquina y que debió tener un sector de vivienda u oficinas con estas ventanas más decoradas. Es simple, ahora destacadas las piedras al haber sido pintadas de marrón oscuro al igual que las de la base. El revoque liso en la pared fue de color amarillento casi mostaza en origen.



303.304 Frente de la fábrica de la calle Carrillo y sus dos ventanas en símil piedras; se ve el color antiguo de la pared (Fotos del autor 2013).

Yapeyú 986

Se trata de una casa tradicional de la ciudad con una sala al frente y una puerta rematada en una moldura decorada, con un pretil que pudo haber tenido balaustres. Hoy buena parte del revoque símil-piedra está caído y por lo que se observa por las ventanas el interior ha sido demolido. Por la tipología la fechamos hacia 1910.

En la parte inferior del frente tiene un trabajo de relieve mostrando un paisaje serrano con árboles tipo pinos y ramas secas entre las piedras. El relieve es de baja calidad y hecho para ser puesto en la parte inferior de una fachada que obviamente se desgastaría con la lluvia y la gente, pero por lo visto ha perdurado. Por cierto es bastante similar al que lo enfrenta, el mural bajo el alero de la casa de Yapeyú 987 y debe ser de la misma mano aunque posiblemente por la mala calidad no tiene firma alguna, tampoco tuvo color.



305.306 Relieve en la parte inferior de la fachada; en demolición (Fotos F. Girelli 2013).

El final del estilo en la arquitectura de la ciudad fue trágico y a la vez simple: el academicismo lo redujo a un ornamento de jardín que iba al frente en las casas pobres y en los jardines traseros en las casas ricas, o peor aun, a adornos de patios. Hay algunos ejemplos como el edificio de la esquina de Corrientes y Pueyrredón construido por la Caja Mutua de Pensiones tras un concurso en 1908. Los arquitectos eran Gustavo Mallet y Jacques Dunant., que se limitaron a usarlo en los soportes de los hierros que en la terraza sostienen toldos para la sombra del verano.

Quizás la casa que hemos logrado identificar que mejor represente esta etapa de transición en que las residencias pasaron a tener rocallas en los jardines, sea la aun en pie de Azcuénaga 1135 construida por Virginio Colombo en 1919. Se trata de un petit-hotel de jerarquía, pleno Barrio Norte, pero cuyo jardín tiene una excepcional serie de maceteros de rocalla que envuelven todo el patio. En el patio trasero también existían varios maceteros menores, excelentes, que desaparecieron en el año 2011. La manufactura del conjunto parece simple pero se destaca su excelente preservación, aunque creo que es obra de un artesano que sabía que tenía que poner todos los lugares comunes del estilo aunque sin una lógica determinada, como usar troncos verticales y horizontales en el mismo sitio, y otros detalles que más que parecer un juego de tectonicidad suena a la necesidad de usar todos los recursos en poco espacio por un artesano ya tardío en el estilo.



307. Extensos maceteros hechos para el jardín de una obra de Vittorio Colombo en Azcuénaga 1135 hecha en 1919 (Foto del autor 2012).

Por supuesto hubo en la ciudad construcciones de las que no tenemos información detallada, o sólo hay una mala foto, una dirección ya inexistente, una referencia perdida, lo que hace imposible saber más de lo que estamos presentando. Hasta inicios de la década de 1970 existía en la esquina de Arenales y Callao una residencia atribuida a Alejandro Christophersen que en su fondo mostraba una pequeña gruta-cascada contra la medianera. Ahí quedó por varios años después de la demolición, en el terreno baldío. Tenía al centro una pequeña gruta de la que salía el agua haciendo en pequeño lo mismo que se podía ver en los espacios públicos. Es posible que ejemplos de este tipo de gruta doméstica hayan sido mucho más comunes de lo que hoy imaginamos.

Rocallas en el entorno de Buenos Aires

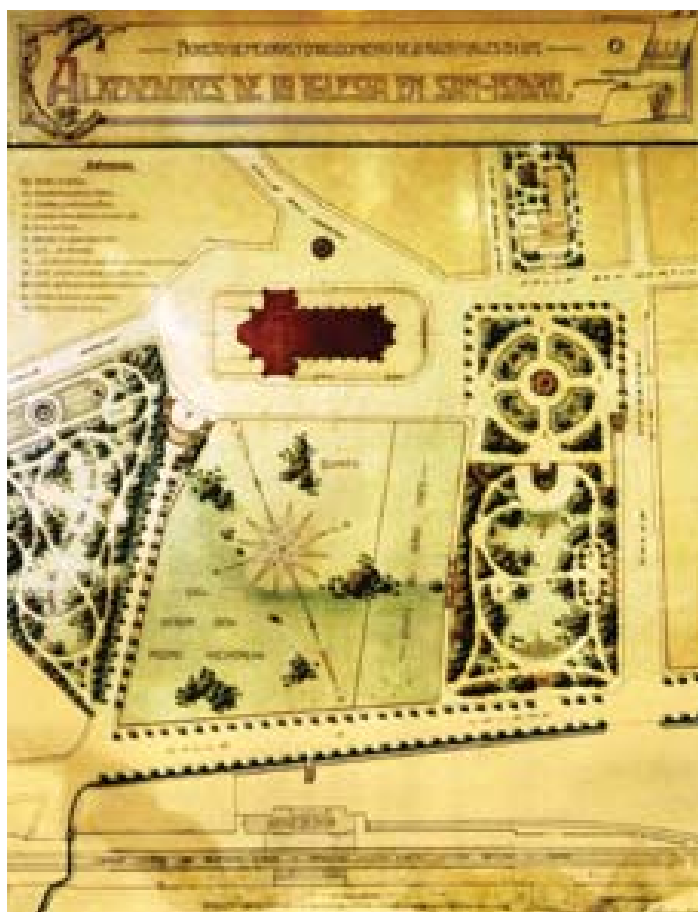
En el entorno de la ciudad han quedado rocallas producto de su presencia en estancias o en espacios públicos que fueron engullidos por el crecimiento urbano. Un ejemplo es la que se encuentra en lo que fuera el casco de la estancia San Martín de Juan Manuel de Rosas y sus socios Dorrego y Terrero desde 1820 y que ellos compraron a los Del Pino, la que se remontaba a un siglo antes. Allí hay un interesante conjunto de rocallas modestas y una pequeña gruta de tipo Lourdes. No sabemos mucho de esas obras que nada tienen que ver con los edificios antiguos, ya que la estancia logró venderse en 1852 a su cuñado José María Ezcurra Arguibel, y fue cambiando de manos hasta que la adquirió la Municipalidad en 1970 para transformarla en museo. En el ínterin fue declarada Monumento Histórico Nacional en 1942 y a nadie le importó esa cosa rara que allí había. Se encuentra ubicada en la calle Herrera esquina Colastiné a la altura del kilómetro 40 de la ruta 3.

La gruta es del tipo religioso clásico imitando a la de Lourdes. La gruta es de una rocalla de poca calidad, no de la mano de un gran artesano, hay sectores de manufactura casi burda aunque algunos detalles son dignos de mención como las flores sobre la superficie de la pared interna, cosa casi única en el país, una estalactita que cuelga aun airosa en la entrada y que en el piso coincide con una estalagmita invisible por el pisoteo y a esto debemos sumarle el altar que posee unas salientes sobre su plano horizontal similares a dientes de animales prehistóricos: Esto hace posible pensar que la gruta pudo no haber sido en origen para uso religioso y que en algún momento fue adaptada, o quien la hizo confundió los motivos típicos de unas y otras grutas. Dado que está cubierta por enredaderas y pintada es difícil ver si hay dos etapas constructivas. El conjunto se completa con una cercana fuente cuya base es de rocalla con aves y vegetales de fundición de metal francesa. Alrededor de la parte frontal de los edificios hay un zócalo bajo hecho de ladrillos cubiertos por una modesta rocalla, son muchos metros lineales que no tienen función específica más que delimitar virtualmente las casas principales.



308. Gruta de Lourdes hecha tardíamente por los artesanos de rocallas (Foto del autor 2012).

El área del entorno de la ciudad que tuvo el mayor proyecto de arquitectura de rocallas o al menos el que más la usó en una propuesta global de jardinería, fue San Isidro, posiblemente debido a que era la zona de mayor poder adquisitivo del gran Buenos Aires. Gracias a esa riqueza concentrada hacia 1900 fue el único proyecto urbano que implicó espacios públicos y privados en que el estilo hizo eclosión. Fue una propuesta hecha en 1898 por el conocido arquitecto paisajista Gastón Welter e incluía varias manzanas del casco céntrico de San Isidro. Dado que eran tierras donadas para uso de la iglesia las familias que se establecieron allí no tuvieron escrituras lo que se fue trasladando con los años. Fue esto y el lugar en la barranca, lo que promovió que para la segunda mitad del siglo XIX se instalaran allí grandes familias ya que las tierras valían muy poco en relación a otros sitios cercanos y se las mantenía gracias a la influencia y el poder de cada cual. Cuando poco después la vista al río y la barranca se transformaron en sitios de paisaje a ser observados era el lugar perfecto para tener una residencia de descanso. En la década de 1880 se decidió por fin arreglar el tema de la propiedad y con un pago formal al municipio se extendieron las escrituras al mostrar la posesión de la tierra; en base a eso se decidió construir una enorme iglesia neogótica pintoresca completada al año siguiente, y a sus pies comenzar la urbanización y modernización de la zona que ya tenía carácter de exclusiva. Esa debe haber sido la oportunidad aprovechada por Welter para hacer su propuesta que incluyó, con éxito, el parque Mitre en su forma original cubierta de rocallas y almenas.



309. Proyecto de 1899 para San Isidro incluyendo jardines privados y la plaza Mitre, todos como pintoresquistas, con grutas, rocas, kioscos y la infaltable iglesia neogótica para el tono medioeval (Cortesía del Archivo y Museo Histórico de San Isidro).



310. Vista aérea de la zona incluida en el proyecto anterior hacia 1925, la plaza ha sido transformada aunque algunos jardines conservan su carácter; al centro la residencia Santa Clara (Archivo General de la Nación).



311.312 La plaza Mitre con sus rocallas en el proyecto y una vez concretada incluyendo detalles de castillo europeo; demolido (Postal colección del autor; plano cortesía del Archivo y Museo Histórico de San Isidro).

El proyecto presentado pero nunca logrado en su totalidad unía todas las residencias importantes y modernas, y los terrenos públicos en un conjunto monumental con la catedral al centro y un enorme parque en la barranca lleno de rocallas y fortificaciones almenadas. Este, que aun existe fue remodelado en la década de 1920 en su fuerte desnivel –es precisamente la barranca al río- que fue salvado por un corte y escaleras. Todo era rocalla en el parque y nada ha quedado. Las residencias de su entorno tenían jardines irregulares, románticos, franceses, con lagos, desniveles, fuentes, quioscos y glorietas. Eran las casas de Boheme, Anchorena, Ford, Beccar Varela y Sánchez, las que conformaban un gran espacio del centro de San Isidro, tenían un proyecto de jardinería que fue único en la intencionalidad de unir espacios privados. De ello quedó una fuente excepcional de rocalla con un enorme pez de boca abierta de la cual brota agua en la casa Alfaro –que no figura en el plano ya que es más antigua-, otra en la casa de Otto Boheme que excavamos hace varios años y que fue destruida¹²⁰,

¹²⁰ Daniel Schávelzon y Mario Silveira, *Excavaciones arqueológicas en San Isidro*, Archivo y Museo Histórico de San Isidro, 2001.

un hermoso quiosco en la quinta Santa Clara sobre la calle del bajo frente a la estación y seguramente algunos detalles no visibles desde la calle en las casas del lugar. Es decir, prácticamente nada de lo que fuera el mayor proyecto del país en este estilo. Y las bajadas al río. Toda la obra le fue encomendada, lo que fue hecho y lo que no, a unos constructores locales italianos que luego describimos.

La insólita fuente de la casa de los Alfaro es única ya en el entorno de Buenos Aires y es notable. Si bien la casa era antigua, al parecer de la década de 1830, en el jardín la modernización llegó entre otras cosas con una fuente cubierta de rocalla con un enorme pez de cerámica con sus fauces abiertas que, entremezclado con la rocalla, una pequeña gruta y el musgo que la cubre, lanza agua verticalmente¹²¹. La fuente en sí misma resulta poco habitual y es posible que haya sido modificada. O el que la hizo quiso jugar con el contraste de materiales.



313. Fuente en la casa Alfaro, nótese las patas, la pequeña gruta y el remate en forma de pez (Foto F. Girelli 2013).

¹²¹ La fuente iba a ser demolida en el año 2001, fue posible que el Intendente aceptara una nota en que se destacaba su valor y unicidad y se logró salvarla y hasta restaurarla.



314. Pez con sus fauces abiertas de la que mana el agua, con su cuerpo entre las falsas rocas
(Foto F. Girelli 2013).

El San Isidro hay otras rocallas pero desconocemos como estuvieron finalmente conexas a esa propuesta, lo que parece lógico de haber sido así aunque no aparecen en el plano de conjunto, pero es la misma época y la misma moda. Se trata de las bajadas al río que se llamaban Paseo de los Tres Ombúes, Paseo El Tala, Paseo de Los Paraísos y Bajada del Águila, inaugurados entre 1910 y 1914. Fueron hechos por los artesanos que firmaban “TISCORNIA-MORGANTI / Hnos. COSTRUTORE 14 de febrero 1914”. No se entiende que, si son hermanos porqué los apellidos diferentes, si son dos junto con unos hermanos con ese apellido es ya otra cosa, y si no porqué la falta de ortografía en la actividad mal escrita en italiano. Algunos otros datos sobre ellos los revisamos en un capítulo siguiente. En alguna medida se salvaron las rocallas de las barandas de tres de estas barrancas, pero las escaleras en todos los casos han sido destruidas y rehechas aunque conservan los recorridos originales. Quizás la mejor conservada pese a todo es la del Águila, ahora cerrada al público ya que es la única que tiene aun su gruta. Allí hay una a través de la que se puede pasar, con bancos, barandas de troncos falsos, vegetación rampante, escaleras, y maderas de cemento y plantas que dan la imagen idílica de la selva dominante; la lujuriosa aunque artificial vegetación de la inhóspita África. Una guía de viajeros a la zona anunciaba que:

“La sensación de bienestar se competa con una visita al Paseo de los Tres Ombúes, lugar clásico de distinción sancionado por la costumbre, al que concurren en las horas de la tarde las familias de San Isidro. La crónica elegante

reconoce que el Paseo de los Tres Ombúes debe ser mirado como uno de los más genuinos exponentes del espíritu de la vieja sociabilidad porteña”¹²².

Resulta de interés esta cita ya que muestra que para 1909 había quien consideraba esto como parte del “espíritu de la vieja sociabilidad”. De todas formas se seguirán haciendo ya que la Bajada del Águila es de 1910, construida para el Centenario con su plazoleta ubicada en la calle General Pueyrredón al 1500 y sus barandas y gruta bajando al río. En la parte inferior había un balneario con lugar para comer que hacía las delicias de su tiempo. Todavía en la década de 1980 había en la cercana Punta Chica puentes, arroyos y bajadas con rocalla. El monumento había estado en origen en la Plaza Pueyrredón pero luego fue trasladado hasta allí.



315. Gruta en la bajada con la gruta, la ramazón de la parte delantera ha sido demolida para hacer la obra de ladrillos; la gruta tiene el lateral tapiado (Foto F. Girelli 2013).



316. Palito Ortega, Violeta Rivas, Johnny Tedesco y el *Club del Clan* en la banca de ramazón desaparecida en 1962 (Foto de publicidad, colección del autor).

¹²² *Pocket Holliday Guide*. Ferrocarril Central Argentino 1908-9, Buenos Aires.



317. Paseo de los Paraísos, San Isidro, mirador hacia el río que ya no está al igual que la decoración delantera (Foto del autor 2011).



318. Plataforma superior con la baranda de ramazón de la bajada El Potro (Foto F. Girelli 2013).



319. Baranda de ramazón ya con arreglos, limitando la barranca (Foto del autor 2011).



320.321 Bajada El Potro antes de su restauración y después con las barandas del frente desaparecidas (Fotos del autor 2010 y 2013).



322.323 Bajadas hacia el antiguo río, que pese a perder la rocalla conservan su trazado pintoresco (Fotos F. Girelli 2013).

Otras familias también tenían sus rocallas en San Isidro. Victoria Ocampo tenía su residencia inaugurada por su padre en 1891 en diez hectáreas que iban desde la avenida Libertador hasta el río. El ingeniero Manuel Ocampo, padre de Victoria, hizo una gran mansión con excelentes jardines que con los años fueron transformados en una de las zonas extraordinaria en su calidad paisajística¹²³. En el parque había bancos de troncos de cemento y el infaltable quiosco para mirar el río, aunque el estilo señorial de la residencia, rígido y simétrico nada tiene que ver con la libertad de las rocallas que quedaron como notas en el paisaje. En la cercana quinta Pueyrredón hay una fuente casi plana con un adorno de rocalla en el centro, que quizás fue mayor y que se atribuye a los arreglos para la visita del presidente Roque Sáenz Peña en 1911.

Tan interesante como la residencia de Ocampo es el quiosco del colegio Marín, también ubicado estratégicamente en el punto más alto mirando el río. Es centro y remate del paisaje del lugar. Fue construido en 1912 como donación de la familia y es de los pocos conjuntos que conserva su dimensión original.

¹²³ Sonia Berjman, *La Victoria de los Jardines. El paisaje en Victoria Ocampo*, Papers editores, Buenos Aires, 2007.



324. Victoria Ocampo sostiene en sus brazos a Silvana Bullrich sobre un banco de ramazón de cemento (Cortesía Archivo y Museo Histórico de San Isidro).



325. Kiosco mirador sobre la barranca en la casa de Victoria Ocampo (Foto Dirección de Turismo de San Isidro).



326. El mirador al río del Colegio Marín (Foto del autor 2013).



327. El poco conocido *Castillo del Tigre* frente a la plaza Cazón, en una fotografía de 1890; demolido (Archivo Tahys, DGPeIH).

Grutas y rocallas en el país

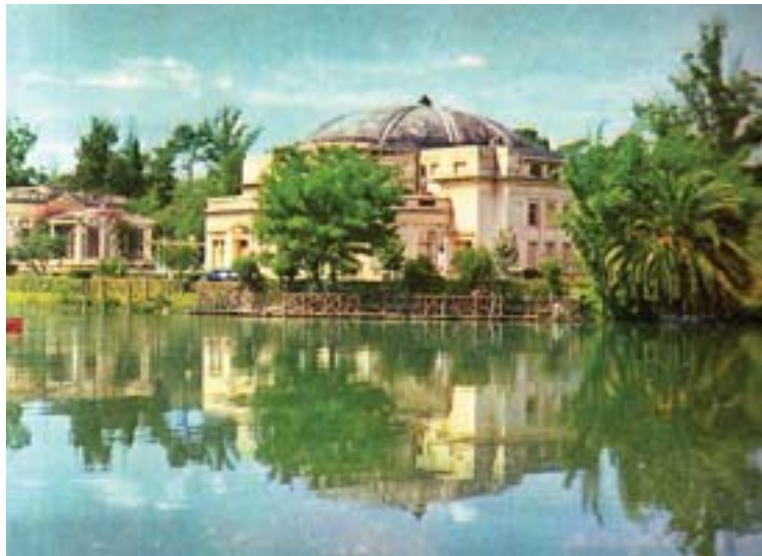
A partir de 1890 el país vio surgir rocallas, grutas grandes o chicas, lagos y puentes de falsa madera; no importó si el sitio en que se las hacía era una región de ríos, de bosques o de piedra, igualmente se las construía como si no hubiese madera o piedra natural. Así podemos ver montañas o cascadas en las llanuras, troncos de cemento en la selva y piedras falsas en medio del pedregal. La nueva burguesía en ascenso necesitaba encontrar formas de identidad, el clasicismo afrancesado no satisfacía a todos para el paisaje y el antiacademicismo salía airoso por varios resquicios. Así hubo desde paseos enormes hasta las grutas de Lourdes que llenaron el mundo desde 1858 en que la virgen apareció en Francia, y además hubo puentes, lagos, macetas, canteros e incluso algunas pocas fachadas de viviendas, capillas y mobiliario urbano. Y más que nada grutas, cascadas, lagos y mesas, kioscos y bancos en parques públicos y privados.

La cantidad de imitaciones de la Gruta de Lourdes fue un interesante y reflejo de la fuerza que el catolicismo tomó a inicios del XX tras el proceso de secularización de la sociedad vivido años antes. Hubo muchas y aun quedan varias: la de Mar del Plata fue construida en 1927 por las monjas del Colegio de la Inmaculada Concepción. El proyecto y la ejecución estuvieron a cargo del arquitecto Luis Cossa quien también hizo el colegio.

Buen ejemplo de rocalla aunque de manos anónimas y simples es la gruta ubicada en Santos Lugares. Es resultado del impulso del padre Román Heitman quien a su vez mandó hacer una reducida en el Colegio San Román en la ciudad de Buenos Aires. El padre llegó a la capital en 1910 y es posible que la idea de una gruta en Santos Lugares fuese de 1914. La parroquia local es de 1920-25 y la finalización de la gruta es de 1921. Resulta interesante la escultura de fundición francesa de la virgen. Los trabajos del relieve de la rocalla en realidad imitan más la piedra en sí misma que la textura peculiar de la rocalla, posiblemente tratando de asimilarse a la gruta original francesa. Otra es la de Alta Gracia en Córdoba cerca del tajar y fue construida en una cueva natural entre 1915 y 1916. Y sólo por citar otra cercana y simple es la de Calamuchita. Estos fueron los años en que proliferaron las grutas religiosas cuando el estilo había casi desaparecido, llegándose a hacerlas hasta en la década de 1920. No sabemos de nada posterior.

Verdaderas rocallas en el sentido que se le había dado en las primeras grutas porteñas se reprodujeron en las ciudades del país en que las burguesías crecían aceleradamente y querían sus parques y paseos, alrededor o no de sus residencias, pero eran marcas indelebles de su poder sobre el territorio. Y hubo provincias en que esto se puso en evidencia: Buenos Aires, Córdoba y Mendoza y no casualmente. Y una ciudad en que la rocalla estalló directamente: La Plata, la gran creación de la Generación de 1880, la ciudad hecha a nuevo. Hay dos parques en ella, el más imponente es el Paseo del Bosque y su zoológico que alrededor del lago es la rocalla y gruta mejor conservada y completa que queda en la provincia. Fue planeado cuando se definió la existencia misma del parque al trazarse la ciudad en 1882 y los documentos hablan de trabajos allí desde 1885 hasta 1905 y al parecer la obra misma es producto de agrimensor N.

Robles¹²⁴. Pero no debemos olvidar la presencia de Pedro Benoit y del director del Departamento de Ingenieros, Jorge Coquet. Pero no sabemos quien lo trazó detalladamente. En los libros sobre arquitectura de la ciudad no hay referencias concretas como si sus veinte hectáreas, la gruta y su lago fueran *los patitos feos* del lugar¹²⁵. Hay que destacar que aunque ahora pintada de blanco y con deterioros, la cascada de tres niveles es soberbia cuando funciona, la gruta con su tronco de soporte central y los recorridos para acceder son hechos de rocalla que se aúnan a cercas y escalinatas de troncos de cemento. Fue una obra monumental en la escala que sólo una ciudad nueva, pensada como lo más moderno de su tiempo, podía crear. Y si bien los grandes edificios eran del gusto de la época, el paisaje del parque no eludió la obligatoria gruta, cascada, lago y laberínticas rocallas. Y las zonas con barandales rocallosos son de enorme calidad en cada detalle.



328. Auditorio de La Plata tal como era con sus largas barandas de rocalla; demolido (Postal colección del autor).



329. Entrada al lago, una descomunal rocalla ahora pintada de blanco, como entrada al mundo pintoresco e inesperado, del parque (Foto A. Igareta 2011).

¹²⁴ Sonia Berjman, *Plazas y Parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires 1860-1930*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998; pag. 42.

¹²⁵ Alberto de Paula, *La ciudad de La Plata: sus tierras y su arquitectura*, Banco de la Provincia, La Plata, 1987; en 415 hojas sólo se refiere al parque como un “recorrido pintoresquista”.



330. Enormes masas de piedras falsas que conservan el color original y conforman un juego insólito con el verde y la vegetación (Foto A. Igareta 2011).



321. La gran cascada, la mayor del país, con tres plataformas para el juego del agua (Foto A. Igareta 2011).



322. Rocas y escaleras subiendo por el paisaje montañoso de la pampa (Foto A. Igareta 2011).



323. La cueva de paso como hecho constante en los recorridos (Foto A. Igareta 2011).



324.325 Sectores del recorrido entre grutas y acantilados (Foto A. Igareta 2011).



326. Los acantilados, las cuevas en los muros y la vegetación exuberante (Foto A. Igareta 2011).



327. Llegada por escalera con barandal a la cima de la montaña (Foto A. Igareta 2011).



328. Puerta con troncos de excelente manufactura para un lugar de depósito (Foto A. Igareta 2011).



329.330 Los troncos como soporte de escalera o aislado y seco (y pintado) aislado en el paisaje (Foto A. Igareta 2011).



331.332 Barandas delimitando escalinatas con detalles en cada tronco y rama (Foto A. Igareta 2011).

Hay un parque menor, el Saavedra, ubicado sobre la Avenida 13, el que era conocido como Paseo del Lago y que fue desde donde se trazó la obra de la ciudad, en una primer modesta cabaña de madera ubicada en el sitio. Fue creado en 1901 en base a un afloramiento de agua natural que formaba un lago y de allí nacía el arroyo Medrano que más tarde fue entubado; también allí se hizo el Jardín Botánico local. Es una obra excelente de rocalla, verdaderamente buena en sus detalles y de lo que se ha preservado el lago, los dos puentes y una escultura-fuente cercana que conforman un rincón romántico de muy alto valor paisajístico en la ciudad.



325. Puente de rocalla de la plaza Saavedra en La Plata, conservado con el lago en una excelente obra en su estilo (Foto D. Gonet 2012).

En la provincia de Mendoza hay varias obras interesantes y tomemos en cuenta que en gran medida la ciudad entera fue reconstruida después del terremoto de 1861. Las rocallas fueron allí para el Parque del Oeste y para los grandes vinicultores del interior. El más destacado ejemplo estaba en Maipú y es conocido ahora como el Parque Metropolitano. Su origen se remonta a 1896 cuando se fundaron las Bodegas Giol al unirse Juan Giol y Juan Gargantini. Ellos construyeron en 1898 un enorme edificio al igual que un parque en su entorno de treinta hectáreas; allí, para su disfrute personal alrededor de donde estaban sus viviendas se hizo una gran actividad paisajística que incluía un lago, arroyos, rocallas y falsas maderas por doquier, al igual que puentes y canteros. Su detalle más llamativo fue y sigue siendo un mirador cubierto por rocallas. La avenida principal del lugar, llamada Vinlandia, rememora el nombre que se le daba al conjunto, el que sus propietarios tomaron de la moda historicista de la época cuando desde Francia se impulsaba la teoría del hiperdifusionismo cultural en el pasado. Para 1909, cumpliendo exactamente el ciclo del arte de las rocallas y mientras ambas casas estaban en obra, sus propietarios viajaron a Europa lo que los decidió pese a los éxitos cosechados a vender todo y radicarse en Italia. Para 1915 la sociedad ya no existía y todo quedó olvidado en un ciclo de vida útil más que reducido. La rocalla que aun queda refleja bien los años de esplendor de esa gran burguesía forjada con los vinos en Mendoza de manera paralela a los estancieros de Buenos Aires. Aun están ahí los restos del arroyo, la isla ahora seca, una montaña enana de piedra falsa y una puerta-gruta, una escalinata y hasta un tanque de agua recubierto el hierro de rocalla en un caso que hoy sería más de circo que de verdad.

En Mendoza existe además el Parque San Martín, o Parque del Oeste, una de las obras de mayor envergadura en el país y como Palermo fue producto de ensanches

continuos hasta llegar en 1907 a tener 389 hectáreas¹²⁶. Fue proyectado por Carlos Thays en 1896 –no parece casual que sea el mismo año del parque de los bodegueros Giol y Gargantini-, y construido como una obra del gobierno provincial de Emilio Civit. Nació por la necesidad de hacer obras que impidieran los continuos aluviones que bajaban a la ciudad, a la vez que sirviera para juntar agua para el verano, que además se usara para plantación de árboles y que fuese sitio de paseo y ocio. Se reservaban casi setenta hectáreas para la construcción de grandes residencias con lo que se recuperaría el dinero a la vez que se le daría al parque el marco de lujo que merecía según sus creadores; no casualmente el gobernador vivía en la entrada.



326. Restos del parque de Vinlandia abandonado e incomprensible (Foto H. Chiavazza 2013).



327. Mirador, aun en pie, que fuese de rocallas, en el parque y uno de los mejores de su especie (Foto H. Chiavazza 2013).

¹²⁶ Silvia Cirvini, El Parque General San Martín, Mendoza, en: *El tiempo de los parques*, Instituto de Arte Americano, pp. 28-31, Buenos Aires, 1992.

Fue un proyecto clásico de la nueva clase que hacía sus propios parques, cuya riqueza se basaba en la viticultura y deseaba tener un parque como en París, y nada mejor para ello que contratar al gran francés que los estaba haciendo en todo el país, con la colaboración del agrimensor Domingo Barrera. En 1908 se hizo la excavación del lago ya que el proceso de la obra fue lento y complejo, a lo que se sumaba una geografía de piedra en la ladera de la montaña. Justamente la tierra extraída para canales y el lago se usó para nivelar el terreno para un trencito que funcionó como diversión. Así se construyeron los miradores al lago, una gruta, canales, enormes portones de hierro y bronce traídos desde Estados Unidos, una gran fuente de fundición francesa al igual que un kiosco, hubo puentes de rocalla, embarcaderos, isla y cascada. El lago y las montañas artificiales se inauguraron en 1911. Lo más destacado de la rocalla estuvo en el Zoológico hecho en 1900 pese a estar en una montaña de piedra. Hoy la isla, el mirador, el embarcadero y los edificios, todo ha desaparecido dando la imagen de un parque posterior a 1930, académico y afrancesado.

Resulta interesante la idea de hacer una naturaleza artificial en un sitio en que existe por sí misma y con enorme belleza, quizás no como se la quería ver pero al menos piedras había de sobra; era otra expresión más del dominio de la realidad, del agua, de los bosques, para solaz de la burguesía que había logrado construir la nueva Mendoza. Y como otro ejemplo de los parques privados existió allí el Parque Angélica. Ubicado en Chacras de Coria fue construido para el ingeniero José B. de San Martín hacia 1912 con el nombre de su hija, por el reconocido arquitecto francés Jules Vacherot, a quien San Martín había contactado en Europa en sus viajes por estudios agronómicos. Es de lamentar la destrucción de este sitio ya que hubiese sido la única obra de uno de los grandes paisajistas del mundo en América Latina. Incluía invernadero, rosedal, lago, bancos de rocalla, bosques, al pie de la montaña. Fue una excelente obra de jardinería no muy amplia pero con todos los detalles del estilo pintoresco, que fue fraccionada y vendida para que en la década de 1960 ya nada quedara. Vacherot era el jardinero en jefe de los parques de París, sucediendo a Alphand. Sus teorías se basaban en el disfrute físico de árboles y pastos que debían usarse y recorrerse apropiándose del lugar no sólo con las visuales¹²⁷.



329. Romántico poema con dos fotos del parque hecho para Angélica San Martín en Mendoza; demolido (Cortesía Jaime Correas).

¹²⁷ Jules Vacherot, *Les parcs et jardin au commencement du XIXe. siècle*; Ecole Française, Librairie Agricole 1908, París.



331. Detalle desde el lado opuesto del lago con el puente de rocas, un banco y la pérgola (Cortesía Jaime Correas).

Así como vemos la profusión de estas obras en Córdoba o Mendoza, en Mar del Plata que se supondría que debería haber rocallas en cantidad por haber sido un diseño de Thays en pleno auge del pintoresquismo este estilo fue raro y poco queda de lo que hubo. No tenemos explicación del porqué en un sitio de vacaciones, de placer y disfrute, con toda su arquitectura pintoresca como correspondía a un balneario, de enorme riqueza en sus inicios, época en que esas mismas familias pagaban rocallas en Buenos Aires y en sus estancias, no las hubo allí en cantidad. Es posible suponer que la búsqueda de lo pintoresco en el primer Mar del Plata encontró que ya tenía todo hecho por la naturaleza: los acantilados de roca, las grutas naturales, el mar, la playa, el arroyo serpenteante que descendía a la costa, el cerro. Es decir que no hacía falta agregar mucho más, obviamente no se imaginaban que podría crecer una enorme ciudad por detrás de las elegantes mansiones. Los lugares en que se buscó lo pintoresco de las rocallas fue, por ejemplo, en la plaza Colón de 1908, donde si bien el diseño general de Thays lo permitía se evitó este estilo salvo excepciones. Hemos hallado información sobre escalinatas alrededor del Torreón –otra obra para sublimar lo pintoresco de la vista al mar y el acantilado-, hubo detalles dispersos en la costa, mientras que en la enorme Explanada del Centenario todo fue profundamente académico.

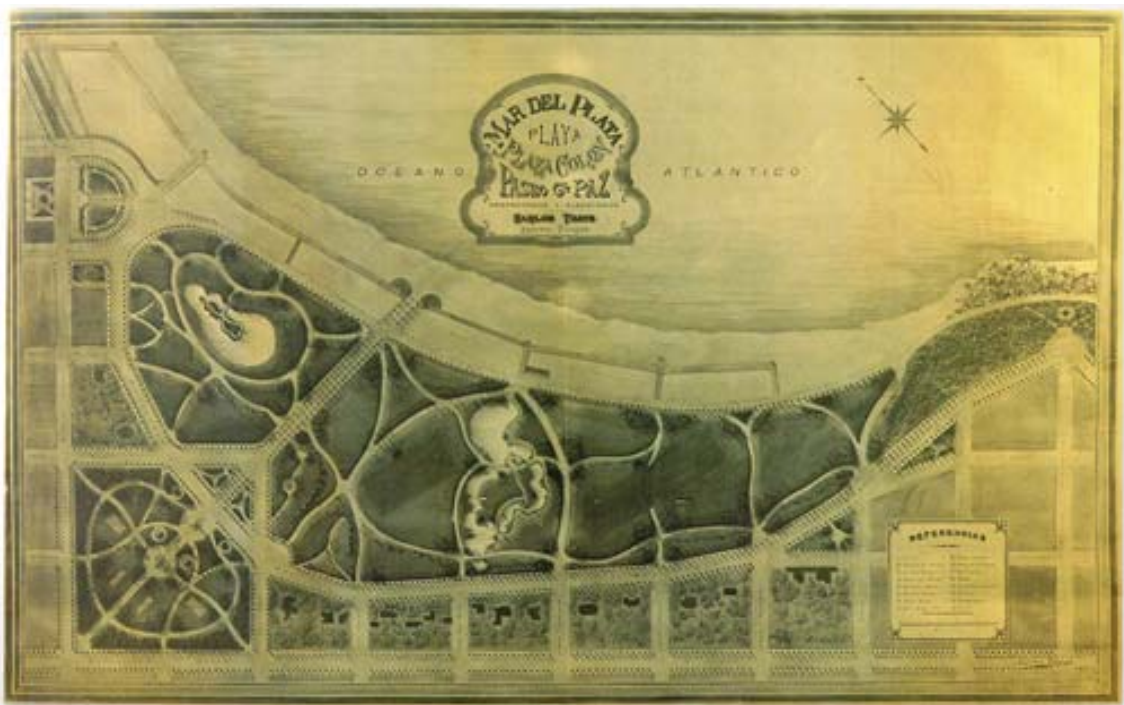
Hay algunos detalles de rocallas menores tal como barandas en lugares para bañistas, pero es mínimo, o una capilla de mínimas dimensiones en el Asilo Unzué al lado de una Gruta de Lourdes de buena calidad ambos. Sólo quedaría por citar una curiosidad: la Gruta del señor Egaña. No tenemos datos fidedignos salvo fotos e historias orales que permiten ubicarla en la costa entre la actual playa Brístol y el viejo hotel Saint James. Fue descubierta y explotada tal como un relieve indicaba en la entrada, por el señor Andrés Egaña, quien la descubrió tras grandes rocas que hubo que remover para el acceso. Allí había un banco en sus menos de cinco metros de profundidad, una escalinata a otra oquedad menor, huesos de ballenas y otras curiosidades que formaron la primer *wunderkammer*¹²⁸ de Mar del Plata. Tenía todos

¹²⁸ Traducido no literalmente: “Gabinetes de curiosidades”, fueron típicas del Renacimiento y el origen de los museos; se caracterizaban por guardar un poco de todo lo extraño, raro o deforme. Oliver Impey y Arthur MacGregor (editors), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, 2000, British Museum, Londres; Ken Arnold, *Cabinets for the curious: looking back at early English museums*, Ashgate (e-books), 2006; Horst Bredekamp, *The Lure of*

los elementos de lo pintoresco, incluso musgo en las paredes, pero el desarrollo urbano de la costanera la hizo desaparecer.



332. Vista general de la plaza Colón hecho por Thays en Mar del Plata con dos kioscos de rocalla a la izquierda (Archivo Thays, DGPeIH).



333. Plano de la plaza Colón por Carlos Thays con sus lagos y arroyos pintorescos e irregulares y una plaza de diseño simétrico a la izquierda (Plano M. Marengo 2004: lam. 6).



335. Postal de 1906 que muestra el acantilado de la costa en su estado original una vez abierta la gruta al público en 1884 (Postal ex colección del autor).



336. Puente de rocalla sobre la piedra natural en Cabo Corrientes (Postal colección del autor).

Varias ciudades ya existentes asumieron el tema en sus obras nuevas públicas y privadas. No las pusieron en el centro si no en la periferia, en las ampliaciones, en las obras que se relacionaban con la experiencia lúdica, con redescubierto paisaje y lo pintoresco. Valga de ejemplo el parque Mitre en Cruzú Cuatía que es uno de los parques más interesantes en el que ha sobrevivido la gruta, ya que la isla y el lago son modernos. El parque -cambiado de nombre durante la Dictadura-, fue un paseo alejado de la ciudad sobre el nuevo camino a la carretera. Lentamente el parque Mitre fue abandonado hasta las obras de 1971 que impactaron en el imaginario borrando toda referencia anterior e imaginando que la gruta era moderna. Se trata de un montículo de tierra hecho en forma de falsa isla, que de un lado tiene vegetación –la montaña en la llanura-, y del otro una gruta cuya parte superior sirve de plataforma para formar una cascada aunque ahora ya esté definitivamente seca. Por debajo hay una gruta cerrada y un paso con una escalera para subir a la superficie horizontal. Es simple en su hechura pero tiene el detalle curioso de dos pares de colmillos de animales prehistóricos. Suponemos que el constructor fue el ingeniero Juan Col quien hizo también el parque Mitre de la ciudad de Corrientes, con varios detalles pintoresquistas y que trabajaba como el encargado de las obras públicas de la provincia y en especial en esa ciudad¹²⁹.

¹²⁹ R Gutiérrez, *La obra del ingeniero Juan Col en la expansión edilicia del nordeste argentino*, Archivo y Registro Oficial de la Provincia, Corrientes, 1969.



337. Vista frontal de la terraza de la cascada y los colmillos colgando a sus lados (Foto Carlos Baquero 2010).



338. La gruta vista lateralmente con su entrada, enfrentando el nuevo lago; en las obras se perdieron las escalinatas (Foto C. Baquero 2010).



339. La gruta de Curuzú antes de la apertura de un nuevo lago, durante el medio siglo en que había perdido su significado (Foto del autor 2009).

Hay otras pocas rocallas en la localidad, como en el cementerio, donde la tumba de Epifanía L. de Maserá tiene una lápida de mármol con la fecha del 27 de marzo de 1889 con un macetero de rocalla, lo que nos da una fecha para la presencia de alguien haciendo estos trabajos que coincide con la cronología del estilo. Curuzú pasó de villa a ciudad en 1888 y hubo gestos estéticos, urbanos y ornamentales para mostrar la significación del evento y este fue uno de ellos: un parque en la moda francesa, que fue acompañado por Col con el edificio de la Municipalidad y el Club Italiano¹³⁰.

La ciudad de Azul, parte de los pueblos de la provincia de Buenos Aires que crecieron con la riqueza de la ganadería y las estancias a partir de la llamada Conquista del Desierto, tuvo su obra de rocallas en el Parque Municipal. Fue obra de Carlos Thays en 1918. Sabemos que había diversas construcciones en rocalla alrededor de la de la vieja Confeitería del Parque; resulta interesante por lo tardío de la obra en que seguramente hacía rocallas sólo a pedido del comitente. La construcción de esa obra estuvo dirigida por el señor Ángel Sala y fueron hacedoras la empresa de Bernaschina y Franchini. En el lugar los bancos de estos artesanos imitaban ramas y troncos de falsa madera y es posible que las canchas de tenis hayan estado delimitadas de esta manera. Gran parte de los detalles desaparecieron reemplazados por mobiliario Art Decó, lo cual también ya está desapareciendo. Resulta interesante un puente en que el símil madera se hizo sobre una estructura de gruesos caños de hierro, única manera de darle forma curva de mucha luz y que a su vez soporte el peso en su amplio despliegue. Hay en el parque una insólita torre de varios pisos rematada por almenas, la que se levanta aislada como atalaya de la nada y recubierta por símil piedra que le supone apariencia medieval. Es realmente llamativo que los artesanos hayan tenido acceso a referencias europeas diversas, en especial a cuadros y sus paisajes ingleses del siglo XVIII.



342. Firma del artesano autor de las rocallas de azul (Foto J. Gelfo 2013).

¹³⁰ Hernán Félix Gómez, *La ciudad de Curuzú Cuatíá*, Amerindia Ediciones Correntinas, Corrientes, 2011. Edición original de 1944.



343.344 Excelentes detalles de las supuestas uniones de los troncos hechas con imitación de tornillos ajustando supuestas chapas y cueros (Fotos J. Gelfo 2013).

Como gran obra podemos recordar al ya casi desaparecido parque Sarmiento de Córdoba, una obra que fue excepcional en sus rocallas y detalles pintorescos. Construido por Carlos Thays, fue el proyecto por el que vino a la Argentina a solicitud de Miguel Crisol quien estaba proyectando el barrio Nueva Córdoba. Se trataba de una ampliación de la ciudad para residencias separadas de la vieja oligarquía establecida desde la colonia en el centro. Las obras comenzaron en 1889 y estaba completa la primera sección en un año por lo que Thays se fue a Buenos Aires; sólo regresaría en 1908 para supervisar las ampliaciones que siguieron hasta 1911¹³¹. El contrato original decía que se “construirá un parque de 70 o más hectáreas cuadradas que deberá situarse en el extremo sur del trazado de la nueva ciudad conformándose con los mejores modelos europeos y dotándolo de lagos, cascadas, kioscos y demás accesorios apropiados para su embellecimiento”¹³². El parque además de los objetos en rocalla típicos tenía el gran Pabellón de las Industrias que había sido construido en 1870 en hierro y madera para la Primera Exposición Industrial Argentina y que fue demolido en 1960. Contó luego con su rosal y en su alrededor se crearon el Museo Superior de Bellas Aires, el provincial Emilio Caraffa, un anfiteatro, un natatorio público y el gran Palacio Ferreira. Hoy quedan dispersos por el parque lo que fue un hermoso mirador muy deteriorado, una escalinata, escalones dispersos, un par de bases de maceteros, los destruidos restos de una jaula y entre los arbustos se observa la rocalla del lago ahora irreconocible. Los arroyos eran cruzados por dos puentes de lo que aun quedan partes. Como todo parque de su tiempo, las rocallas eran un elemento formal sustantivo por estar específicamente pedidas en su contrato. El aun resistente kiosco-mirador era de dos pisos, de techo cónico y remate en forma de pagoda lo que resultaba insólito en el árido paisaje cordobés, que el lago, arroyos, puentes, escalinatas y los gruesos troncos para maceteros, todo de falsa madera.

¹³¹ Carlos Page, *El parque Sarmiento*, Fundación Centro, Córdoba, 1996; El parque Sarmiento en Córdoba, *Todo es historia* no. 402, pp. 24-33, 2001, Buenos Aires.

¹³² Sonia Berjman (1992), op. cit., pag. 141



345. Parque Independencia en Córdoba, la isla, su kiosco de dos pisos, el puente y el lago hacia 1910 (Postal colección del autor).



346. El kiosco actualmente: sin lago y casi destruido (Foto C. Page 2010).

Un caso de rocalla en el patio de un hotel lo tenemos en la ciudad de Mercedes donde con un trabajo arqueológico se logró identificar la antigua existencia de al menos dos canteros en ese estilo. El Hotel Nogués había sido fundado en la década de 1860 como Hotel Francés y fue cambiando de forma y nombre con los años, ampliándose con el impulso del ferrocarril y los cambios operados en la ciudad desde 1886. El hotel hizo un jardín en esos años en el patio de la casa principal¹³³. En el centro se hicieron unas fuentes redondas que estaban cubiertas de rocalla y que tenían las iniciales del hotel, al menos uno de ellos fue encontrado completo en su base de ladrillos y cemento. Resulta interesante porque muestra como el estilo entró en los patios internos como motivo ornamental y en los hoteles de lo que aun era un pueblo. Ya no era un arte para la gran burguesía si no también para los viajeros y el disfrute social de quienes hacían allí las fiestas locales.

¹³³ Daniel Schávelzon y Patricia Frazzi, Mercedes, excavaciones en el Hotel Nogués, una aventura en la higiene urbana bonaerense, *Revista de Historia Bonaerense* no. 33, pp. 36-44, Morón, 2008.



347. Cantero de rocalla para una modesto hotel de pueblo, excavado en el interior de lo que fuera el Hotel Nogués en Mercedes (Foto P. Frazzi 2007).



348. Estancia Santa Catalina, Mercedes: puente y lago aislados en el parque del lujo de los terratenientes (Foto P. Frazzi 2013).

Ejemplo diferente al usar la rocalla como atractivo para el turismo fue el Parque Independencia de Tandil, que era otra de las ciudades que creció en la segunda mitad del siglo XIX por la expansión ganadera hacia el sur y su industria minera. La llegada de ferrocarril la hizo entrada a un enorme territorio económico. Así se transformó la ciudad con parques y paseos. Y de todo ello lo más significativo fue desde hacía mucho tiempo la Piedra Movediza, una enorme roca que había quedado en situación inestable y que se movía ante el menor esfuerzo pese a sus dimensiones colosales. La caída de la Piedra Movediza fue un shock tremendo, se trataba de un motivo de turismo que produjo un instantáneo colapso de la hotelería y el comercio. Para los habitantes urbanos, Tandil era impensable sin la piedra caída en 1912. En 1923 las colectividades española e italiana construyeron el Parque Independencia como alternativa turística: cada uno hizo su propio alarde de eclecticismo construyendo un arco renacentista y un castillo españolizante. Era el centenario de la fundación y había que celebrarlo reinventando el turismo en lo que no fue una mala idea.

En la subida al cerro donde está el parque se construyó sobre una saliente un sector muy agradable de bancos en rocalla de mucha calidad que incluía asientos en forma de hongos y piedras talladas imitando vegetales para colocar maceteros.



349. Bancos en forma de hongos en Tandil (Foto del autor 2009).



352.353 Bancos de piedra tallados con raíces, el detalle local de una región de picapedreros (Fotos del autor 2009).

En la ciudad de Corrientes existe un parque que, aunque muy alterado, aun muestra lo que fue como paisaje pintoresco de la primera etapa en el país. Era en origen denominado Campo de Marte por ser el lugar de los ejercicios militares y había tenido importancia en la guerra contra Paraguay. En el proceso de modernización de la ciudad, en 1889 se autorizó al Poder ejecutivo a adquirir el terreno para convertirlo en un paseo y zoológico, el que en 1901 tomó el nombre de Mitre. La obra había sido encarada por el ingeniero Juan Col igual que la citada gruta de Curuzú¹³⁴. El parque tenía caminos con curvas y contracurvas, un cerro artificial, agua por doquier y unas construcciones exóticas tal como un faro marítimo en miniatura, torres fortificadas para kioscos de golosinas.

El Parque Independencia de Rosario fue construido en el año 1900 pero desconocemos su arquitecto o paisajista; era la gobernación del ingeniero Héctor Thedy que impulsó este tipo de obras y fue inaugurada dos años más tarde. Como parque pintoresquista en una gran ciudad en pleno crecimiento tenía un lago que formaba un

¹³⁴ Ramón Gutiérrez (1969), op. cit.

par de penínsulas para el puente de rocalla, un arroyo serpenteante, calles curvas y una pequeña montaña hecha con la tierra sacada para hacer el lago. Sigue existiendo aunque muy transformado, con los caminos hechos calles pero fue un buen ejemplo de su tiempo. Fue simpático que en la montaña se pusieran casas, castillos, cuevas y pequeñas cascadas, para que los niños las usaran para jugar; y en un rincón del parque quedan fragmentos dispersos que ya nadie sabe qué eran. Sólo lo hemos visto algo similar en la fuente de la familia Alfaro en San Isidro y en las pajareras de Rosario que indican la mano de un artesano en especial no identificado.



354. Vista del puente rústico, la isla y el gran lago del parque de Rosario; transformado (Cortesía S. Volpe).



355.356 Castillos y fuertes para que los niños jueguen en las rocallas de Rosario (Cortesía S. Volpe).

La ciudad de Tucumán también tiene un magnífico parque el que si no fuese por los constantes arreglos que en lugar de preservarlo lo deterioran. Y en buena medida lo perdido es la obra de Thays que lo proyectó en 1908 a pedido del ministro y luego senador local Alberto Soldati, quien desde 1898 impulsaba la realización del parque bajo el nombre de 9 de Julio. Con espíritu de mejorar la calidad sanitaria y social logró

que se concretara la propuesta de Thays por lo que inauguró en 1910 una primera parte y luego el resto en 1916.

“Proyectó un paseo que respetaba el criterio de estar integrado en el mundo total de la naturaleza. Utilizó la línea curva, que por su sinuosidad resultaba más apropiada a la vista y a lo que podía percibir en estado natural, independizando el paseo de la rígida geometría cuadrangular de la ciudad o de los tableros de los cañaverales que la rodeaban. Al tratarse de un terreno carente de valores naturales, generó un espacio de transición hacia el Oeste, creando un área que estructuralmente se integraba en la trama urbana y perceptivamente en el parque. Para acentuar la vinculación con el entorno facilitó las visuales a distancia, localizando elementos de atracción en distintos lugares, y apuntó a obtener una naturaleza idealizada, seleccionada y mejorada por la mano del hombre, lo que se percibe y disfruta hoy al contemplar las especies vegetales incorporadas. Thays propuso un completo sistema acuático que combinaba con el material vegetal y los caminos que nunca llegó a construirse significando una gran pérdida para la calidad del paseo”¹³⁵.

Entre los muchos otros parques está el de Río Cuarto en Córdoba del que poco queda, con su lago que se angosta para el tradicional puente pintado con un lamentable esmalte rojo. Fue construido en lo que en origen era un vivero lo que hace que los árboles sean frondosos, una entrada monumental de discutido gusto, y se concretó muy tardíamente para las rocallas, en 1923, durante la segunda intendencia de Vicente Mójica. Quien delineó la ciudad en 1883 fue el ingeniero municipal Eduardo de Saint Remy, quien definió este parque de cuatro manzanas aunque para ser usado como vivero; si hubo otras obras en rocalla lo desconocemos pero es posible.

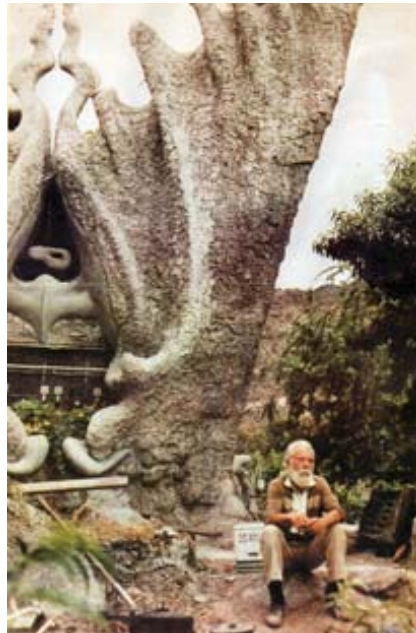


357. Puente de rocallas sobre el arroyo artificialmente delimitado (Foto: Jrburatti CC-BY-SA-3.0 <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>), via Wikimedia Commons).

135 Olga Paterlini de Koch, El Parque 9 de Julio de Tucumán, Argentina: con un pie en las dos centurias *PARJAP: Boletín de la Asociación Española de Parques y Jardines*, n.º. 47, pp. 5-12, 2007, Madrid; Parque 9 de Julio de San Miguel de Tucumán, entre la teoría y la práctica, *Todo es historia* 402, pp. 16-23, Buenos Aires.

El final de las rocallas vino como simple imitación de las piedras, ya no como rocalla propiamente dicha. Hay ejemplos de parque de diversiones como la Ciudad de los Niños y a Eva Perón no le faltó su torre de grandes piedras en la Quinta en San Vicente hecha para esconder el tanque de agua. Al igual que se hizo en Los Cocos, Córdoba, como entrada al parque de réplicas clásicas y otros juegos hollywoodianos. En Buenos Aires la avenida 9 de Julio vio levantarse por pocos días piedras de cartón como Monumento a la Minería, de las manos del arquitecto Jorge Sabaté en 1944, y por las décadas siguientes sirvió para fachadas de lugares bailables que asemejaron castillos exóticos.

Como curiosidad hay algunas grutas y construcciones recientes que si bien tienen semejanza a las antiguas son obras insólitas y personales. En la ciudad de Los Ángeles es atractivo ineludible las *Watts Towers* hechas entre 1921 y 1954 por Clarence Laughlin; en Argentina el más llamativo de estos ejemplos es el Castillo de Dionisio en Santa Veracruz, La Rioja, un lugar aislado donde un hombre solitario llamado Dionisio Aizcorbe, que fue fotógrafo, ebanista y constructor nacido en 1930 en Santa Fe, levantó su casa con cemento y materiales locales y de desecho, en formas que bien lo pueden definir como el último de los artesanos de la rocalla. Los otros intentos son innumbrables.



358. El Castillo de Dionisio (Santa Veracruz, La Rioja), con el último artesano de las rocallas (Archivo Clarín, 1978).

- **Las grutas de las estancias bonaerenses**

A partir de la moda impuesta por Alvear y sus relativos, que recordemos que eran la parte más alta de la sociedad roquista, las estancias de la pampa húmeda comenzaron a crecer y cambiar en sus edificios. Así como hasta después de la Confederación los establecimientos rurales, por más territorio que tuviesen, eran construcciones bajas con mirador, de amplias galerías, cómodas, de lujo para su tiempo pero de una arquitectura que estaba quedando fuera de las modas. La enorme riqueza generada tras la Campaña del Desierto y el reparto de las nuevas tierras permitió lujos

impensados: traer arquitectos de Europa, importar mármoles, tapices, muebles, copiar mansardas y gabletes, pórticos y pisos de lujo. Así nacieron los grandes castillos en que lo pintoresco jugó un papel crucial: almenas, torreones, ventanales góticos todo era parte de esa competencia por el poder, la imagen y la supremacía social.

A diferencia de la arquitectura rural precedente vinieron los paisajistas a hacer los enormes parques que le daban perspectiva a los palacetes y surgieron las rocallas por doquier. No hubo gran estancia que no las tuviera de una forma u otra; muchas las han perdido, pero algunas se conservan. La bibliografía ha citado varias y otras las hemos visto antes u ahora. Una mínima lista la forman las estancias de San Ramón en Azul con su mirador de dos pisos, puente y la casa de pileta de natación, la Quinta de Lezica en Adrogué, la estancia Plomer de Lozada de 1886, San Antonio en Pila con su gruta, la quinta de María Unzué de Alvear en Martínez de 1890, San Jacinto en Mercedes de 1905 y Santa Catalina en la misma localidad, al igual que la del mismo nombre en Magdalena, la estancia de Tornquist con su kiosco y puentes, San Rafael del Reparó con gruta y estanque y tantas más. Incluso hubo las que tenían su propio zoológico en que la rocalla hacía furor, como la estancia San Pedro en Entre Ríos y que fuera de la familia Campos-Urquiza.

Existe una gruta que no puede dejar de describirse. Está en lo que fuera la estancia Villa María de Vicente Pereda y su hijo Celedonio, hecha hacia 1890. Si bien el lugar tiene obras de 1919 de Alejandro Bustillo la gruta logró salvarse de la modernidad. La estancia, en Marcos Paz, fue entregada al Estado como parte de las deudas de Laura Sáenz Valiente y Francisco Bosch en 1904 para transformarse en una colonia modelo de varones, hoy en estado de abandono bajo el nombre de Colonia Hogar Ricardo Gutiérrez. Su gruta, de 1904, es una masiva ruptura hacia el cielo de lava volcánica que deja su espacio interno recubierto de falsas piedras y ramazones de rocalla a su alrededor. Con la vegetación que le ha crecido es una obra magnífica como pocas. Por diversos motivos creemos que es de Courtois ya que es muy similar al sector central de la gruta de Retiro.



359. Entrada a la gruta de Marcos Paz (Foto A. Igareta 2009).

Como conjunto es posible que el más conservado sea el de la estancia del Talar de Pacheco, ahora dentro de un country privado en buenas condiciones. Fue de las más importantes de la pampa bonaerense, construida al parecer en 1894 a partir de

tierras que se remontaban en el tiempo y cuyas construcciones están en el sitio. Allí la familia Pacheco-Anchorena construyó un verdadero palacio neorenacentista con un formidable parque. Resulta interesante que ese palacio se hizo aun cuando no tenían la propiedad de la tierra, juicios que tardaron en cerrarse hasta 1912. El lujo fue desmedido y nadie se privó de nada, incluso de traer de Europa todo lo que se quiso. Y en los jardines hubo un kiosco de excelente rocalla imitando madera, un puente colgante, un castillo imitando piedras talladas para un familiar artista, un lago, arroyos, estanque, un canal para llegar por agua desde Buenos Aires, varios puentes menores, estanques y construcciones en que las rocallas cubrían las superficies con relativa buena calidad; no parece casual que la dueña del palacio haya sido la hija del intendente Alvear.



360. El Castillo, edificio en rocalla construido como *atelier* de arte en la estancia de los Pacheco (Foto F. Girelli 2013).



362. Kiosco con puente colgante y escalinatas en el punto más alto del paisaje (Foto del autor 2013).



366. Puente de rocalla sobre uno de los arroyos artificiales del Talar de los Pacheco (Foto P. Frazzi 2013).

Ornamentos urbanos y domésticos

La arquitectura y el paisajismo de las rocallas trajo consigo un universo de ornamentos y objetos que podían recubrirse con ella; todo era construible, modelable, moldeable o se le podía agregar a algo y en eso la versatilidad de los artesanos no tuvo límites. Es cierto que quedó poco, pero lo que se ha logrado rescatar es un universo de formas inusitado por su variedad y encanto. Y como era un verdadero trabajo artesanal no hay dos objetos iguales; hay aun muchos maceteros –fotografiamos varios cientos de ellos- y jamás hemos visto dos iguales. Pensar que un material considerado duro, rígido, sin estética, nacido para ser recubierto por revoques y pinturas, pudiera ser manejado con esa ductilidad resulta asombroso. Fue realmente la última generación de artesanos en la construcción.

Quizás lo que más se difundió fueron las macetas y maceteros porque fue parte del mismo gesto de manejo de la naturaleza. Recordemos que la maceta, es decir el objeto para colocar plantas, existió desde fecha desconocida, pero hacerlas para tal uso no comenzó hasta el siglo XIX, es decir cuando el desarrollo de la jardinería las hizo necesarias. Hubo maceteros desde el Renacimiento, posiblemente desde Roma, pero eran grandes, de mármol o piedras finas, las pequeñas, simples y modestas macetas nacieron mucho después. Quizás sea justamente en esa minúscula pieza de la vida doméstica donde los artesanos llegaron a su máxima perfección en el detalle. Y estos son los objetos que más han durado dispersos por todo el país: en toda casa antigua, en cada patio o rincón abandonado hay ejemplos de esos a veces enormes y pesados objetos hechos con cemento y hierro. ¿Por qué han sobrevivido tantos? Por muchas razones: por su forma el hormigón armado tiene una enorme capacidad de resistencia en una estructura cilíndrica apoyada sobre otra triangular (tres patas), es un diseño surgido de la mente de un ingeniero estructuralista que jamás lo diseñó; y lo inventó un jardinero francés¹³⁶. La forma misma las hace resistentes y muy difíciles de romper, ni desde adentro con la planta ni con los golpes desde afuera. Podría parecer una jugarreta del destino que no hayan perdurado grutas y construcciones pero sí lo hayan hecho modestas y hasta burdas macetas. Y las hay para colgar, con o sin patas, reducidas en tamaño o de un metro de altura y más de cien kilos de peso, con una única pata alta con varias macetas menores en la parte superior, con recubrimientos que imitan troncos pero también ladrillos, piedras, entretejidos de junco, con manijas, con pedestal y así al infinito... una variedad inusitada imposible de catalogar. Hay colgantes, con base, pedestales para macetas, otros formados por tres pseudo-maderas cruzadas en forma de trípode o hasta un simple pedestal cilíndrico del que cuelgan otras menores.

¹³⁶ El hormigón armado lo inventó un jardinero en Francia para hacer macetas, detalle que no debe ser casual. La primer patente de Joseph-Louis Lambot fue para un bote en 1855 y luego publicó el libro *Les bétons agglomérés appliqués à l'art de construire*. A su vez el francés Joseph Monier, jardinero, patentó varios métodos en la década de 1860. François Coignet en 1861 lo usó para sostener techos y bóvedas.



367. Médicos del Hospital Fernández en 1910, atrás se asoman los infaltables maceteros de rocalla (Cortesía C. Gotta).

Los maceteros, hayan sido para colgar o para apoyar sobre el piso, al ser obras grandes, pesadas y con posibilidad de terminarlos con detalles, tomaron formas diversas. Es un objeto que por su rigidez y peso se ha conservado bien y es donde tenemos más riqueza de formas y de colores. Se las hicieron imitando no sólo madera sino también piedra, mostrando que lo que importaba era el lenguaje y no el material con que estaban hechas. Las más insólitas están tan al sur como Puerto Deseado o tan al norte como el cementerio de Loreto en Misiones porque fueron talladas en grandes piedras. Los maceteros de cemento que imitan madera tienen casi siempre tres patas y son circulares. Pero los hay en variedad inusitada, sin patas, cuadrados, rectangulares, elevados sobre columnas altas o bajas, sobre pedestales, para coronar escalinatas, para flanquear entradas y para cualquier rincón en que pudieran entrar plantas.

Tinas rústicas en cemento armado

PRECIO

Altura cent.	45	—	diámetro cent.	32	—	PRECIO
						0.00 c/u.
"	50	—	"	34	—	3.50
"	58	—	"	38	—	4.00
"	64	—	"	45	—	5.50
"	67	—	"	50	—	7.00
"	77	—	"	55	—	8.00
"	80	—	"	65	—	12.50
"	88	—	"	70	—	17.00

368. Publicidad de maceteros en 1908.



369. Maceteros del patio central de la Cárcel de Mujeres de Buenos Aires en 1926 (CEDIAP).



370.371



372-373



374.375



376.377



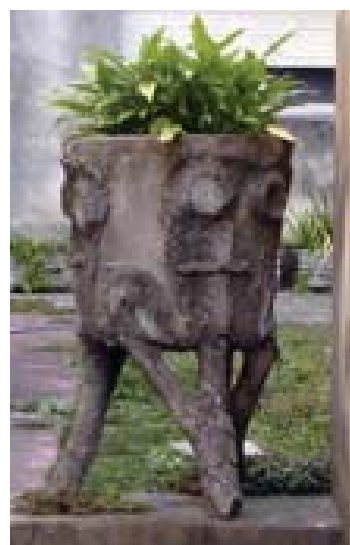
382.383



384.385



386.387



388.389



390.391



392.393



396.



397.398



400.



401.

Los canteros adosados a paredes son más elaborados que las macetas o maceteros por su ubicación fija; es decir se colocaban en un lugar y ahí quedaban. Por lo general son de proporción longitudinal y corren paralelos a paredes, o como simples troncos ahuecados pero fijos al terreno. Tenían decoración de troncos, ladrillos rotos, cortezas descascaradas, clavos cuadrados o chapas de unión. Los canteros resultaron ser la decoración favorita de los pequeños jardines al frente de las casas chorizo sin fachada, por lo que quienes los encargaron no tenían una situación económica buena. Por lo tanto son simples, por lo general un par de hiladas de ladrillo y el cemento decorado encima. Salvo algunas excepciones en la zona norte de la ciudad son poco ornamentados y se han deteriorado bastante con la intemperie.



403.404



405.406



407.



408



409

Las fuentes fueron otro adorno de los jardines que culminaban en chorros o caídas de agua. Fueron un excelente ejemplo del uso de las rocallas para jardinería sin que hicieran mella en la obra de arquitectura que había delante o detrás. La gruta del Asilo Unzué en Mar del Plata la rocalla de la Gruta de Lourdes tiene una insólita cueva con estalactitas que forma un lago diminuto.



411.412 Fuente de la calle Careaga 337 en Paysandú, Uruguay, por F. Matosas (Foto F. Girelli 2013).



416.417 Fuente de rocalla en Alta Gracia (Fotos del autor 2003 y 2009).



418.419 Fuente con rocalla interior en una residencia estilo castillo de Jesús María (Fotos del autor 2012).

Una fuente peculiar es la que subsiste en la Torre de los Céspedes en Jesús María, Córdoba. Allí Gabriel Céspedes hizo construir en 1896-98 por el arquitecto Pedro Busca un octógono con almenas y cuatro grandes torres circulares similares a un castillo medieval español. Lo que seguramente no imaginó es que con esa distribución era imposible vivir. Por suerte el edificio permaneció aunque vacío y en la parte externa, en lo que fueran jardines desaparecidos, hay una fuente de dos pisos que en su interior tiene una rocalla colgante.

Como el tema daba para todo también hubo imágenes de animales de bulto y a escala. Tenemos el dato concreto de un artesano que hizo animales a tamaño natural que servían para decorar o ser parte de decorados de rocallas, siempre en cemento. Un artesano que a su vez fue un personaje en Buenos Aires que además inventó muchas cosas y se le atribuye el diseño del primer colectivo¹³⁷, era Alejandro Castellvi (1895-1990) quien vivía al final de sus tiempos en Mariano Acosta, provincia de Buenos Aires y ahí quedaron muchos de sus animales de cemento. Y existe todavía un elefante de enorme tamaño en el jardín del Hospital Neuropsiquiátrico Borda resultado de una estadía suya en el lugar. Si bien ahora está deformado por las pintadas asombra verlo sobre la barranca, producto de una mente febril. En su modesto terreno siguen a la espera de comprador que jamás aparecerá, un grupo de tigres, ciervos, cabras y hasta una jirafa ahora repintada para atraer turistas. Ejemplo pintoresco desaparecido en la ciudad era el cocodrilo de la entrada de un comercio de la calle Chacabuco 197. Estuvo ahí, impertérrito mientras el edificio iba cambiando de rubro hasta finales de la década de 1980 en que fue demolido.

¹³⁷ Gabriel Gubellino, El inventor del colectivo, *Clarín*, 8 de marzo 1990, pag. 12.



420.421 Diente colgante de animal prehistórico en la gruta de Curuzú Cuatía y uno fósil de un *Meghaterium* (Fotos del autor 1987 y 2013).



422.423 Colmillos de animales prehistóricos que cuelgan de las fachadas (Fotos del autor 1987 y 2012).

Un detalle ornamental singular son los colmillos colgantes. Seguramente las primeras ilustraciones de animales prehistóricos debieron impactar a los artesanos ávidos de formas exóticas y un colmillo de *Meghaterium*, típica fauna pampeana fue perfecto. Otros colgaron cuernitos dobles como en Curuzú a lo mejor sin entender bien de qué se trataba, o como en la gruta de Lourdes de La Matanza las pusieron a un lado del altar. En Europa eran habituales pero más como chorreaduras de la bóvedas e incluso hay al menos un caso espectacular en que fueron, por centenares, recubiertas de brillantes rectángulos de mica, piedra o vidrio; quizás Painshill en Surrey, de finales del siglo XVIII haya sido el ejemplo más impactante.



424.425 Carámbanos de hielo colgando de rocas en la casa de Cabildo 66, estalagmita y estalactitas en la gruta del Asilo Unzué en Mar del Plata (Fotos del autor 1987 y 2013).

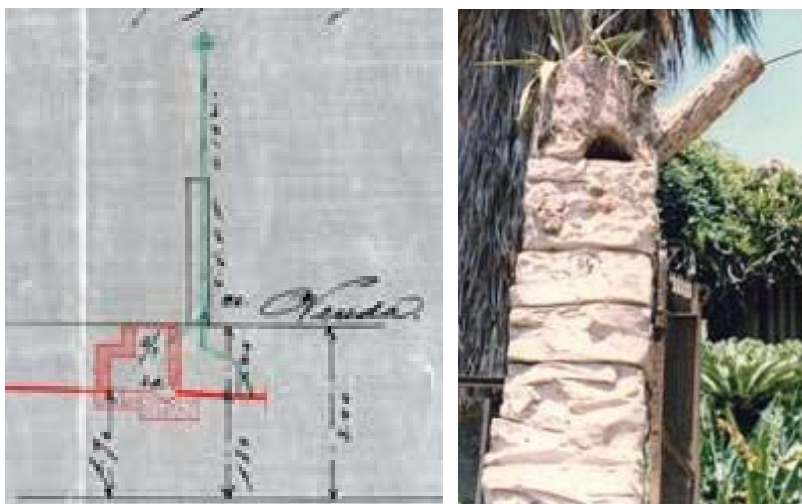


426.427 Flores de en las paredes de la gruta de La Matanza desdibujadas por la pintura moderna, y con colores originales en Paysandú, Uruguay (Fotos del autor 2012 y F. Girelli 2013).



428.429 Detalles de la casa de la calle Cabildo 66: racimos de uvas, rostros y vasijas en el muro (Fotos del autor 1987).

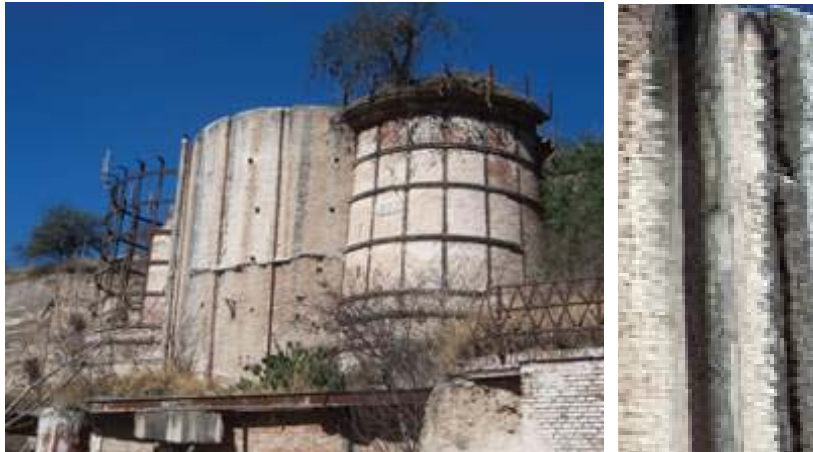
Las rocallas fueron también comunes para los basamentos de esculturas e incluso para algunos faroles como con un pilar de la reja de la casa de la calle Santos Dumont de Buenos Aires, mostrando la coexistencia de ese nuevo invento, la luz eléctrica que tanto impulsó Alvear, con el estilo que luego fue considerado como anti-moderno por excelencia. O el haber usado para ventilar los sanitarios el pilar de la entrada de la casa de Cabildo 66 con su macetero encima, uso inesperado de una obra de rocalla.



430.431 Pilar de la casa de Cabildo 66 que muestra su uso como ventilación de las cloacas por el agujero bajo el macetero (Archivo Aysa y foto del autor 1987).



432. Farol de dos lámparas hecho con un tronco y dos ramas de cemento al igual que las rejas; demolida (Foto del autor 1973).



433.434 Chimenea y recubrimiento de los hierros de soporte en los hornos de Combes, Córdoba, hechos en 1907 (Fotos C. Page 2013).

Pero como la rocalla servía para todo, en la ciudad de Córdoba donde este estilo tuvo tanta fuerza, hubo algún fabricante de mosaicos que los hizo para pisos, modestos pero originales, con maderas y troncos decorados mediante cemento coloreado. Quizás no fue un gran trabajo pero esos pisos aun resisten airoosamente. Y quizás como caso extremo los Hornos de Combe en Córdoba, hechos entre 1897 y 1907 en el barrio San Vicente y ahora abandonados, tienen parte de sus cañerías forrados por rocallas en un uso aislante y decorativo inédito.

Las jaulas de animales resultaron ser una de las obras menores en dónde mejor se expresaron los rocalleros, ya que eran simples volúmenes decorados por fuera; ya describimos las maravillas que lograron en el zoológico porteño a gran escala. Sabemos que se hicieron palomares en las terrazas del que sólo uno hemos logrado ver. Incluso hemos visto alguna pecera, es decir que todo era posible de ser cubierto por rocallas. En forma especial parecería que las jaulas de pájaros, elemento esencial de todo patio, fueron obras hechas en cantidad. De todas ellas destacamos un artesano rosarino desconocido que hizo algunas excepcionales ya que les agregaba castillos, montañas, fortalezas y lugares para que los niños jueguen. Son similares a las que se pusieron en el parque Independencia de aquella ciudad.



437.438.439 Tres jaulas de rocalla a la venta por Internet (Autor no identificado).

Y así todo lo imaginable era posible de fabricar imitando maderas y piedras: hubo en los muros flores, peces, frutas, estalactitas y estalagmitas, carámbanos de hielo en el calor, y quien sabe qué más pudo haber existido. Esto llevó a que algunos objetos

personales llegaran a estar de moda: aquí incluimos fotos de joyeros, regalos, jarras, y también hubo damajuanas, tazas y botellas.



440.441 Alhajero, jarra y vaso de manufactura artesanal en rocalla (Fotos del autor 2012).



442. Taza y plato de porcelana con rocallas y flores (Foto del autor, 2012).



443.444 Jaula para pájaros con su pedestal de rocalla en el Jardín Zoológico, mesa en el patio del Museo del Traje, Buenos Aires (Foto del autor 2008; foto P. Frazzi 3013).



445.446 Palomar sobre una vivienda en la calle Amenábar al 2400, demolida; jaula en una estancia de Entre Ríos (Foto del autor 2006 y postal de colección privada).



448.449 Casas para liebres dispersas por el zoológico de Buenos Aires, fotos de 1890 y 1910 (Postales colección del autor).



451.452 Animales grotescos: elefante sobre la barranca del Hospital Borda, y animal mitológico en el Zoológico (Fotos del autor 2012).



453. Animales de Castellvi a la venta a un lado de la carretera (foto del autor 1988).



454.455 Techos de kioscos: en El Talar como tablas y en Bermejo, Mendoza, como cañas (Fotos del autor 2010 y 2013).

No hubo límites, así como no lo tenían los escenógrafos en el teatro o la ópera que eran los grandes espectáculos del siglo XIX. Las plazas tenían guardianes y ellos necesitaban unas casetas, nada mejor que hacerla bajo tierra cubiertas de rocalla como la única que subsiste en Barrancas de Belgrano en su estilo. Los kioscos podían ser gratamente románticos en hierro a la vista o también en grandes piedras falsas y troncos o más complejos y se transformaban ante la belleza del paisaje en miradores como el que tenía Victoria Ocampo, el de la residencia Santa Ana o el del Colegio Marín en el lugar más alto de la barranca frente al Río de la Plata. Y los hubo en el parque Independencia en Córdoba, en el Parque del Oeste en Mendoza y hasta delante del Palacio Piria en Uruguay, uno de los más sofisticados y mejor protegidos.



458.459 Kioscos: lago del Parque del Oeste en Mendoza, demolido, y en la ex Casa Piria en Piriápolis, Uruguay (Postal colección del autor y foto J. González 2012).



460.461 Kioscos-miradores en San Isidro: casa Ocampo y colegio Marín (Fotos del autor 2012).



462. Kiosco con basamento de rocalla en Alta Gracia (Foto del autor 2005).



463. Uno de los dos kioscos de la ex Plaza Colón en Mar del Plata hechos por Thays, con su propia letra debajo de la fotografía (Archivo Thays, DGPeIH).



464. El mirador de la selva, en El Talar, sobre sus rocas-maceteros de soporte (Foto F. Girelli 2013).

No faltarían los lagos con sus bordes hechos imitando piedras y sus isletas, desde Palermo hasta Córdoba y La Plata, desde Mendoza hasta Montevideo. Estos lagos eran inimaginables sin arroyos serpenteantes y sus respectivos puentes, al grado que a veces parece que el agua es una simple excusa para hacer una construcción que le pase por encima. Y se harían destacar por sus detalles los airosos puentes, obras que gracias al uso intensivo del hierro y el hormigón armado permitirían jugar a que están recubiertos hasta de piedras como en el Botánico o por cañas o troncos como en el Zoológico y apenas sostenidos por troncos que no se rompían nunca.

Las escalinatas curvas, serpenteantes y con barandales complejos –que generalmente sólo tienen un lado con barandas-, daban enormes posibilidades a usar troncos de cemento, tablas y pisos de falsas piedras en forma de lajas. Queda parque Lezama como ejemplo deteriorado de la variedad que logró Thays en ese caso, y las bajadas ya descritas de San Isidro aunque casi irreconocibles. Barrancas de Belgrano logró salvarse algo de su gran despliegue y puede recorrerse su escalinata, escalera además de un par de muros de lava.

Pero el universo de lo soñado no tenía límites aunque fuese incómodo y el mobiliario para jardines se vio inundado de sillas y sillones, bancos para una, dos o tres personas, curvos, circulares, rectos, de troncos ahuecados, con mesas delante sostenidas por troncos más gruesos debajo de sombrillas artificiales y así el estilo era redundante hasta el cansancio.



467. Banco en la puerta de una casa moderna en la calle Quijote 2524, Montevideo (Foto F. Girelli 2013).



468.469 Dos modelos de bancos de jardín: fijo y curvo en la casa de Victoria Ocampo o de ramas rugosas, poco habitual aunque más colorido (Foto del autor 2013 e Internet).



470.471 Banco de troncos en Cabildo 66, demolido; y uno de tronco con respaldo junto a un excepcional macetero en Tlalpan, México (Fotos del autor 1987 y 1978).



472.473 Banco y sillas de jardín en Buenos Aires y Lobos, múltiples variantes de la rocalla en forma de troncos que a veces conservan el color original (Fotos L. Cortese 2010 y del autor 2011).



474. Parque de una casa privada en la ciudad de Mendoza (Foto del autor 2010).



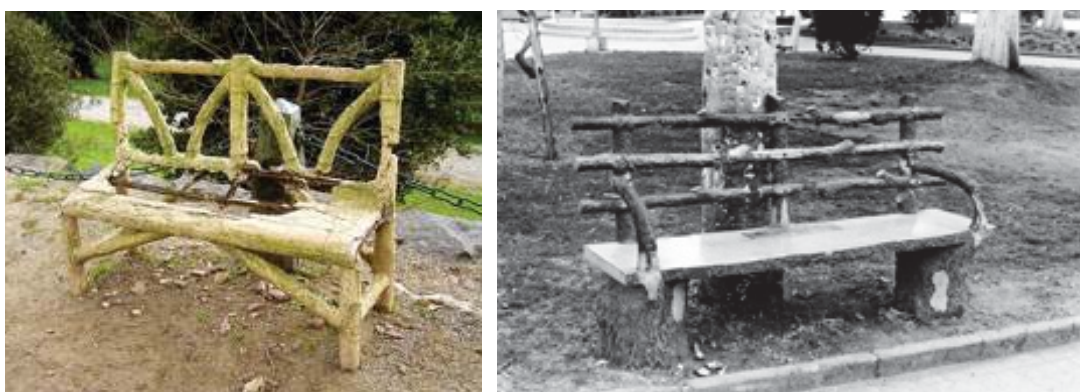
475. Juego de jardín en una residencia de Mendoza en proceso de destrucción (Foto del autor 2010).



479.480 Bancos de rocalla en parques públicos: en Azul y hecho en cemento; en Tucumán de hierro (Fotos J. Gelfo 2013 y del autor 2012).



478. Excepcional banco y baranda en el Paseo del Bosque en La Plata con el color original (Foto A. Igareta 2009).



481.482 Bancos de rocalla gruesa deteriorada en Tandil, y otro peculiar en una plaza en Tucumán (Fotos del autor 2009 y 1972).

Cualquier cosa podía recubrirse de rocalla y eso se hizo. Y si en el jardín había lugar para una falsa casita para el perro, un torreón, un faro diminuto y que no ilumina o un casa de duendes, allí se hacía como en las estancias de La Pampa húmeda, en las casas de Matosas en Uruguay o en Chapultepec en México.



483. El faro de mar en miniatura, frente al río en parque Mitre de Corrientes, construido en 1888.



484. Capilla en el Asilo Unzué en Mar del Plata., nótese los maceteros que flanquean su diminuta puerta (Foto del autor 2013).



485.486 Carnicería y casa del perro en la Estancia La Carolina, Uruguay, obra de F. Matosas, 1936 (Fotos de L. Morales 2007: 301).



487.488 Torre con almenas en Azul con las piedras pintadas, similar a la torre de los jardines de Radway hecha por Miller en el siglo XVIII imitando a su vez a las del medioevo (Foto J. Gelfo 2013).

Los puentes fueron, curiosamente, otro de los arrebatos formales del mundo de las rocallas, por su asociación con la naturaleza, las piedras, las maderas y el agua. Y son ejemplos que pese a lo simple de su manufactura permitieron lograr ejemplos de gran ductilidad en que se usaron imitaciones de cañas, ramas, troncos y tablas.



490. Puente completo con doble baranda sobre rocas artificiales (Foto F. Girelli 2013).



491. Baranda-puente sobre una naciente agua que oficia de gruta (Foto del autor 2013).

Por supuesto no faltaron las mesas, grandes y chicas, aunque no hay tantas en relación con bancos, sillas u otros artefactos, quizás porque la parte superior no podría ser rugosa. Pero igualmente hay ejemplos en casas particulares de todo el país.



493. Mesa en un jardín privado de la ciudad de Mendoza (Foto del autor 2010).



494. Sillón y mesa de jardín, Mendoza, el tronco cortado de un árbol verdadero parece hacer juego naturalmente (Foto del autor 2010).

Finalmente, la construcción de rocalla por antonomasia fue la tumba. El monumento definitivo, el espacio para vivir que no se alteraría jamás, que sería para siempre. Así las bóvedas en Buenos Aires de los cementerios de La Recoleta y

Chacarita fueron verdaderos dechados de perfección en el trabajo, en el colorido, en la calidad del trazado de ramas y troncos y piedras y los detalles minuciosos dentro y fuera. Es casi imposible describirlo, solo viéndolo se puede superar el asombro de lo que no hemos visto con suficiente detalle. Y tumbas de este tipo las hay en todo el país y traemos ejemplos desde Tierra del Fuego hasta Misiones. La bóveda de los Isasi en Paraná es muy interesante ya que se asemeja a una simple montaña de tierra y generó multitud de críticas tal como la oligarquía liberal quería que pasara al enfrentarse al mundo anterior: fue signada como la tumba de un masón como sucede en muchos casos porque un *católico decente* no podía hacer algo así. Y lo vieron quienes la describieron en 1913 cuando el estilo fue parado y contraatacado por los conservadores al igual que por el pensamiento pequeñoburgués que regentearía el arte durante los años que llevaron hasta Yrigoyen:

“Al retirarme me encontré en la parte nueva del cementerio con algo que me llamó sumamente la atención por lo raro, una cosa que parece quiere ser panteón y donde no se ve arte, ni naturaleza, ni símbolo, ni letra, ni... sé que pensar: sólo resulta un inmenso tacurú¹³⁸ ideado por ¿por quién? No lo averigüé; pero eso me dio pena y tristeza suma”¹³⁹.

Resulta interesante que el autor del artículo, anónimo y usando al viejo Tito Livio para tapar su ignorancia, no se preguntara primero porqué si es que estaba en el cementerio no sentía tristeza ya que debió ir por algún motivo no agradable, y luego por su incapacidad de entender algo que si había viajado a otros cementerios, ciudades o parques, lo había visto. ¿O sólo veía lo que le gustaba o lo que podía apreciar? El cambio fue fuerte en lugares del país donde la nueva burguesía entró de lleno con un estilo diferente a todo lo existente porque así se consideraban a ellos mismos: que estaban fundando un nuevo país.



495.496 La naturaleza en su tosquedad mortal: tumbas en Concordia y Santiago del Estero
(Fotos C. Menu-Marque 2009 y N. Aguerrebhere 2013).

¹³⁸ En guaraní: hormiguero que se levanta sobre el terreno como un pequeño montículo de tierra.

¹³⁹ Carlos Menu-Marque, J. Riani y A. Jaroslavsky, *Ciudad infinita: cementerio de la Santísima Trinidad*, Municipalidad de Paraná, Paraná, 2002, pp. 62-63.



497.498 Las tumbas mellizas de Bahía Blanca: las hélices rotas y el avión de juguete sobre la rocalla volcánica (Fotos J. Alfonsín 2006).



499.500 Tumbas del almirante Maximilian (Graf) von Spee en Punta Arenas, Chile (1914) y de Carlos Guido y Spano en la Recoleta de 1918 (Fotos J. Alfonsín 2006 y del autor 2012).



501.502 Tumba Vittori en Chacarita y Burgueño en Recoleta. El uso de la piedra con o sin ramazón (Fotos S. Gesualdi 2007).



503. La excelente terminación superior de la tumba Burgueño en Recoleta de 1878 (Foto S. Gesualdi 2007).



504. Sepulcro Orellana en Santiago del Estero (Foto N. Aguerrebhere 2013).



505.506 Trabajo minucioso de rocalla en Chascomús, 1915 y 1933 (Fotos P. Frazzi 2012).



509.510 Puerta de rocalla de una bóveda en Recoleta con los colores originales y el panteón de Luis Nolasco y familia en el cementerio de Flores (Fotos S. Gesualdi 2007).

El principio del fin

Para 1910 ya se oían comentarios sobre el estilo de rocallas en que se le endilgaba a Torcuato de Alvear el haber tenido “entre otras, la manía de las grandes grutas de cemento”. Se criticaba con horror que instaló una en el reducido jardín de su propia casa de la calle Cerrito esquina Juncal, la que se veía desde la acera de enfrente lo que parece que para algunos era insultante. Y para colmos:

“...colocó otras en la plaza Lorea y en la Recoleta, con árboles de imitación pintados y podados. ¡Un horror! Había adoptado tales simulacros decorativos acaso porque entonces adornaban también varios parques públicos de París; el de Monceau, el de Bois de Boulogne y el de las llamadas *Buttes Chaumont*”¹⁴⁰.

El estilo de grutas y rocallas construyó paisajes imaginarios -¿conectada con el cine y sus primeros *efectos especiales*?, en plazas y paseos de la capital y sus alrededores, en casas de barrio, grutas en las estancias y algunos detalles en las residencias. Gustó porque permitía escapar a la monotonía del paisaje urbano y recrear, en plena llanura las montañas cubiertas de vegetación de los trópicos. Es cierto que es la expresión de una clase en el poder, de la ciudad roquista y sus estancieros unidos; pero era también el disfrute de chicos y grandes que se arriesgaban por sus escaleras y pasadizos, los que siempre parecían estar a punto de derrumbarse. En cambio la moda de las rocallas llevada a las fachadas de las casas fue catalogada como *de medio pelo* por la exigente élite, que la había impuesto antes en los parques públicos tal como se hizo mucho antes en París. Tuvo su inicio como una obra conexas con lo antiacadémico, el eclecticismo, los neos, los cambios que traía el Modernismo y el Art Nouveau, todo lo pintoresco, lo diferente, lo que enfrentaba a la homogeneidad de lo clásico y luego amagó contra la modernidad racionalista. La década de 1880 permitió todo porque era una generación de *dandys* y *señoritos* que buscaban recrearse, pasear sin mezclarse, hacer sus juegos en una ciudad y una sociedad que unida a un gran proyecto nacional mostraba el triunfo y la gloria. La gran burguesía salía a pasear por las calles, a desfilarse con carros por Palermo, a mostrar sus galas por Florida, a comer en el Club de Armas o a mostrarse en el palco del teatro. Y se daban el lujo que los sitios pudieran ser usados también por otros grupos sociales porque eran democráticos y liberales al fin de cuentas¹⁴¹. Pero para la década de 1910 eso ya era imposible: se había cortado la inmigración y esos extranjeros eran signados como anarquistas y anticatólicos, como el nuevo enemigo de las clases altas. Los Hispanitas fueron el frente intelectual conservador: era la nueva *Tradición o anarquía*, ya no más la dicotomía *Civilización o Barbarie*. Y si todo comenzó a ponerse en claro con la Ley de Residencia de 1903 que permitía expulsar a los inmigrantes, hecha precisamente por un aristócrata que gustaba como nadie de disfrutar de los paseos y parques como fue Miguel Cané, se cerró con el acceso al poder de los grupos medios con la Ley Sáenz Peña de 1912. Eso fueron los años en que las rocallas desaparecieron. O que se trasladan hacia sectores medios de la sociedad que lo instalaron en las fachadas de sus casas, en los mínimos jardines de

¹⁴⁰ Daniel García Mansilla, *Visto, oído y recordado: apuntes de un diplomático argentino*, Buenos Aires, 1910.

¹⁴¹ D. Schávelzon (2008), op. cit.

entrada a sus viviendas alejadas del centro, o en maceteros en los pasillos ya que ni patio había, porque ellos no hacían las plazas, sólo canteros y alguna fuente modesta.

En 1916 las cosas explotaron en el país, la pequeña burguesía tomó el poder con el radicalismo: obviamente parques y plazas fueron rediseñadas y todo resto de esa época idílica del roquismo y su concuñado Sáenz Peña desapareció; a menos que fuera un parque de diversiones. O se refugiaba en los rincones, viajando al interior del país donde sería aun potable en tumbas y mausoleos de quienes querían romper con sus pares locales, o como varios artesanos que la usaron para construir para sí mismos o su familia casas modestas pero entretenidas, que daban que hablar en el barrio. No era el gran arquitecto europeizante, era un insólito albañil en un pueblo de Sudamérica. Los parques, en manos del Estado, fueron borrados primero, las casas subsistieron hasta que sus dueños pudieron cambiarlas o las vendieron para hacer torres, pero por suerte en cementerios, zoológicos y botánicos quedaron olvidados excelentes ejemplos.



515. Chascomús, 1922: rocalla en piedra de tallada con fuerte abstracción siguiendo los patrones de la pintura moderna (Foto P. Frazzi 2011).

Los grandes arquitectos renegarían de esas obras, algunas fueron destruidas por ellos mismos como es el caso de Thays al rediseñar sus plazas o luego su hijo. Después de la Primera Guerra era necesario agruparse para enfrentar a la modernidad con lo clásico, ya no con los eclecticismos, modernismos o *neos* de cualquier tipo. Había que hacer frente común con el *Beaux Arts*, con el academicismo francés, para parar la intrusión de un monstruo impredecible tal como lo era lo moderno, el hormigón armado, incluso en unos años más a Le Corbusier y la idea de una *máquina para habitar* que no casualmente era la síntesis constructiva que posibilitaba el hormigón armado. Frente a eso ¿en qué quedaba todo esto? No sólo las rocallas, los eclecticismos, los académicos, las tradiciones todas desaparecían.

Las rocallas, finalmente obra de artesanos manuales aunque a veces diseñadas por grandes nombres, caerían definitivamente ante las casas que para 1930 serían realmente máquinas para habitar. Y el material de las grutas y las rocallas era el culpable a olvidar, el hormigón armado creado para hacer macetas por un jardinero que construyó el futuro.

En esos años todos los grandes arquitectos eran ambivalentes y Carlos Nordmann arquitecto al unirse a Ernesto Meyer en 1905 para hacer la Villa Los Ombúes en el barrio de Belgrano, hizo una enorme escalinata para subir la barranca desde la avenida Luis María Campos cuya baranda fue toda de *foix bois* a una dimensión insólita. Pero cuando hizo el Torreón en Mar del Plata al que Thays le hizo el entorno, al cruzar la

calle y para subir a la barranca de enfrente las escaleras fueron también de rocalla aunque ésta no tocó el pintoresquista edificio. Aun quedaban unos pocos años para que esto, reducido a gestos ornamentales, desapareciera o se refugiara en la periferia de las clases altas. Para el inicio de la Primera Guerra Mundial, grutas y rocallas eran algo que si quedaba en los bordes urbanos ya era mucho, al terminarla eran historia.

Hubo quienes vieron o vislumbraron su desaparición, valga este texto casi desconocido escrito en 1955 cuando el siglo XIX apenas se veía como posible de ser estudiado. El autor denomina como “cursi” a todo ese período y su producción estética:

“En definitiva, el modernismo avanza y su desplazamiento va señalando las huellas de lo cursi. Pero como en ese avance, con el ritmo acelerado que ha cobrado en la primera mitad del siglo XX, van depurándose las formas objetivas de aquella modernidad y engrosando, por consiguiente, el sedimento de lo cursi. ¿Podrá llegar a enjuiciarse, por consiguiente, todo este período globalmente, como cursi? Si ello ocurriera –y nuestra opinión es que ese hecho ya se está produciendo- lo cursi perdería su carácter peyorativo y, superando su primitiva y limitada función de adjetivo familiar, se usaría como sustantivo para nominar el estilo de una época con lo que se repetiría el caso del gótico y el barroco”¹⁴².



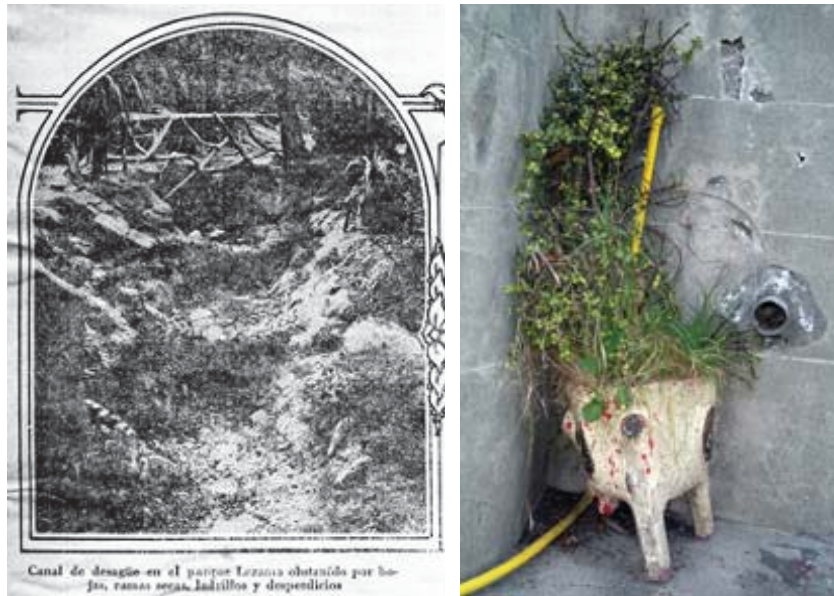
516. Teatro General Urquiza (Martín García), nuestro Art Nouveau que quiso reemplazar lo pintoresco en la búsqueda de lo insólito al inicio del siglo XX (Foto J. Alfonsín 2006).

Podríamos preguntarnos qué pasaba en la Europa a la que habían mirado para hacer estas obras y que explotó en 1914, la que había inspirado conjuntos y detalles, lo pintoresco y las rocallas. El Movimiento Moderno había comenzado a asomar: Adolf Loos había hecho su Casa Steiner en Viena y publicado su libro *El ornamento es crimen* en 1908, y Antonio de Sain’Elía publicaría el suyo en 1914, eso dispararía una búsqueda totalmente diferente a lo tradicional: se estigmatizaba el adorno, la fantasía, la exhuberancia. Tony Garnier en Francia trabajaba para el Estado haciendo obras públicas

¹⁴² Alfredo Roland, *Lo cursi en el espejo finisecular y el 900*, *Imago Mundi* vol. 7, pp. 42-53, Buenos Aires, 1955, cita pag. 48.

en hormigón armado desprovistas de ornamento; al igual que August Perret exigía desde 1903: adecuarse a la vista del hormigón sin adornos. Podríamos nombrar a Joseph Hoffman y sus edificios desde 1903 y sus palacios de la gran burguesía, o a Peter Behrens y sus diseños para la AEG. La lucha contra el ornamento llegó en la pintura de la mano del Cubismo en 1907 con Picasso, con la primera acuarela abstracta de Kandinsky y con Kasimir Malevich al pintar en 1913 su *Cuadrado negro sobre blanco*.

Para quienes desde aquí veían ese fenómeno de cambio repentino no debía ser sencillo de aceptar y la actitud conservadora logró retrasar la modernidad hasta la exposición de París de las *Art Decoratives* de 1926. ¿Podemos imaginar a los constructores de las casas de rocalla como contemporáneos de Tristan Tzara y su Dadaísmo? Es cierto, eran realidades diferentes, pero un arquitecto local que viese que eso ocurría en Europa, ¿seguiría haciendo una gruta o un jardín pintoresquista?



518.519 El abandono que los diarios observaron en 1920 en Lezama, llega hasta hoy con los últimos maceteros olvidados (Foto del autor 2013).



520. Los fragmentos quedaron asociados al grupo social que los creó: mirador del colegio Marín en San Isidro (Foto del autor 2012).

Conclusiones

La Posmodernidad trajo su impacto a estas tierras y quizás gracias a ello una arquitectura escenográfica y ornamental pudo ser redescubierta. La paradoja es que la encontramos cuando casi no queda nada.

Los estilos y corrientes habitualmente soslayados por la historiografía, que los consideró menores, marginales o que simplemente los dejó de lado por que no entraban en esa evolución casi mecánica que la bibliografía establecida planeó como una secuencia de vanguardias pudieron ser estudiados, recobrados, resignificados. Ya no fue aceptable el esquema pevsneriano de una historia de la arquitectura que fue funcional al presente justificando al Movimiento Moderno como el resultado darwiniano de una evolución predestinada. Se ha quebrado el análisis académico evolucionista encontrando sorpresas agradables. Por ejemplo cuando entró de costado el Eclecticismo que ya no fue el patito feo (“el baile de máscaras” de Nikolaus Pevsner). Se abrió en la década de 1970 la puerta para su estudio, pero éste debió esperar cambios en la cultura nacional para que eso fuese hecho. Hoy entendemos el pintoresquismo y las rocallas como parte de nuestro pasado creativo.

¿Qué significó en el Buenos Aires de fin del siglo XIX la construcción de esas grutas y detalles pintorescos en los paseos importantes? Creemos que había un doble juego de intereses: por una parte la recreación de la moda a la francesa o que creían que era igual a la de Francia; por la otra, una forma de congraciarse con la naturaleza que se estaba destruyendo, alejando cada día más rápidamente. Por una tercera vía era construir la escenografía para el placer hedonista de una clase social en una ciudad que era toda suya, aunque vivieran además otros. Era la contradicción de una clase social en el poder que gozaba sus logros, que se veía satisfecha con la reproducción tardía de los modelos importados, pero que por otra parte vivía con culpa el precio que debía pagar por ello. Era asumir su propio fracaso en el control de la sociedad. Fue el racionalizar la naturaleza, fue el apropiarse de ella y crear una ilusión en el mejor estilo Julio Verne. Era un ejercicio de humor, alegría teatral, un canto triunfal a una naturaleza artificial. Se podían explorar las grutas, atreverse a entrar en ellas pese a que amenazaban caerse. Era la oportunidad de entrar a un reino donde todo era posible, donde la imaginación no tenía más límites que los que imponía la dura y cruel realidad de saber que no estaban explorando África, sino la barranca de Retiro; un gesto romántico, imprevisto, simpático, insólito, bohemio al fin. Pero eso sí, para las clases altas sólo era un paseo. Una cosa era decorar San Isidro con la gruta de los Tres Ombúes o la Recoleta en su sensual barranca, o incluso el Jardín Botánico, Barrancas de Belgrano y Parque Lezama, aún hasta la Plaza Garay, pero totalmente distinto era usarlo para una fachada de una modesta vivienda. Eso sí fue medio pelo, pequeño burgués. La oligarquía lo puso en bancos y kioscos en sus grandes jardines mirando el río, los barrios lo vieron en sus pequeños canteros y macetas en el jardín delantero. Y por supuesto cada estancia en la pampa húmeda tuvo su gruta; haya sido un casillo clásico, ecléctico, neogótico o afrancesado pero siempre quedaba el rincón del suspenso, de la emoción, donde la vida era romántica e inesperada y ellos los dueños.



521.522 Últimas rocallas: maderas imitando falsos troncos en kioscos y palomares de Palermo, 1940, un regreso al inicio del estilo (Archivo Thays, DGPeIH).

La casa que construyó Alejandro Christophersen, el gran enemigo de la Modernidad, tuvo en la esquina de Callao y Arenales su demolida gruta en el jardín. El ombú de rocalla de Torcuato de Alvear en la calle Juncal desapareció hace mucho. Eran formas de enfrentar la nueva ciudad, muchas veces sucia y con condiciones de vida y de trabajo duras que preferían ocultarse. Eran ciudades en donde el habitante necesitaba encontrar un paliativo, una justificación, un momento de sorpresa, de asombro ante una cascada artificial, ante un lago que días antes no existía, un puente de pseudo troncos, arroyos serpenteantes casi de niños o una gruta de cemento que no penetraba a ninguna parte. Cosas que pudieran atraer su atención de la rutina, de una ciudad enorme, cuadrículada, donde los ríos de verdad eran enterrados para hacer calles, donde las barrancas del Río de la Plata eran cubiertas por el puerto, donde el campo empezaba a estar lejos y los gauchos, las vacas y los árboles eran cosa de literatura. La oligarquía llevó la gruta a la estancia como símbolo de dominio y posesión, la burguesía la usó como paseo y diversión hasta que surgieron las nuevas formas de entretenimiento, y quedaron los parques y los circos para las masas hechos con montañas de rocallas. De alguna forma murieron por la contradicción que los vio surgir: una sociedad escindida en clases en la que cada uno usaba los espacios para otra cosa. La misma clase social que las hizo ya no las necesitaba en los espacios públicos, las hizo privadas, y para los demás no servía porque se estaba creando nuevas maneras de paliar el ocio que fuesen comerciales, no del Estado. Los parques serían parques y las plazas sólo eso: belleza en cancheros y orden, el modelo perfecto de una sociedad ideal a la que nunca se llegaría.

Un gran arquitecto de la época escribió en la parte superior de un maravilloso edificio en la esquina de Rivadavia 2001, allí y en el más puro Modernismo Catalán estampó la frase “*No hi ha somnis impossibles*”¹⁴³. Era 1914 y unos años antes había hecho el Palacio de los Lirios en otra esquina de la misma calle, pero para ese momento las rocallas, grutas, lagos y piedras falsas se habían acabado mostrando que en realidad había un pequeño error: sí bien los sueños eran posibles, lo imposible era hacer que durasen. Pero en ambos edificios usó lo grotesco y la rocalla en el remate superior. Y seguramente no se le había pasado notar que las rocallas y grutas de Buenos Aires eran anteriores a las del gran Gaudí, y eso no era poca cosa.

Gerchunoff nos cierra esta expedición a un pasado olvidado al recordar la gruta de la Recoleta:

“es posible que ahora empecemos a extrañarla, y al ir a Palermo dirigamos al lugar en que se alzaba su masa grotesca, miradas melancólicas. Y

¹⁴³ *No hay sueños imposibles* en catalán, idioma natal de Antoni Gaudí.

es probable también que en el porvenir el recuerdo la embellezca y la transforme en algo que nunca tuvo ni la Recoleta ni Buenos Aires, es decir, una gruta”.



525. “No hi ha somnis impossibles” (Foto G. Paez 2005).



526. Los sueños contruidos y destruidos: plazas con puentes, lagos y rocallas en el desdibujo de la memoria, la Plaza Garay en 1901 (Archivo Thays, DGPeIH).



527.528 Última casita de barrio suburbano; decoración Art Decó con entrada de rocalla hacia 1925-30 (Foto J. Gelfo 2013).

Bibliografía

- Adeline, J. y J. R. Mérida
1887 *Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes*, La Ilustración Española y Americana, Madrid.
- Alfaro, Alberto y Jorge Bellati
2013 *Revelando Buenos Aires: fotos de la colección Bizioli 1870-1880*, Fondo Metropolitano de la Cultura y las Artes, GCBA, Buenos Aires.
- Amigo, Roberto
2007 La imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses, *Historia y Sociedad*, no. 13, pp. 25-43, Medellín.
- André, Édouard François
1879 *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Masson Ed., París.
- Andrews, Malcom
1989 The search for the picturesque: landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760–1800, Stanford University Press, Stanford.
- Arnold, Ken
2006 *Cabinets for the curious: looking back at early English museums*, Ashgate (e-book).
- Barlow; Nick y colab.
2009 *Follies of Europe*, Garden Art Press, Woodbridge.
- Baridon, Michel
1985 Ruins as a mental construct, *Studies in the history of gardens and designed landscape*, vol. 5, n° 1, pp. 84-96.
- Barton, Stuart
1972 *Monumental Follies: An Exposition on the Eccentric Edifices of Britain*, Lyle Publications, Jedburgh.
- Bayón, Damián
1970 Hacia un nuevo enfoque del arte colonial, *Anales del Instituto de Arte Americano* no. 23, pp. 13-27
1974 *Sociedad y arte colonial sudamericano: una polémica*, Gustavo Gilli editor, Barcelona.
- Beccar Varela, Adrián
1926 *Torcuato de Alvear, primer intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Guillermo Kraft y Cía., Buenos Aires.
- Benévolo, Leonardo
1977 *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Berjman, Sonia (comp.)
1992 *El tiempo de los Parques*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires.

- Berjman, Sonia
 1992 Nuestros viejos parques públicos, *El tiempo de los parques*, Instituto de Arte Americano, pp. 3-12, Buenos Aires.
 1998 Plazas y Parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires 1860-1930, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
 1996 La obra de Eugene Courtois, *Crítica* no. 66, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires.
 2001 *La Plaza Española en Buenos Aires 1580-1880*, Kliczkowski Editores, Buenos Aires.
 2002 *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes*, Editorial Ciudad Argentina, Buenos Aires.
 2007 *La Victoria de los Jardines. El paisaje en Victoria Ocampo*, Papers editores, Buenos Aires.
 2009 *Carlos Thays. Un jardinero francés en Buenos Aires*, Libro-catálogo de la exposición, Embajada de Francia en la Argentina, Buenos Aires.
- Berjman, Sonia y Daniel Schávelzon
 2010 *Palermo: el Parque 3 de Febrero de Buenos Aires*, EDHASA, Buenos Aires.
- Berjman, Sonia, Roxana Di Bello y María del Carmen Magaz
 2003 *Plaza San Martín: Imágenes de una historia*, Editorial Nobuko, Buenos Aires.
- Berman, Marshall
 1998 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Bouille, Abbé
 1893 *Contribution a l'histoire des rocailleurs*, Plon-Nouritet et Cie., Paris.
- Bredenkamp, Horst
 1995 *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Marcus Wiener (ed.), Princeton.
- Braudel, Fernand
 2001 *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.
- Brownell, Morris R.
 1979 Alexander Pope and the Arts of Georgian England, *Eighteenth Century Studies* Vol. 12, No. 3, pp. 391-396, Johns Hopkins University Press
 2001 *The Prime Minister of Taste: A Portrait of Horace Walpole*, Yale University Press
- Buschiazzo, Mario
 1969 El problema del arte mestizo, *Anales del Instituto de Arte Americano* no. 22, pp. 84-102.
 1967 *Historia de la arquitectura en la Argentina*, 2 vols, MacGaul Buenos Aires.
- Buschiazzo, Mario (edit.)
 1966 *La arquitectura del Estado de Buenos Aires*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires.
 1966 *La arquitectura en Buenos Aires*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires.
- Cannon, John
 1987 *Aristocratic Century: the peerage of eighteenth-century England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cantacuzino, Sherman (editor)
 1993 *Jardins et sites historiques*, *Journal scientifique*, ICOMOS, París.

- Carrasco, Benito
1923 *Parques y jardines*, edición del autor, Buenos Aires.
- Chueca Goitia, Fernando
1967 *Invariantes castizos en la arquitectura hispánica*, Universidad de Madrid.
- Cirvini, Silvia
1992 El Parque General San Martín, Mendoza, en: *El tiempo de los parques*, Instituto de Arte Americano, pp. 28-31, Buenos Aires.
- Cominges, Juan de
1916 Palermo y el Zoológico hasta el año 1882, *Revista del Jardín Zoológico* no 45, pp. 39-82.
- Cunninghame Graham, Robert. B.
1914 Buenos Aires antaño, en: *El Río de la Plata*, Wertheimer, Lea & Co, Londres.
- Dacos, Nicole
1969 *La découverte de la Domus Aúrea et la formation de grotesques a la Renaissance*, The Worburg Institute, Londres.
- De Paula, Alberto
1992 Carlos Thays, *El tiempo de los parques*, Instituto de Arte Americano, pp. 13-20, Buenos Aires.
1987 *La ciudad de La Plata: sus tierras y su arquitectura*, Banco de la Provincia, La Plata.
- Del Pino, Diego
1979 *Historia del Jardín Zoológico Municipal*, Municipalidad de la Ciudad, Buenos Aires, Buenos Aires, 1979.
- Dony, Paul
1969 Transposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana, *Anales del Instituto de Arte Americano* no, 22, pp. 58-71.
- Espinoza, Elia
1986 *L'Esprit Nouveau, una estética moral purista y un materialismo romántico*, UNAM, México.
- Fagiolo, Marcelo
1993 Theatrum Mundi: el jardín como teatro del arte, de la naturaleza y de la memoria, en: Cantacuzino, Sherman (editor), *Jardins et sites historiques, Journal scientifique*, pp. 326-334, ICOMOS, París.
- Felus, K.
2006 Boats and Boating in the Designed Landscape, 1720-1820, *Garden History*, Volume 34, number 1, pages 22 to 46.
- Fernández, Roberto
1998 *El laboratorio americano: arquitectura, geocultura y regionalismo*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Furlong, Guillermo
1969 *Historia social y cultural del Rio de la Plata 1536-1810*, 3 vols, Ediciones T.E.A., Buenos Aires.

- García, Carla G. y Carla Maranguello
2012 Metodologías de análisis sobre arte colonial en la historiografía artística argentina: aportes, cambios y permanencias, *Épocas* no. 6, pp. 137-154.
- García, Olga; E. Ribok, N. Asato y L. López
1981 *Imagen de Buenos Aires a través de los viajeros: 1870-1910*, Universidad de Buenos Aires.
- García Mansilla, Daniel
1910 *Visto, oído y recordado: apuntes de un diplomático argentino*, Buenos Aires.
- García Ortúzar, Raquel
1992 Parque de la Independencia, Rosario, *El tiempo de los parques*, Instituto de Arte Americano, pp. 31-34, Buenos Aires.
- Gasparini, Graziano
1972 *América, barroco y arquitectura*, E. Armitano, Caracas.
1982 La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial, *Simposio Internacionales sul Barocco Latinoamericano*, Istituto Latino Americano, pp. 377-398, Roma.
1985 *La arquitectura colonial de Venezuela*, E. Armitano editor, Caracas.
- Gerchunoff, Alberto
1950 *Buenos Aires, la metrópoli del mañana*, Cuadernos de Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, Buenos Aires.
- Gómez, Hernán Félix
2011 *La ciudad de Curuzú Cuatiá*, Amerindia Ediciones Correntinas, Corrientes.
- Gómez Crespo,
1976 *Arquitectura marplatense, el pintoresquismo*, Instituto Argentino de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, Resistencia.
- Gorelik, Adrián
1998 *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- Gregory, Jon
2005 Mapping improvement: a reshaping rural landscape in the XVIIIth century, en: *Landscape* vol. VI, pp. 62-82.
- Griswold, Mac
1987 *Pleasures of the Garden*, Metropolitan Museum of Art, Washington.
- Gubellino, Gabriel
1990 El inventor del colectivo, *Clarín*, 8 de marzo, Buenos Aires.
- Gunder-Frank, André
1973 *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gutiérrez, Ramón
1969 *La obra del ingeniero Juan Col en la expansión edilicia del nordeste argentino*, Archivo y Registro Oficial de la Provincia, Corrientes.
1982 Reflexiones sobre una metodología de análisis del barroco americano, *Simposio Internacionales sul Barocco Latinoamericano*, Istituto Latino Americano, Roma, pp. 9-23, Roma

- 1983 *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid.
- Gutiérrez, Ramón (editor)
1997 *Barroco Iberoamericano: de los Andes a las pampas*, Zurbarán Ediciones, Buenos Aires.
- Hatt, E. A.
1963 *Follies*, National Benzole, Londres.
- Hautecoeur, Louis
1959 *Les jardins des Dieux et des Hommes*, Hachette, París.
- Hawkes, Wiliam (ed.)
2004 *The Diaries of Sanderson Miller of Radway*, The Dugdale Society, Stratford-upon-Avon.
- Headley, Gwin y Wim Meulenkamp
1999 *Follies, Grottoes and Garden Buildings*, Aurum Press, Londres.
- Hunt, John D.
1992 Picturesque mirrors and the ruins of the past, *Gardens and the picturesque*, The MIT Press, Cambridge.
- Hunt, John D. (editor)
1992 *Gardens and the picturesque*, The MIT Press, Cambridge.
1992 *The pastoral landscape*, National Gallery of Art, Washington.
- Impey, Oliver y Arthur MacGregor (editores),
2000 *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, British Museum, Londres.
- Jones, Barbara
1953 *Follies et grottos*, Constable Books, Londres.
- Kaufmann, Emil
1971 *La arquitectura de la Ilustración*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.
1980 *Tres arquitectos revolucionarios: Boullé, Ledoux y Lequeu*, Editorial G. Gilli, Barcelona.
- Lagner, Johannes
1984 The Rocks and the Sphere. Architectural Images of Nature around 1789, en: *Daidalos: Berlin Architectural Journal* no. 12, pp. 92-103.
- Latino, Aníbal
1943 *Tipos y costumbres bonaerenses*, Losada, 1943 (edición original de 1886).
- Le Goff, Jacques
1986 *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, México.
- Liernur, Jorge F.
1988 Observaciones sobre la “nueva crítica” latinoamericana de arquitectura, *Cuaderno de Historia* no. 4, s/p, Buenos Aires.
- Liernur, Francisco y F. Aliata (editores)
2004 *Diccionario de la arquitectura en la Argentina*, 6 vols, Buenos Aires.
- Llanes, Ricardo M.

- 1977 *Antiguas plazas de la ciudad de Buenos Aires*, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires, volumen LVIII, Buenos Aires.
- López, Lucio V.
1967 *La gran aldea*, CEAL, Buenos Aires, 1967.
- Magaz, María del Carmen y María Beatriz Arévalo,
1991 Los grutescos del Jardín Botánico, *La gaceta de Palermo* número 27, pp. 11 y 14.
- Mansilla, Lucio V.
1963 *Entre-nos, Causeries del Jueves*, Hachette, Buenos Aires.
- Marengo de Tapia, Marta
2004 Así dibujaba Thays, *SUMMA+Historia, Documentos de arquitectura argentina*, pp. 36-45.
- Martini, José Xavier
1971 Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina, *Anales del Instituto de Arte Americano* no. 24, pp. 9-21
- Memoria Municipal*, Buenos Aires, 1885.
Memoria Municipal, Buenos Aires, 1887.
Memoria Municipal, Buenos Aires, 1889.
Memoria Municipal, Buenos Aires, 1890.
Memoria Municipal, Buenos Aires, 1903.
- Meir, Jennifer
1997 Sanderson Miller and the landscaping of Wroxton Abbey, Farnborough Hall and Honnington Hall, *Garden History*, vol. 25, no. 1, pp. 81-106.
2002 Development of a Natural Style in Designed Landscapes between 1730 and 1750: the English Midlands and the Work of Sanderson Miller and Lancelot Brown, *Garden History*, Vol. 30, no. 1, pp. 24-48.
2006 *Sanderson Miller and his Landscapes*, Phillmore Edit., Chichester.
- Menu-Marque, Carlos; Jorge Riani y Analía Jaroslavsky
2002 *Ciudad infinita: cementerio de la Santísima Trinidad*, Municipalidad de Paraná, Paraná.
- Miller, Naomi
1982 *Heavenly Caves: Reflections on the Garden Grotto*, George Brazillier, Londres.
- Morales, Luis
2007 *Matosas el constructor*, Ediciones Cauce, Montevideo.
- Mowl, Timothy
2010 *Gentleman Gardeners: the Men Who Created the English Landscape Garden*, The History Press, Stroud.
- Orestano, Francesca
2004 Gilpin and the Picturesque, *Garden History* vol 31:2.
- Ortiz, Federico; R. Gutiérrez, A. de Paula, R. G. Parera (editores)
1968 *La Arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Page, Carlos
1996 El parque Sarmiento, *Fundación Centro*, Córdoba.

- 2001 El parque Sarmiento en Córdoba, *Todo es historia* no. 402, pp. 24-33.
- Paterlini de Koch, Olga
 2001 Parque 9 de Julio de San Miguel de Tucumán, *Todo es historia* no. 402, pp. 16-23.
 2007 El Parque 9 de Julio de Tucumán, Argentina: con un pie en las dos centurias *PARJAP: Boletín de la Asociación Española de Parques y Jardines*, nº. 47, pp. 5-12, 7.
- Petit, Victor
 1870 *Constructions pittoresques pour la décoration des parcs, jardins, fermes et bases-cours*, Ducher et Cie., Paris.
- Percy, Joan
 2001 *In pursuit of the picturesque: William Gilpin's Surrey excursion*, Surrey Gardens Trust, Surrey.
- Pocket Holliday Guide*
 1908-09 Ferrocarril Central Argentino 1908-9, Buenos Aires.
- Podgorny, Irina y María M. López
 2008 *El desierto en una vitrina, museos e historia natural en la Argentina 1810-1890*, Limusa, México.
- Ramírez, Juan A.
 1983 *Construcciones ilusorias (arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Alianza, Madrid.
- Racine, Michel
 1981 *Architecture rustique des rocailliers*, Edition Moniteur, París.
 2002 *Jardins au Naturel: rocailles, grotesques et art rustique*, Michel Racine, Actes Sud, Paris.
- Rogind, William
 1937 *Historia del Ferrocarril del Sud*, Edición de la empresa, Buenos Aires.
- Roland, Alfredo
 1955 Lo cursi en el espejo finisecular y el 900, *Imago Mundi* vol. 7, pp. 42-53.
- Ruiz Moreno, Silvina
 1998 *Historia de los paisajes de la Pampa*, El Ateneo, Buenos Aires.
- Schávelzon, Daniel
 1998 *Mejor Olvidar: La conservación del patrimonio cultural argentino*, Deloscuatrovientos Editor, Buenos Aires.
 2002 La diffusion du modele en Europe et en Amerique Latine, en *Jardins au Naturel: rocailles, grotesques et art rustique*, (Michel Racine editor), pp. 118-123, Actes Sud, Paris.
 2003 *Buenos Aires Negra, arqueología histórica de una ciudad silenciada*, Editorial Emecé, Buenos Aires.
 2008 Parks and democracy in a growing city: Palermo, Buenos Aires, en: *Gardens and cultural change: a Pan-american perspective* (M. Conan y J. Quilter, editores), pp. 65-84, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.
- Schávelzon, Daniel y Patricia Frazzi
 2008 Mercedes, excavaciones en el Hotel Nogués, una aventura en la higiene urbana bonaerense, *Revista de Historia Bonaerense* no. 33, pp. 36-44.

- Schávelzon, Daniel y Héctor Karp
1974 Arquitectura y poder en la Argentina, *Crisis* no. 18, pp. 28-37.
1975 La arquitectura de la clase media, *Crisis* no. 31, pp. 50-54.
- Schávelzon, Daniel y María del Carmen Magaz,
1989 Imaginación y cemento: grutescos y rocallas en la arquitectura de Buenos Aires, *Revista Summa* no. 263, pp. 52-59.
1994 Cuando el arte llegó al cemento: Arquitectura de grutescos y rocallas en Buenos Aires, *Todo es Historia* no. 320, pp. 62-70.
- Schávelzon, Daniel y Jorge Ramos
2009 *El Caserón de Rosas, arqueología e historia del paisaje de Palermo*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- Schávelzon, Daniel y Mario Silveira
2001 *Excavaciones arqueológicas en San Isidro*, Archivo y Museo Histórico de San Isidro, San Isidro.
- Scobie, James
1977 *Buenos Aires del centro a los barrios*, Solar-Hachette, Buenos Aires.
- Segre, Roberto (editor)
1975 *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI, México.
- Silvestri, Graciela y Fernando Aliata
2002 *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Strong, Robert
1998 *The Renaissance Garden in England*, Thames and Hudson, Londres.
- Symes, Michael
1994 *William Gilpin at Painshill*, Painshill Park Trust, Painshill.
- Tella, Guillermo
2004 Benito Carrasco, el camino de la costa, *Summa+historia*, pp. 46-53.
- Thays, Carlos (h)
1926 *El jardín botánico de Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires.
- Torres Corral, Alicia
2000 *Historia del parque Rodó 1896-1930*, Cal y Canto, Montevideo.
- Taullard, Alfredo
1927 *Nuestro antiguo Buenos Aires*, Talleres Peuser, Buenos Aires.
- Vacherot, Jules
1908 *Les parcs et jardin au commencement du XIXe. Siecle*, Ecole Francaise, Librairie Agricole, París.
- Van Zuylen, Gabrielle
1995 *The garden, visions of Paradise*, Thames and Hudson, Londres.

Vasari, Giorgio

1960 *Vasari on Technique: Being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, Prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, etc.* Dover, Nueva York.

Viñas, David

1969 *Crisis de la ciudad señorial*, Corregidor, Buenos Aires.

Waisman, Marina (editora)

1978 *Documentos para una historia de la arquitectura Argentina*, Ediciones Summa, Buenos Aires.

Wiebeson, Dora

1978 *The picturesque garden in France*, Princeton University Press, Princeton.

Archivos consultados DGPeIH, GCBA

Archivo Intendente Alvear, cajas

1-1880, 3-1880, 10-1880, 16-1880, 33-1880, 11-1881, 14-1882, 11-1883, 14-1884, 22-1885, 27-1885, 63-1886, 75-1886, 88-1886, 109-1886, 90-1887, 152-1887

Archivo Carlos Thays (Álbumes fotográficos chicos)

(1) 1922-1927, (2) 1927-1929, (3) 1928-1929, (4) 1928-1931, (5) 1932-1933, (6) 1933-1936, (7) 1936-, 1937, (8) 1937, (10) 1938, (11) 1939

Archivo Carlos Thays (Álbumes fotográficos grandes)

- Vistas de algunos de sus Paseos Antiguos 1870-1889
- Parques y Paseos Ejecutados por Carlos J. Thays 1889-1906 (A)
- Parques y Paseos Ejecutados por Carlos J. Thays 1889-1906 (B)

Agradecimientos

Este libro ha sido resultado del esfuerzo de muchos amigos y colaboradores a lo largo de los años. Quiero no dejar de nombrar a José María Peña, Francisco Girelli, Ana Igareta, Sonia Berjman, Carlos Manu-Marque, Pablo López Coda, Patricia Frazzi, Alberto Alfaro y su colección Bizioli, Jorge Alfonsín quien hasta su fallecimiento me facilitó docenas de fotos, Susana Gesualdi en la Recoleta, Soledad Zevallos en el archivo Thays, hay fotografías de Guillermo Paez, Javier Gelfo, Patricia Viaña, César Gotta, Fernando Benedetto, Ramón Gutiérrez y el Cedodal. Agradezco a Mercedes Gallego y Jorge Rivero de la Estancia Santa Catalina. Los dibujos de reconstrucción de las fachadas ha sido el trabajo de Isabel Figueras y Belén Cardasz.

Daniel Schávelzon

Arquitecto con Maestría en Restauración de Monumentos Arquelógicos y Doctorado en Arquitectura Precolombina. Investigador Principal del CONICET.

Ha fundado el Centro de Arqueología Urbana (UBA), el Area de Arqueología Urbana en el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Area Fundacional de Mendoza, entre otros. Ha impulsado la formación de grupos de trabajo en investigación en el país y en América Latina.

Profesor Titular, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Ha sido profesor de universidades de diversos países de América.

Sus áreas de trabajo son la arqueología histórica en áreas urbanas y trabaja en temas de conservación del patrimonio cultural, políticas culturales y tráfico de obras de arte.

Ha publicado unos 50 libros; en los últimos dos años: *La Casa del Naranjo: arqueología de la arquitectura en el contexto municipal de Buenos Aires, Lítica histórica; la piedra en Buenos Aires de siglo XVI al XIX* y *La historia de un mural: Siqueiros en Buenos Aires*.

En su obra hay más de 300 trabajos en revistas científicas y de divulgación. Ha recibido premios y becas incluyendo la Beca Guggenheim entre otros.