



Lucía Elda Santalla

GARCIA NUÑEZ

Unpublished by Buenos Aires
Library of the University of Buenos Aires
Faculty of Letters and Philosophy



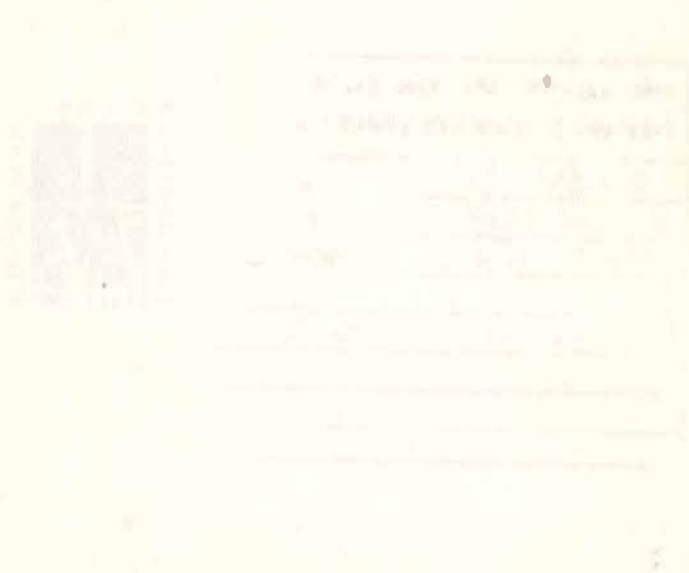
Versión digitalizada en el
Instituto de Arte Americano e
Investigaciones Estéticas
"Mario J. Buschiazzo" en
diciembre de 2021 por la Arq.
Yésica Soledad Lamanna.

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Instituto de Alta Investigación e Investigaciones Científicas
Facultad de Ingeniería y Arquitectura
Universidad de Chile

Escuela de Arquitectura

Julian García Nuñez



Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

María J. Buschiazio

Directora

Héctor H. Schenone

Secretario

Lucía Elda Santalla

Julián García Nuñez

Una vida dedicada a la obra de Julián García Nuñez
impulsada por su mujer, Lucía Elda Santalla, con el
título "Problemas de la integración social del
Argentino". Universidad de Tucumán, con la ayuda de
don Juan María Rodríguez de la Cruz. Con el título
"Problemas de la integración social del
Argentino". Universidad de Tucumán, con la ayuda de
don Juan María Rodríguez de la Cruz. Con el título
"Problemas de la integración social del
Argentino". Universidad de Tucumán, con la ayuda de
don Juan María Rodríguez de la Cruz.

Una vida dedicada a la obra de Julián García Nuñez
impulsada por su mujer, Lucía Elda Santalla, con el
título "Problemas de la integración social del
Argentino". Universidad de Tucumán, con la ayuda de
don Juan María Rodríguez de la Cruz. Con el título
"Problemas de la integración social del
Argentino". Universidad de Tucumán, con la ayuda de
don Juan María Rodríguez de la Cruz.

Una vida dedicada a la obra de Julián García Nuñez
impulsada por su mujer, Lucía Elda Santalla, con el
título "Problemas de la integración social del
Argentino". Universidad de Tucumán, con la ayuda de
don Juan María Rodríguez de la Cruz. Con el título
"Problemas de la integración social del
Argentino". Universidad de Tucumán, con la ayuda de
don Juan María Rodríguez de la Cruz.

Buenos Aires - 1968

Juan Luis Romo

Julián García Nuñez

Formulario con campos para datos personales y académicos, con líneas para escribir y algunos campos ya parcialmente llenados.



Agradezco al arquitecto Mario J. Buschiazzo haberme confiado la investigación relativa a esta obra que inicia una nueva colección.

Asimismo vaya mi reconocimiento a Lola, Raquel y Alberto García Romagoza, Julián Bosch García y a la Dirección del Hospital Español por la colaboración y documentación facilitada.

Presentación

Con este libro sobre la obra de Julián García Nuñez iniciamos una nueva colección que llevará como título "Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina". Observará el lector que, a riesgo de que resultase tipográficamente un tanto extenso, hemos incluido un adverbio de lugar, dando así a entender claramente que la serie se ha de dedicar a todos aquellos que, en mayor o menor grado, han significado algún aporte novedoso, alguna intención renovadora, sin que ello suponga que haya habido una "arquitectura moderna argentina", cosa que lamentablemente aún no se ha producido. Por eso acentuamos lo de "en la", con lo que implícitamente queda dicho que se trata de fenómenos de aculturación o de trasplante, pero sin llegar a la total asimilación creadora. Si bien creemos que el título de la nueva serie es bastante aclaratorio, convendrá que precisemos algo más su alcance cronológico y su ubicación dentro de la evolución de las formas arquitectónicas de nuestro pasado inmediato.

Desde luego, no hemos de remontarnos muy atrás para no caer en el análisis de expresiones artísticas que pertenecen al pasado postcolonial, cuya supervivencia por inercia alcanzó hasta después de Caseros. Ni tampoco avanzaremos demasiado en nuestra centuria, evitando el riesgo de una superposición con las formas de una arquitectura internacional,

que marca una etapa reciente y netamente distinguible. Así fijamos los dos polos de la nueva serie que va desde el aporte del aluvión inmigratorio que rompió con las expresiones rutinarias hispano-criollas, hasta llegar a la aplicación de principios y fórmulas que han contribuído a generar la arquitectura moderna en casi todo el mundo contemporáneo. Toda cronología tiene algo de arbitrario por lo mismo que se trata de un artificio basado en una creación humana, pero usándola con la debida elasticidad podríamos decir que los aportes novedosos a que se referirá esta colección se sitúan en los cincuenta años que van de la "generación del ochenta" hasta la llegada de Le Corbusier, cuya presencia y conferencias fue el espaldarazo para quienes luchaban por una renovación difícil en un medio que aún les era hostil.

El proceso comenzó con los aportes estilísticos de los técnicos extranjeros -especialmente italianos- que llegaron en forma aluvional después de la caída de Rosas y la posterior apertura del país. En momentos en que éste se erguía y debía reconstruirse íntegramente, se echó mano de formas italianizantes y afrancesadas mezcladas, surgiendo un repertorio estilístico que llenó esos años en que "la gran aldea" se transformaba en urbe. Fue una arquitectura híbrida, un tanto invertebrada, ostentosa, que oscilaba entre el neobarroquismo italiano y el Segundo Imperio francés, pero que en el fondo resultó claramente representativa del período y del medio en que surgió, mereciendo el título de "arquitectura del ochenta" con que se la conoce.

Al comenzar nuestro siglo, por directa influencia de de la famosa **Ecole des Beaux Arts**, de París, aportada por brillantes técnicos franceses o argentinos

graduados en ella, el academismo fue desplazando al tono italiano que había dominado en el último tercio de la centuria pasada. Corresponden las formas gálicas a la época de apogeo de nuestra economía agropecuaria exportadora, en que el país tenía su mirada puesta en Francia, y las clases pudientes ofrecían el curioso contraste de su posición ultraconservadora con un liberalismo económico que les reportaba enormes beneficios.

Por supuesto, no se han de tomar estas definiciones como verdades absolutas, sino como una visión muy amplia y general, dentro de la cual se mezclaron expresiones de variada procedencia, de acuerdo a la nacionalidad de los autores o al gusto de los comitentes. Casi todos los grandes países occidentales tuvieron su lugar en esta farándula porteña de los "estilos". La pesada solidez sajona, la policromía y rebuscamiento del catalanismo, el decorativismo del **art-nouveau**, la pretendida vuelta al pasado de "la restauración nacionalista", se mezclaban con el afrancesado tono de la Babel porteña. Pero dentro de este caos estilístico, no faltaron las voces de los que comprendieron que no era posible continuar con posturas anacrónicas y a la postre suicidas. A ellos está dedicada esta nueva colección, en la que irán apareciendo quienes, en distinta medida, trataron de innovar, de separarse de rutas trilladas, con riesgo de tener que sufrir fracasos económicos por la incomprensión del mediocre ambiente artístico en que les cupo actuar.

No seguiremos un orden rigurosamente cronológico, puesto que no se puede contar en todos los casos con el material documental básico que permita elaborar una obra integral, ni queremos anticipar nombres sujetos todavía a investigación y análisis. En todo

caso, será siempre una nueva contribución al conocimiento de nuestro pasado artístico, hasta no hace mucho desconocido u olvidado, pero no por esto menos digno de ser valorado.

La Dirección

Las grandes transformaciones sociales del siglo XIX coinciden con el desborde de la industrialización, hechos ambos que determinarán el aumento de la producción edilicia y una mayor distribución de los bienes culturales, incluidos por supuesto los arquitectónicos.

Los patrones que se utilizarán no serán ya los clásicos, puesto que el espíritu científico iniciado desechará de plano toda sujeción a las fuentes antiguas.

El arquitecto vive una realidad en crisis para la que tiene que crear otras respuestas; es mayor su libertad de acción y el número de elementos con que cuenta; por lo tanto, será responsable de una nueva imagen de adecuación.

Declarada la guerra al vocabulario figurativo tradicional, se desechan los medios expresivos hasta entonces usados. Se procura establecer otro vocabulario apto para elaborar la imagen correspondiente a las nuevas corrientes de renovación del gusto, del progreso técnico y del pensamiento urbanístico¹.

De 1850 a 1914 el clima de rebelión favorecido por una intensa actividad artística, tenía necesaria-

mente que contribuir al desarrollo de personalidades, decididas o oponer todos sus esfuerzos para atacar lo producción edilicia y modificar el ambiente en el cual el hombre vivía hasta ese momento.

De este modo el Art Nouveau en Bélgica, el Modernismo español, el Jugendstil en Alemania, el Liberty italiano, lo Secesión en Austria y el Art Moderne francés, son movimientos prácticamente sincronizados que van surgiendo en diversos países y en los cuales se mantiene con sus personalidades el espíritu de rebeldía que en el plano arquitectónico intento suprimir el formalismo falsamente histórico. En sus propias denominaciones se hallan comprendidos los rasgos más característicos perseguidos, aunque no siempre alcanzados.

Pero si este nuevo sistema ha de fracasar, porque supone la sustitución de un formalismo por otro formalismo, esto será verdad en líneas generales pero, también es cierto que introduce novedades que lograrán una continuidad y desarrollo posterior y, además, produce obras en las que aparecen intuiciones que se verán como características principales de las próximas tendencias.

Sus aspectos positivos son su oposición rotunda a la copia o adaptación de los estilos pasados, y su aceptación de lo máquina como elemento aprovechable para sus propósitos artísticos².

Las personalidades del movimiento se destacan en forma tajante y se distinguen una de otra a gran distancia. Van a efectuar una revolución liberadora de las falsedades decorativas, sin formular una teoría de pretendida validez absoluta y, como nos

propone Pevsner³, es necesario, posiblemente, buscar su origen fuera de la arquitectura para justificar que no se realice desde este movimiento un avance cultural directo, lo que nos explicará que al tener sus orígenes en la pintura haya derivado hacia lo decorativo.

Al subrayar a veces más la importancia cultural del movimiento que el valor definitivo de sus obras, por creerla un arma para esa lucha antitradicionalista, estamos olvidando que lo realmente esencial del movimiento pertenece a las personalidades de Víctor Horta, de Henry Van de Velde, de Charles Rennie Mackintosh, de Antonio Gaudí y sus obras; cuando el movimiento se difundió por el resto de Europa entran en él edificios de Otto Wagner, Hoffman y Olbrich y, por un período, al menos, Behrens y hasta Loos.

Es decir, que la arquitectura hasta 1914 está relacionada directamente o por contraposición con el Art Nouveau.

En España, en particular, las manifestaciones del pensamiento y del arte estuvieron un tanto monopolizadas por sus dos ciudades más importantes: Madrid y Barcelona. Esta última, sobre todo, fue la introducida de las nuevas corrientes artísticas europeas a la península, a causa de su proximidad con el resto del continente y al activo intercambio comercial con él.

De este modo es que el movimiento en la arquitectura catalana es en parte importado, pero es en parte tan auténtico y genuino que posee autonomía y acentos propios, y no sólo romperá con una arquitectura apoyada en los estilos históricos sino

que revalorizará las artes aplicadas como elemento complementario en el trabajo o que hacer arquitectónico.

A fines del siglo XIX y principios del XX puede encontrarse un nutrido grupo de arquitectos que, en Barcelona y su provincia, va dejando un conjunto de obras semejantes, en su intención, a aquellas que contemporáneamente van apareciendo en otros lugares de Europa.

Si nos pareciera oportuno citar a personalidades modernistas de gran significación como Francisco Rogent, Enrique Sagnier, Francisco Berenguer, José Puig y Cadafalch y destacar a dos que exigen particular comentario como Luis Domenech y Montaner y Antonio Gaudí, no lo haríamos sólo por su creación arquitectónica sino por su vinculación con la personalidad del arquitecto Julián García Núñez quien representará el aporte de nuestro país al movimiento.

Julián García Núñez nace en Buenos Aires el 15 de julio de 1875, hijo de Julián García Vidal, castellano, de profesión constructor y de María Núñez, catalana.

Realiza sus estudios primarios en esta Capital y luego se traslada a España donde efectúa los estudios secundarios y universitarios. En la Escuela Superior de Arquitectura, de Barcelona, bajo la dirección del arquitecto Luis Domenech y Montaner, del que fue uno de sus discípulos predilectos⁴, se recibe de arquitecto el 3 de setiembre de 1900⁵.

Como integrante de esa joven generación de arquitectos catalanes, de quién Domenech fue maes-

tro por excelencia, y Gaudí el gran inspirador para la renovación de la plástica, realiza viajes dentro y fuera de la península, sobre todo por Africa, Italia y Alemania, para completar su visión sobre lo que tenía que ser la obra de arquitectura.

En 1903 deja su residencia del primer piso de la Rambla Cataluña Nº 97 y regresa a Buenos Aires, donde se radica con su esposa, Beatriz Romagoza, catalana. En esta ciudad nacerán seis de sus siete hijos y ejercerá su profesión.

García se nos presenta como una personalidad aislada y solitaria, a través de cuyos trabajos se adivina su capacidad creadora y su decisión de renovación.

Nos adelantará además, la imagen del arquitecto moderno con importantes dotes de constructor y hombre de empresa.

Integrante del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos, socio del Club Español, del Casal de Cataluña, realiza una intensa vida social, acorde con su espíritu de renovación. Siempre está en contacto con arquitectos europeos e informado de los avances tecnológicos por medio de publicaciones extranjeras⁶ que integran su biblioteca, revistas éstas que publican sus obras realizadas en esos momentos en Buenos Aires con el título "Arquitectura Moderna", a la par que reproducen las obras de Domenech y Gaudí⁷.

Alentado por su padre, ya desde la elección de su carrera, comienza la práctica de su profesión en sociedad con él, en la firma de la empresa cons-

tructora; luego quedará solo al frente de ella. Dicha empresa construyó exclusivamente sus obras, y la gran mayoría de sus proyectos fueron realizados por la misma.

Su padre seguirá apoyándolo y visitándolo todas las tardes en el salón de dibujo de su casa de la calle Independencia hasta el año 1924 en que fallece, fecha que coincide sorprendentemente con el cambio que se produce en su creación arquitectónica.

El cambio de actitud operado, por el cual nunca más vuelve a construir con su concepción primera —que pasa del decorativismo lineal a residuos neoclásicos, de superficies lisas donde nada queda de su gusto sino los indecisos claroscuros—, puede haber surgido debido a la incomprensión del momento, es decir, por la falta de madurez arquitectónica del ambiente que fuera incapaz de reconocer el contenido innovador de su obra; sus realizaciones en la primera década del siglo llamaron la atención por su originalidad y “encontraron críticas muy severas”⁸, tildándolo de excéntrico y hasta de arquitecto loco.

La falta de continuidad de García para profundizar en este hallazgo suyo, para intuir posibles consecuencias, para convertir el hecho aislado en lenguaje coherente y aprovechable, puede ser comprendida si pensamos que cada vez era más difícil encontrar el artesano capaz de interpretar lo que él había diseñado, lo que le causaba innumerables problemas, que además de atrasar las construcciones encarecían enormemente las obras.

Renuncia y opta por una arquitectura de más fácil aceptación y con la que estaba en mejores condiciones para competir comercialmente.

Corresponden a esta arquitectura las casas de renta de las calles Rincón 226, Pichincha 364, Rivadavia 755, la ampliación y refección de la Tienda San Miguel en la esquina de Bartolomé Mitre y Suipacha y del Casal de Cataluña, Chacabuco 860; la residencia de la familia Mirás en Bartolomé Mitre al 2000; el edificio para garaje de Chile al 1100; el anexo del Hotel España de la calle Tacuarí y el Asilo para Ancianos Desamparados en la calle Moreto como así su capilla, obras todas de líneas académicas y que no llevan en su fachada la habitual firma de "J. García" sino que —seguramente con toda intención de su parte— no la exhibe de igual forma sino como "J. García Núñez".

Deja la profesión en el año 1931, después de terminar las obras de las calles Rivadavia y Chile. La crisis económica que comienza en esa época puede haber sido la principal causa.

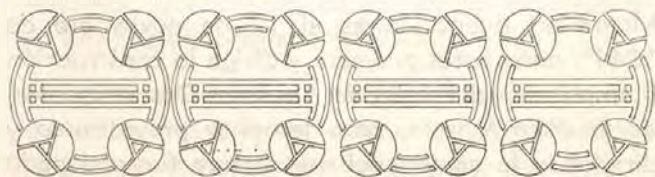
Sobre su obra, no ha quedado otro material que los edificios por él construídos; sus cartas, sus planos, sus proyectos y los premios que obtuviera en concursos los destruyó personalmente al abandonar su carrera, en fecha próxima a la época ingrata en que deja su amplia y señorial casa de la calle Independencia para trasladarse a un pequeño departamento ubicado en Sarmiento esquina Suipacha.

Deja en la casa por él construída todos los recuerdos de su vida social y profesional, desvelos, triunfos y disgustos que le proporcionó su carrera.

Muere en Buenos Aires el 12 de noviembre de 1944⁹; poco antes proyecta y dirige la construcción y ampliación del Asilo de Ancianos Desamparados, de la calle Moreto, para terminar proyectando y dirigiendo la capilla del mismo que fuera donada

por la señora Higinia Núñez de Ubilla¹⁰. También proyecta un altar para una iglesia en Santa Lucía, provincia de Buenos Aires.

Seguramente vuelve a construir por nostalgia de la profesión abandonada, por cariño a la obra de beneficencia que realizan las Hermanas, por amistad con las personas benefactoras, quizás también por necesidad de trabajar y de olvidar.



La obra

Al producirse el regreso de García, Buenos Aires era ya una ciudad que comenzaba a estructurar una imagen de sí misma, cosmopolita, abierta al progreso, con un nuevo programa de necesidades.

En el movimiento cada vez más nervioso de sus calles hay un crecimiento vertical que obliga o alzar los ojos; desproporcionado crecimiento que en vertiginoso alarde europeísta dejará de lado al resto del país.

En ese cosmopolitismo, en ese apresuramiento participo el inmigrante español de fines del siglo XIX.

Del aluvión inmigratorio surgirán grupos ascensionales a la cabeza de los cuales estará lo colectivo española, pujante, emprendedora, vital.

Para el momento y el hombre que nos ocupa esto tiene especial interés porque no es casualidad que en su obra figuren un gran hospital, un edificio para oficinas, un cinematógrafo y casas de departamentos; estos son nuevos temas que corresponden a los requerimientos de la ciudad que crece.

Con libertad creadora de arquitecto, García participo en la renovación de la fisonomía de nuestra ciudad¹¹.

vidad española, es a través de ella que puede realizarse.

En la búsqueda de nuevas formas, en el período de las artes decorativas, sus intentos se asemejan a las inquietudes de muchos de aquellos artistas que querían desligarse del pasado.

En García el Art Nouveau evidencia con claridad su carácter de movimiento de vanguardia.

De este modo podemos encontrar en su temática formal, caracteres de este movimiento, más popularizados por las artes tipográficas.

Frente al eclecticismo arquitectónico existente, era nuevo su decidido dominio de la línea vertical y el dintel recto que da lugar al trazado de amplias horizontales en contraste con otras líneas verticales. Además la cualidad de las varillas y las esferas de hierro que integran la composición, nos muestran su sensibilidad por los valores espaciales. Todo estaba diseñado y realizado con minuciosidad asombrosa.

Nuevas también eran las manifestaciones de colorido conseguidas con materiales corrientes como vidrios o azulejos, y con fáciles pero estudiados recursos de luces y sombras de los relieves de las fachadas¹².

Observamos en sus obras un dejo de academicismo; en sus composiciones encontramos el arco rebajado como motivo decorativo y una marcada intención de hacer derivar este último del mismo problema constructivo.

Sus obras ejemplificarán su personalidad artística y de hombre de empresa pues, como resultado de

su carácter ejecutivo, sus proyectos pasan siempre a la faz de realización.

En 1906, la Sociedad Española de Beneficencia, primera agrupación española que se constituyó en el Río de la Plata después de la emancipación, llama a "concurso de planos para la edificación de un piso alto por el frente que da a la calle Belgrano del Hospital Español, debido a la necesidad de amplitud de sus servicios, obstaculizados por el poco espacio disponible en el recinto que ocupaban"¹³.

El jurado concede el segundo premio al proyecto que bajo el lema de "Esperanto" presenta Julián García Núñez, por corresponder mejor a las bases, si bien rechazan la fachada por "su falta de concordancia con el resto de las construcciones existentes"¹⁴.

García dona el importe del premio y modifica la fachada de dicho frente "con mayor estética"¹⁵ y la obra es adjudicada al constructor Juan Moliné.

No tenemos documentación de los planos presentados para el concurso, pero lo construido en 1908 es una de sus obras más representativas¹⁶, por la fuerza de sus volúmenes y la generosa solución espacial de su gran escalera del vestíbulo de ingreso.

Tres cúpulas en línea, que habrán servido muchas veces de punto de referencia para el peatón, coronaban un frente de ansiadas líneas modernas. La cúpula central, sobre la que se apoyaba un reloj de esfera blanca —donado por Antonio Aróstegui— con carrillón de tres tonos, encuadrado en un marco de mayólicas verdes, con armoniosas combinaciones geométricas de donde partían hacia arriba

seis vástagos terminados en figuras esféricas, como los dos cupulines menores, estaba cubierta por brillantes escamas vitrificadas en color blanco, rodeada en su base por guardas rojas, interrumpidas por mascarones estilizados de color verde intenso.

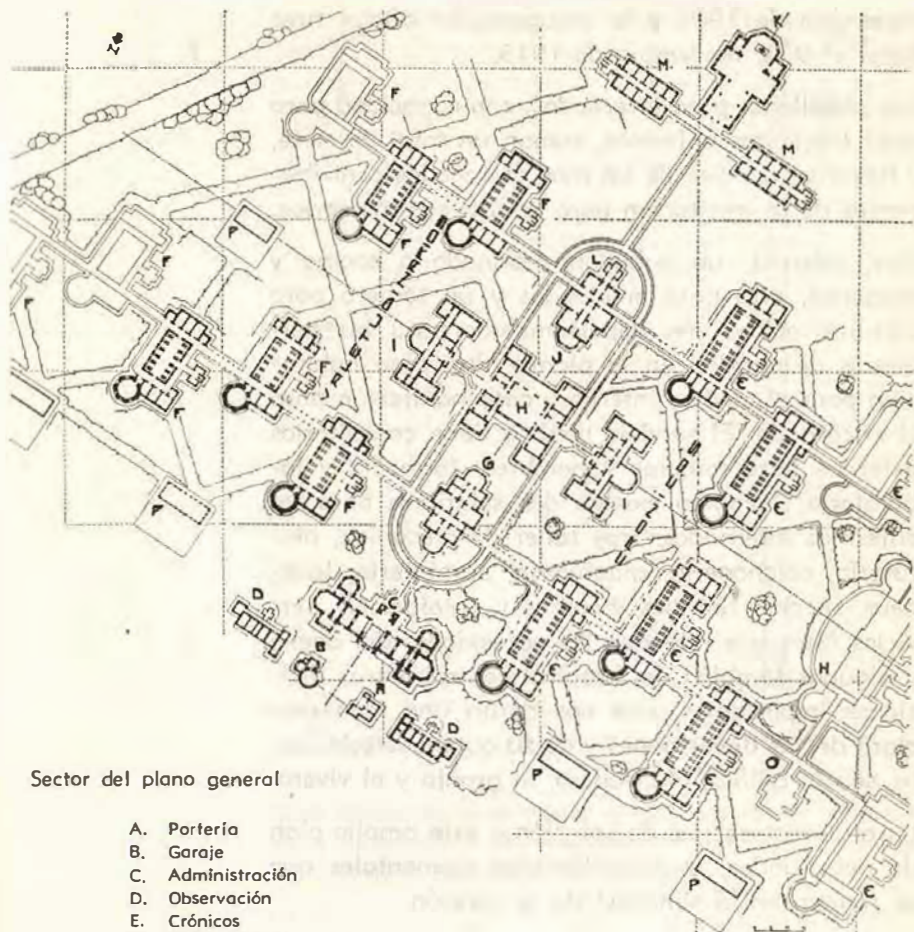
Frente y cúpula de cemento, hierros y mayólicas de varios colores, azules y doradas inscripciones en distribución y proporción que permitían adivinar la capacidad para manejar las formas y espacios.

Hace uso del vidrio ornamental en los vitrales que rodean la escalera, donde combina colores planos formando un dibujo de círculos inscriptos en cuadrados; el plomo une los vidrios siguiendo las líneas directoras del dibujo. Además utiliza en forma inesperada el vidrio como mosaicos de colores aplicados sobre el muro exterior, coronando las ventanas del piso superior.

Adquiere García con esta obra, proyección internacional, pues ya aparece publicada en una revista española¹⁷.

En 1907 se le encomienda la confección de los planos definitivos del Anexo del Hospital Español, en Temperley, provincia de Buenos Aires, destinado a internar enfermos, previamente tratados en el Hospital Central, que necesitan de un período prolongado de convalecencia y también personas que padecen enfermedades crónicas¹⁸.

El terreno donde se construye tiene una superficie aproximada de siete manzanas que fueron donadas en 1904 por Elías Romero, en memoria de su padre. La primera piedra para su construcción, fragmento de roca de la Cueva de Covadonga, traída de España por la familia Saralegui, fue colocada en



Sector del plano general

- A. Portería
- B. Garaje
- C. Administración
- D. Observación
- E. Crónicos
- F. Valetudinarios
- G. Operaciones
- H. Cocinas
- I. Hidroterapia
- J. Farmacia y lencería
- K. Capilla
- L. Hermandad
- M. Servicios
- N. Niños
- O. Director
- P. Galería cura de aire

**Asilo para
valetudinarios y crónicos**

Temperley
Provincia de Buenos Aires

diciembre de 1908 y la inauguración oficial tuvo lugar el 9 de noviembre de 1913.

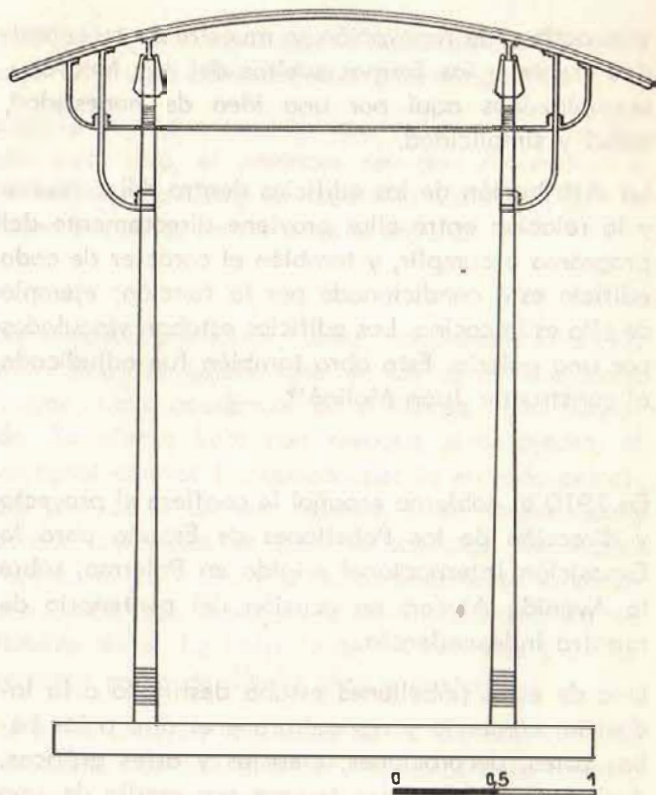
Los pabellones para internados, con capacidad para unos trecientos enfermos, suman un total de siete, y llevan el nombre de los más destacados contribuyentes de la institución para honrar sus memorias.

Hay, además, un pabellón destinado a cocina y despensa, otro para empleados y un tercero para administración, con departamentos para las hermanas de caridad en la planta alta, casa habitación para el médico interno y casa habitación para el encargado. El servicio médico tiene consultorios externos para mujeres y hombres, farmacia y laboratorio. También existen dos solariums para los enfermos internados. Hay taller de mecánica, pinturería, colchonería, albañilería, carpintería, lavadero, sección tanques, bombas y calefacción, servicios éstos que atienden las necesidades del anexo y algunas también del hospital central. Otras divisiones importantes, que nos darán una idea más clara de sus dimensiones y de su autoabastecimiento, son la quinta, el criadero, la granja y el vivero.

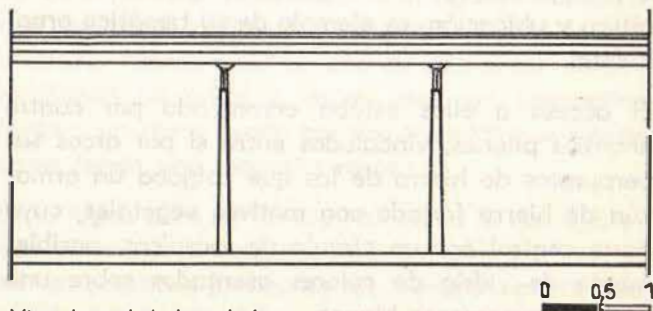
La arquitectura que da solución a este amplio plan de necesidades, es de volúmenes elementales que se repiten en la similitud de la función.

Podemos decir que nos enfrentamos a una síntesis formal, amplios paramentos cortándose en aristas lisas, pero, por otro lado, los elementos ornamentales de coronamiento, los hierros forjados y las cúpulas que rematan ciertos volúmenes nos demuestran que su concepción de la ornamentación, no por avanzada, consigue desprenderse totalmente de las viejas soluciones.

Todo está realizado con gran contención y medida,



Corte transversal de la galería cubierta que vincula entre sí a todos los pabellones del **Asilo para valetudinarios y crónicos**, en Témperley, provincia de Buenos Aires.



Vista lateral de la galería

y la actitud de renovación se muestra en su serenidad frente a las formas sueltas del Art Nouveau, reemplazadas aquí por una idea de honestidad, salud y simplicidad.

La distribución de los edificios dentro del conjunto y la relación entre ellos proviene directamente del programa o cumplir, y también el carácter de cada edificio está condicionado por la función; ejemplo de ello es la cocina. Los edificios estaban vinculados por una galería. Esta obra también fue adjudicada al constructor Juan Moliné¹⁹.

En 1910 el gobierno español le confiere el proyecto y dirección de los Pabellones de España para la Exposición Internacional erigida en Palermo, sobre la Avenida Alveor, en ocasión del centenario de nuestra independencia.

Uno de estos pabellones estaba destinado a la industria, comercio y agricultura y el otro a los bellos artes, decoraciones, ciencias y artes gráficas. Ambos se unían por un tercer pabellón por medio de una galería, creando así un amplio espacio central destinado al teatro al aire libre, a la confitería y al quiosco de música. El pabellón central, destinado a recepciones, el más importante en cuanto a su altura y ubicación, es ejemplo de su temático ornamental.

El acceso a ellos estaba enmarcado por cuatro enormes pilones, vinculados entre sí por arcos superpuestos de hierro de los que colgaba un armazón de hierro forjado con motivos vegetales, cuya parte central era un círculo de mosaicos, posiblemente de vidrio de colores asentados sobre una mezcla de cemento blanco.

Y es por el Centenario que su nombre tiene yo jerarquía en el país como arquitecto de vanguardia²⁰.

España reconoce también sus méritos y en 1930, por esto obra, el entonces rey don Alfonso XIII le concede la Cruz de Isabel la Católica, que le fuera impuesto en un viaje a España.

Su vivienda particular, calle Independencia 2442, año 1907, es quizás una de las obras que tiene mayor efecto académico en el diseño de su fachada. Su planta baja con revoque simulando piedra, el ventanal central flanqueado por la entrada principal y la de la cochera ostenta, como sorprendente detalle, columnas de insólitos capiteles. Reconocemos en el piso alto y en el coronamiento la ornamentación que depurará y hará característico en futuras obras. La herrería de los balcones y de las terrazas es ya de diseño seco y austero.

La parte superior izquierda de la fachada se halla rematada por tres murales, resueltos a lo manera realista, utilizando el sistema del mosaico romano. La ubicación hace difícil comprobar si el material utilizado es vidriado o cerámico. Los elementos componentes son de pequeño tamaño, para poder de esta manera representar las figuras humanas que, en comparación con el resto, son de ínfima estatura. Podemos ver en uno de ellos a un leñador hachando un árbol y, en el otro, un campesino junto a un carro tirado por dos caballos que tienen como fondo una montaña rocosa.

Es la única obra de García Núñez en la que aparecen mosaicos de este tipo; en los demás e incluso en ésta, utiliza placas de un tamaño aproximado a 10 x 10 ó 10 x 15 cm con las que juega para

conseguir efectos cromáticos en base a motivos de inspiración vegetal. Se hallan generalmente enmarcados por fajas planas sobreelevadas, lo que les confiere un destacado efecto ornamental.

Entrando por el zaguán principal encontramos la puerta cancel con vidrios de colores, que ostenta como motivo rosas estilizadas que se repetirán en distintos materiales en casi todos sus edificios.

El arranque de la escalera se halla jerarquizado por un elemento de hierro de formas simples, tratado escultóricamente, similar al que podemos ver utilizado como artefacto de luz al fin de la escalera. Estos elementos están diseñados con tal concepción, que los hace comparables a los del interior del Cranston Tearoom, diseñados por Mackintosh en 1898.

El piso alto, es decir, la vivienda propiamente dicha, se desarrolla alrededor de un espacio libre central. En la planta baja está el estudio y oficina, como también el depósito de materiales, de dimensiones tales que podía guardar los carros y los caballos.

La amplia sala de dibujo, equipada con tres mesas, tenía sus paredes totalmente tapizadas de planos y dibujos de sus proyectos, así como su despacho lo estaba por fotografías de sus obras preferidas. Los muebles, muchos de los cuales eran pirograbados realizados por él con la ayuda de su carpintero en el armador, fueron donados al Asilo de Ancianos Desamparados para amueblar la sacristía de la capilla.

En la fachada del cinematógrafo levantado en la calle Belgrano 3272, en el año 1910, propiedad de Canada Hnos., Trilles y Sánchez encontramos tres

zonos muy bien delimitados: lo central con el ingreso al negocio, jerarquizada por una marquesina curva de hierro y vidrio, además del letrero anunciante, y dos laterales, simétricas, en las que juegan ornamentalmente los grandes mosaicos, rematadas por pares de guirnaldas en relieve, insólitamente académicas si las comparamos con el resto de los detalles de su arquitectura.

La minucia en el detalle se comprueba en los soportes de hierro que solucionan la iluminación del frente. Otro tanto sucede con los cristales con dibujos esmerilados que cierran las puertas de entrada al café.

El edificio para oficinas, tema todavía nuevo, le permitirá a García Núñez reflexionar sobre la necesidad de adecuar las formas de la arquitectura a las exigencias de la vida comercial. Además los materiales, como el vidrio y el hierro permitirán nuevas posibilidades, siendo ellos medios indispensables para la nueva interpretación arquitectónica.

En el edificio para oficinas de Chacabuco 78, año 1910, propiedad de Ignacio Atucha, recurre al edificio, a su construcción y al uso de materiales como único fuente de efecto arquitectónico para poder lograr un nuevo estilo.

Construye un gran espacio central iluminado a través de una cubierta transparente de vidrio sobre estructura de hierro; sólo está cruzado por un puente requerido para la comunicación con el ascensor²¹.

Los pasadizos están contruídos con losetas de vidrio sobre vigas de hierro, demostrando una gran franqueza estructural.

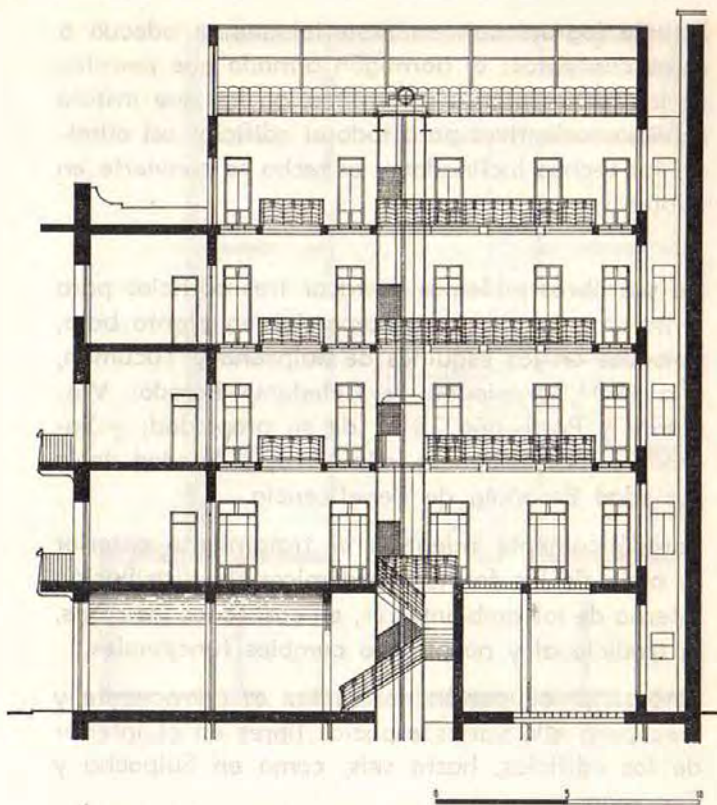
La actitud de renovación la encontramos en este edificio en la solución a la vinculación espacial y visual de todos los niveles, simplemente interrumpido por el ascensor que corre al borde del puente.

El uso honesto del material, como el hierro de las vigas que soportan los pasadizos de losetas de vidrio, que colaboran en el propósito de una gran iluminación central, es haber visto claro la posibilidad de unificar los problemas de la calificación formal a los problemas técnicos.

Esa misma idea de honestidad y simplicidad se halla expresada en su exterior, casi austero, con su aventanamiento uniforme, acompañado por fuertes líneas verticales, contrarrestadas por las ligeras y vivaces líneas metálicas de las rejas de los balcones y las varillas en forma de ménsulas que bajan de ellas, similares a las colocadas en las ventanas del último piso del edificio de Venezuela 722, que revelan una tendencia hacia Mackintosh, al mismo tiempo que una de las cualidades más características del movimiento.

Esta fachada simple, de fuerte carácter y austeridad, nos lleva hacia la arquitectura que surgirá años más tarde, es decir, que el espíritu de sobriedad que anuncia esta obra está muy adelante de aquél que caracteriza al movimiento.

La casa de vivienda colectiva para renta, de varios pisos, es otro de los temas; coincide con las grandes posibilidades que permitía el uso del ascensor. Esta posibilidad indudablemente usada con fines de mayor aprovechamiento del terreno, conseguía paralelamente responder a las necesidades de mayor luz, aire y confort para los ambientes.



Corte longitudinal

Edificio para oficinas

Chacabuco 78, Buenos Aires

Esto lo logrará con un material que se adecua a estos conceptos: el hormigón armado que permitirá los techos planos y terrazas, en las que instala servicios colectivos para todo el edificio; así elimina los techos inclinados y el techo se convierte en azotea²².

De sus obras podemos destacar tres edificios para renta, con locales para comercios en planta baja, ubicados en las esquinas de Suipacha y Tucumán, año 1907, propiedad de Celedonio Pereda; Viamonte y Paso, año 1913, de su propiedad; y Sarandí e Independencia, año 1913, propiedad de la Sociedad Española de Beneficencia.

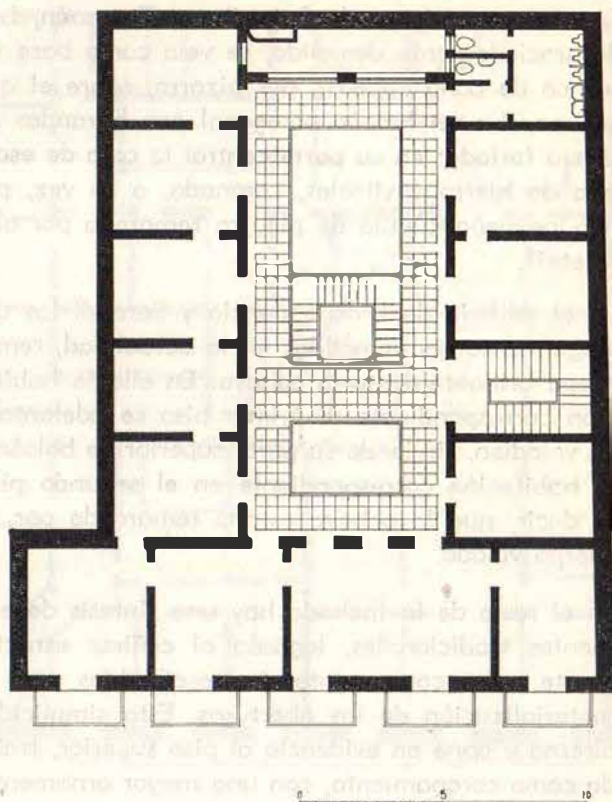
Paradójicamente mientras el tratamiento exterior se aleja de las formas académicas, la distribución interna de los ambientes es, en casi todos los casos, la tradicional y no plantea cambios funcionales.

Pero su preocupación por la luz es permanente y crea para ello varios espacios libres en el interior de los edificios, hasta seis, como en Suipacha y Tucumán.

Podríamos decir que, de los espacios internos, hubo uno que lo atrajo poderosamente: las circulaciones verticales, las que iluminaba lateral y cenitalmente.

Su nueva concepción de la ornamentación, no por avanzada, consigue desprenderse totalmente de viejas soluciones; vemos así que mantiene aun en las esquinas la terminación en cúpula o pináculo.

En su frente muestra una línea recta dominante y una decoración aplanada y encuadrada entre los esbeltas machones que componen esas líneas y entre los cuales abre las ventanas y balcones de hierro de cuidadas formas.



Planta del segundo piso

Edificio para oficinas

Chacabuco 78, Buenos Aires

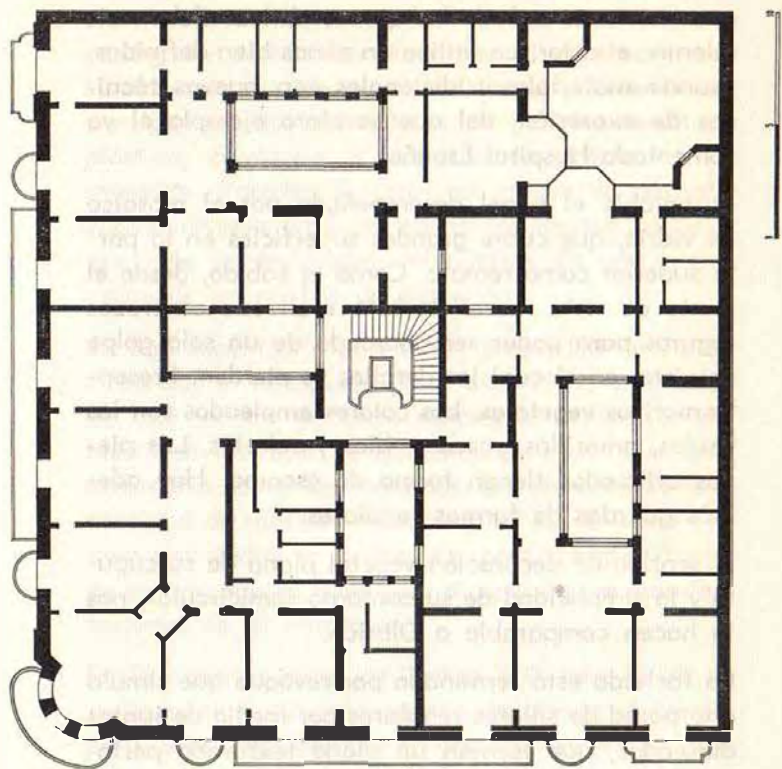
En el coronamiento de Suipacha y Tucumán, hoy desgraciadamente demolido, se veía como base un tronco de cono cubierto por pizarra, sobre el que se apoyaba un balcón octogonal con barandas de hierro forjado; en su parte central la caja de escalera de hierro y vitrales, coronada, a su vez, por una pequeña cúpula de pizarra rematada por alta veleta²³.

En el edificio de Independencia y Sarandí las dos elegantes torres demolidas en lo actualidad, remataban brillantemente lo ochava. En ello la habitación correspondiente al primer piso se adelantaba en voladizo, sirviendo su porte superior de balcón o la habitación correspondiente en el segundo piso, es decir, que lo ochava estaba remarcada por un cuerpo volado.

En el resto de la fachada hoy una síntesis de elementos tradicionales, lograda al ceñirse estrictamente a los componentes imprescindibles para la materialización de las aberturas. Esta simplicidad alterna y pone en evidencia al piso superior, tratado como coronamiento, con una mayor ornamentación dentro del diseño plano habitual.

Es necesario destacar que en las filas laterales de cierre del edificio, los ménsulas que conectan la pared con las ventanas muestran una austero simplicidad, libre de toda preocupación por sistema figurativo.

En el edificio de Paso y Viamonte la decoración cobra importancia con el mosaico de vidrio como material ornamental. A efectos de evitar o toda costo cualquier convención en el uso de materiales, recurre a los mosaicos de vidrio de colores para revestir paramentos, pues no podía García Núñez



Planta del segundo piso

Casa de departamentos

Suipacha esq. Tucumán, Buenos Aires

estar ajeno a una de las características del movimiento: el color. Lo utiliza en zonas bien definidas, usando materiales tradicionales con nuevas técnicas de expresión, del que es claro ejemplo el ya comentado Hospital Español.

Es notable el papel desempeñado por el mosaico de vidrio, que cubre grandes superficies en la parte superior como remate. Como es sabido, desde el punto de vista muralista está realizado en trazos seguros para poder ser abarcado de un solo golpe de vista, en el cual los detalles se pierden. Presenta motivos vegetales. Los colores empleados son los verdes, amarillos, rosados, lilas y celestes. Las piezas utilizadas tienen forma de escama. Hay además guardas de formas regulares.

El sentido de decoración vegetal plana de su cúpula y la simplicidad de su contorno semicircular, nos lo hacen comparable a Olbrich.

La fachada está terminada por revoque que simula una pared de sillares regulares por medio de juntas dibujadas, que forman un plano texturado perforado por las ventanas y los volúmenes netos de los balcones.

La obra situada en Otamendi y Yermal, año 1912, propiedad del Banco Edificador del Plata, es un edificio de vivienda colectiva para renta, sin locales en planta baja; en su fachada, donde encontramos la acostumbrada elegancia de formas, el tratamiento del último piso se asemeja al concebido como remate en el edificio de Venezuela 722.

En los edificios de renta construídos entre medianeras: Pichincha 176, año 1911, por encargo del Banco Edificador del Plata, y Sáenz Peña 270,

año 1913, de su propiedad²⁴, sin recurrir a una recargada decoración sino, por el contrario, basándose en una repetición ordenada y sistemática, consigue efectos cromáticos de positivo resultado plástico, comienza a acentuar la utilización de mosaicos. Paredes de color por medio de cromatización diversa eran los elementos de sus edificios que más impresionaban al público. Es una nueva visión de los medios de expresión.

En San José 1545, año 1911, propiedad de Julián Ardanza, y Venezuela 722, año 1912, propiedad de José Blanco, podemos señalar la utilización del hierro en las rejas de los balcones, como elemento estimativo sobre las fachadas, así como la variada cantidad de motivos ornamentales de variadas formas ejecutadas en argamasa, pero siempre dentro de su adaptación libre pero directa de las manifestaciones de la naturaleza.

En la casa de renta de Callao 719, año 1914, de su propiedad, hay un intento de curvar el frente, pero demuestra siempre su preferencia por la línea como instrumento preponderante.

El angosto frente carece de unidad, quizás la intención fue la de romper la estrecha faja vertical, sin obtener un resultado feliz.

Utiliza su habitual sistema de diseño ornamental, pero éste pierde fuerza en el conjunto, ya que en los tres pisos bajos aplica el simil corte de piedra en bandas horizontales, de reminiscencias académicas.

Posiblemente su mayor interés estriba en la ornamentación de estuco del hall de entrada y en la que utiliza para cubrir el frente del cuarto y quinto piso con un pequeño elemento, que repite masiva-

mente de manera tal, que consigue un efecto de textura en el que el elemento unitario pierde su individualidad en beneficio del conjunto.

En el balcón del tercer piso, realiza en hierro el motivo de rosa estilizada que encontramos en el vitral de la puerta de su casa y en el zócalo de mármol de la entrada de Pichincha 176.

También en las bóvedas de su familia y en la de familia Cardini, en el cementerio del norte, el predominio de las líneas verticales se adapta a este tipo de construcción. Líneas brucas, material áspero, severa puerta de bronce macizo y pesadas herrajes, simbolizan perfectamente la necesidad de austeridad.

Vinculada siempre con arquitectos europeos y amigo de algunos residentes en nuestro país, como el arquitecto Eugenio Campilonch y el arquitecto Eduardo Le Monnier; interviene con este último en concursos de proyectos y anteproyectos; ganan en 1929 el 2º premio en el concurso del Panteón Social del Centro Gallego de Buenos Aires en el cementerio del norte²⁶.

En las dos únicas perspectivas a ténpera conservadas podemos comprobar hasta dónde llegaba su propósito de evasión, que se traduce en un trabajo de una gran riqueza imaginativa. Las dos se refieren al mismo proyecto, un faro que se hallaría enclavado en el Río de la Plata. La más detallada nos muestra una enorme explanada que avanza sobre el río, a la que se accede por una calle arbalada que termina en dos obeliscos. La explanada se halla

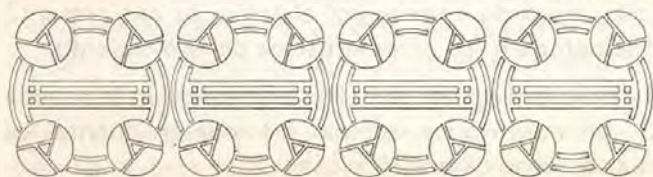
delimitada por una galería de grandes arcos con terraza, a la que se llega por cuatro enormes escaleras. Ya sobre el río, un puente colgante lleva hasta el faro propiamente dicho; en éste las formas y los volúmenes juegan plásticamente con entera libertad, con predominio de la verticalidad y las líneas curvas. Es curioso que ante la grandiosidad de formas tan simples corone el faro, propiamente dicho, con una realista figura de águila.

Al investigar el aporte que nuestra capital dio al movimiento de renovación de principios de siglo y al establecer la época en que aparecen las nuevas tendencias en ella, hemos comprobado que la obra de García Núñez se produce al mismo tiempo que la de muchos vanguardistas europeos y antes que en otras partes.

Al juzgar la obra no pudimos considerarla totalmente definida dentro de los límites del nuevo movimiento, sólo por elementos tales como la cerámica aplicada y los templetos de coronamiento. Por un lado debimos hacer referencia a la tradición; lo demuestran las plantas de sus edificios, rígidamente simétricas, el gusto de las proporciones, la distribución cuidadosa entre los diversos planos, la separación de las ventanas, la relación de organización tradicional, es decir, la vigilancia directa de todos los detalles de la construcción, lo que da a la obra una inmediata expresividad y exterioriza el completo acuerdo entre diseñador y realizador. Por otro lado, ayudado a veces por el tema, se nos presentó adelantado a las características del movimiento.

Su principal aporte es haber pretendido la búsqueda de un nuevo goce estético y tomar en cuenta las nuevas condiciones técnicas.

Debemos considerarlo como arquitecto de gran envergadura, decidido, con convicciones toles que le permitieron experimentar los nuevos tendencias de lo arquitectura mundial, y podemos hoy comparar sus obras con los importantes realizaciones europeos de esos mismos años, hecho que de por sí le otorga un puesto importante entre los arquitectos destacados de la arquitectura argentino.



Notas

- ¹ Otto Wagner, **Moderne Architektur**, conferencia inaugural en la Academia de Arte: "La única salida posible para la creación artística es la vida moderna. Todas las formas modernas deben estar en armonía con... las nuevas exigencias de nuestra época". Viena, 1894.
- ² Nikolaus Pevsner, **Pioneros del diseño moderno**, cap. I, Teorías del Arte desde Morris a Gropius, pág. 26: "...fe en la máquina como un estímulo para el logro de una nueva belleza"... Edición Infinito. Buenos Aires, 1963.
- ³ Nikolaus Pevsner, **Pioneros del diseño moderno**, cap. IV, "Art Nouveau". Edición Infinita. Buenos Aires, 1963.
- ⁴ José Xavier Martini y José María Peña, **La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires, 1900-1940**, pág. 39, nota 73. Instituto de Arte Americana. Buenos Aires, 1968.
- ⁵ Publicación de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, **Lista General de arquitectos residentes en España**. Barcelona, 1902.
- ⁶ Revistas: **La Construcción Moderna**, Madrid; **Arquitectura, Ingeniería y Construcciones**, Madrid-Bercelona; **Der Architect**, Viena; **The Studio**, Londres.
- ⁷ Revista: **Arquitectura, Ingeniería y Construcción**, pág. 261, fotos del edificio de la Sociedad Española de Buenos Aires; arquitecta Julián García Núñez. Madrid-Bercelona, septiembre 1910.
- ⁸ **Revista del Centro de Arquitectos. Constructores de Obras y Anexos**. Artículo: "Arquitectura Moderna". Obras del Arq. J. García Núñez, pág. 94 "...como es de imaginar las primeras obras del arquitecto J. García encontraron las críticas más severas; no faltó quien lo tachara de excéntrico y los más moderados de revolucionario". [...] "...Las obras que publicamos a continuación don una idea cabal de las características de esta arquitectura original". Buenos Aires, septiembre 1929.

- ⁹ **El diario español**, pág. 12. Nota necrológica: "... Bien pronto se destaca por sus condiciones de laboriosidad y por el acierto de las obras que ejecuta, en las cuales pone a contribución los conocimientos adquiridos en la escuela barcelonesa, su contacto con las autoridades más célebres de la moderna arquitectura europea y su fecunda y creadora inclinación". Buenos Aires, 13 de noviembre de 1944.
- ¹⁰ Publicación hispano argentina, **Luz**, año 1, n° 4, pág. 6/17. Comentario y fotografías del exterior e interior de la capilla del Asilo de Ancianos Desamparados. Buenos Aires, enero 1940.
- ¹¹ Manuel C. Chueco, **La República Argentina en su 1er. centenario**, 1er. tomo, 2da. parte, «La Capital», pág. 621. Lo nombra "J. García" en una lista de arquitectos que construyen en Buenos Aires "... los modernos, grandiosos edificios públicos y privados" [...] "cuyos nombres se leen en los frentes de los edificios". Buenos Aires, 1910.
- ¹² José María Peña, **Argentina en el Arte: «Los murales»**, pág. 109. Fotografía a color del frente de la casa de renta ubicada en Sáenz Peña 274. Viscontea Editora S. A. Bs. Aires, 1967.
- ¹³ Memoria del Directorio de la Sociedad Española de Beneficencia correspondiente al año 1906 presentada a la 38 Asamblea General en febrero de 1907.
- ¹⁴ *Ibidem.*
- ¹⁵ *Ibidem.*
- ¹⁶ Francisco Bullrich, **Summa - Revista de Arquitectura, Tecnología y Diseño**, n° 8, pág. 26. Comentario "Atentado irreversible": "... La obra más significativa de la arquitectura argentina y eventualmente sudamericana de la primera década del siglo". Buenos Aires, abril 1967.
- ¹⁷ **Arquitectura, Ingeniería y Construcción**, pág. 261. Artículo "Arquitectura extranjera", Madrid-Barcelona, setiembre de 1910.
- ¹⁸ Memoria del Directorio de la Sociedad Española de Beneficencia correspondiente al año 1907, presentada a la 39 Asamblea General en febrero de 1908.
- ¹⁹ Memoria del Directorio de la Sociedad Española de Beneficencia correspondiente al año 1908, presentada a la 40 Asamblea General en marzo de 1909, "Todas las obras se han de sujetar claro está, al plano general ya adaptado y confeccionado por el arquitecto D. Julián García Núñez. Deseando el direc-

torio imprimir a esta importante obra el sello del más puro españolismo, invitó a cuatro constructores españoles de los más renombrados a la presentación del presupuesto para la edificación.

²⁰ **Revista Técnica y de Arquitectura**, pág. 27. Artículo "¿Una nueva arquitectura?", de Enrique Chonourdie: "... ex alumnos que de pocos años a esta parte actúan entre nosotros con éxito, cual lo comprueban los pabellones de España erigidos en la avenida Alvear en ocasión de nuestro centenario y que constituyen sin duda alguna, la nota más original y más meritoria de su género de cuanto se ha hecho en tan propicia circunstancia". Se reproducen perspectivas de los pabellones de España. Buenos Aires, mayo y abril de 1911.

²¹ Mario J. Buschiazzo, **Art Nouveau en Buenos Aires**. Documentos de Arte Argentino. Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, pág. 34. "Otro edificio de gran mérito... donde hizo amplio uso del espacio en el gran hall central". Buenos Aires, 1965.

²² Otto Wagner, en 1896, en el libro **Moderne Architektur**, predicaba el uso de las losas, de los planos libres, de las superficies desnudas.

²³ **Revista Técnica y suplemento de arquitectura**, pág. 7. Reproduce una foto de la Casa de renta del señor Celedonio Pereda, Tucumán y Suipacha. Buenos Aires, enero 1909. Manuel C. Chueco, **La República Argentina en su 1er. Centenario**, 1er. tomo, 2da. parte. «La Capital», pág. 710. Se reproduce una foto de la casa de renta en la esquina de Suipacha y Tucumán, figurando el nombre del arquitecto como Julia García.

²⁴ **Revista del Centro de Arquitectos. Constructores de Obras y Anexos**, pág. 93/101. Artículo: "Arquitectura Moderna". Obras del arquitecto Julián García Núñez. Entre las obras publicadas, Sáenz Peña 270 está ampliamente documentada. Buenos Aires, septiembre 1929.

²⁵ **Revista de Arquitectura**. Concurso del Centro Gallego de Buenos Aires, pág. 330. Actas de deliberación y fallo. Buenos Aires, mayo 1929.

Revista de Arquitectura. Concurso del Centro Gallego de Buenos Aires, pág. 365/66. Se reproducen plantas, corte y vista del segundo premio: Lema "Kerlm". Autores: Eduardo Le Monnier y J. García Núñez. Buenos Aires, junio 1929.

Ilustraciones



Arquitecto Julián García Núñez

Hospital Español

Avda. Belgrano 2973, Buenos Aires



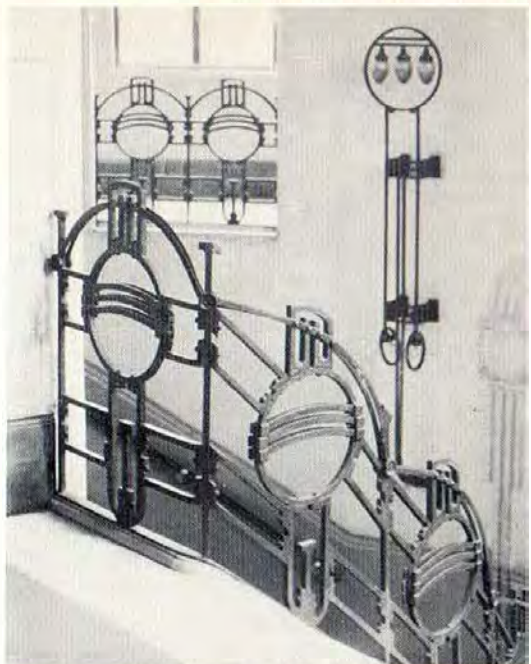
Avda. Belgrano entre Rioja y Deán Funes



Esquina Deán Funes



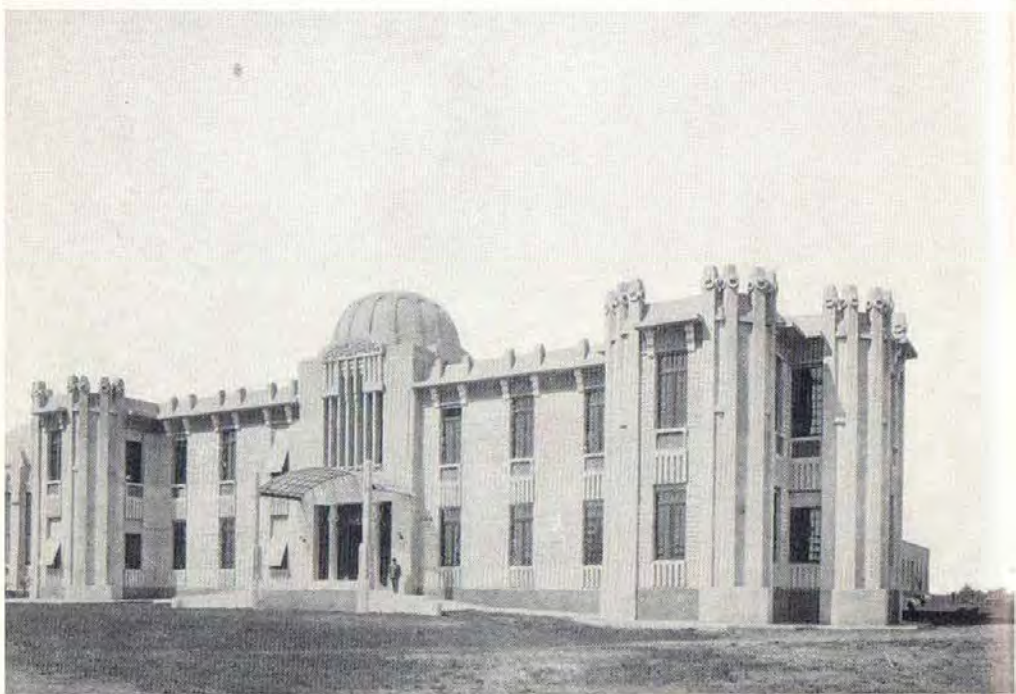
Hall de entrada



Escalera al piso alto. Detalles

Asilo para valetudinarios y crónicos

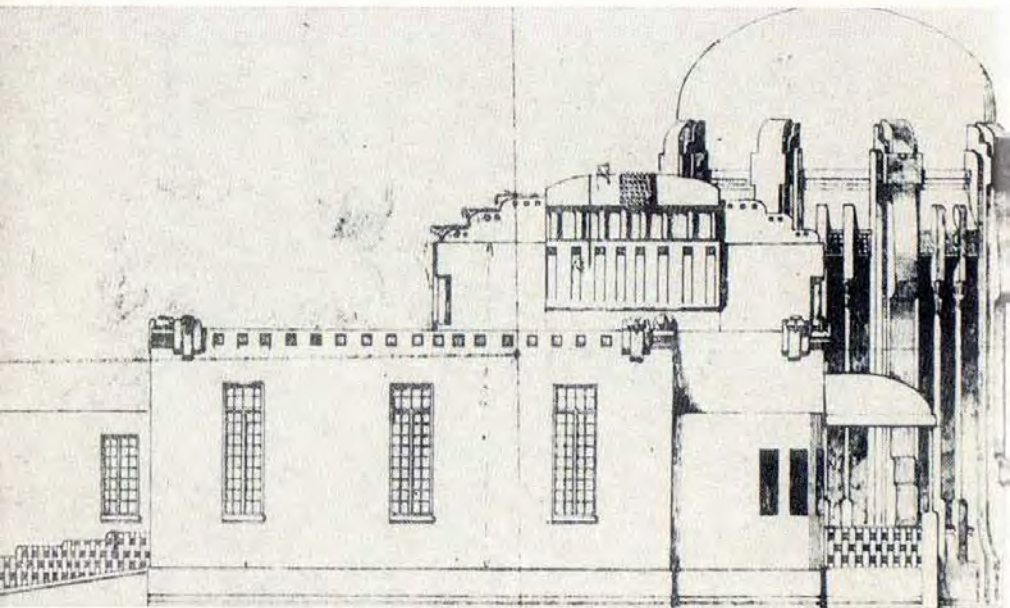
Temperley. Provincia de Buenos Aires



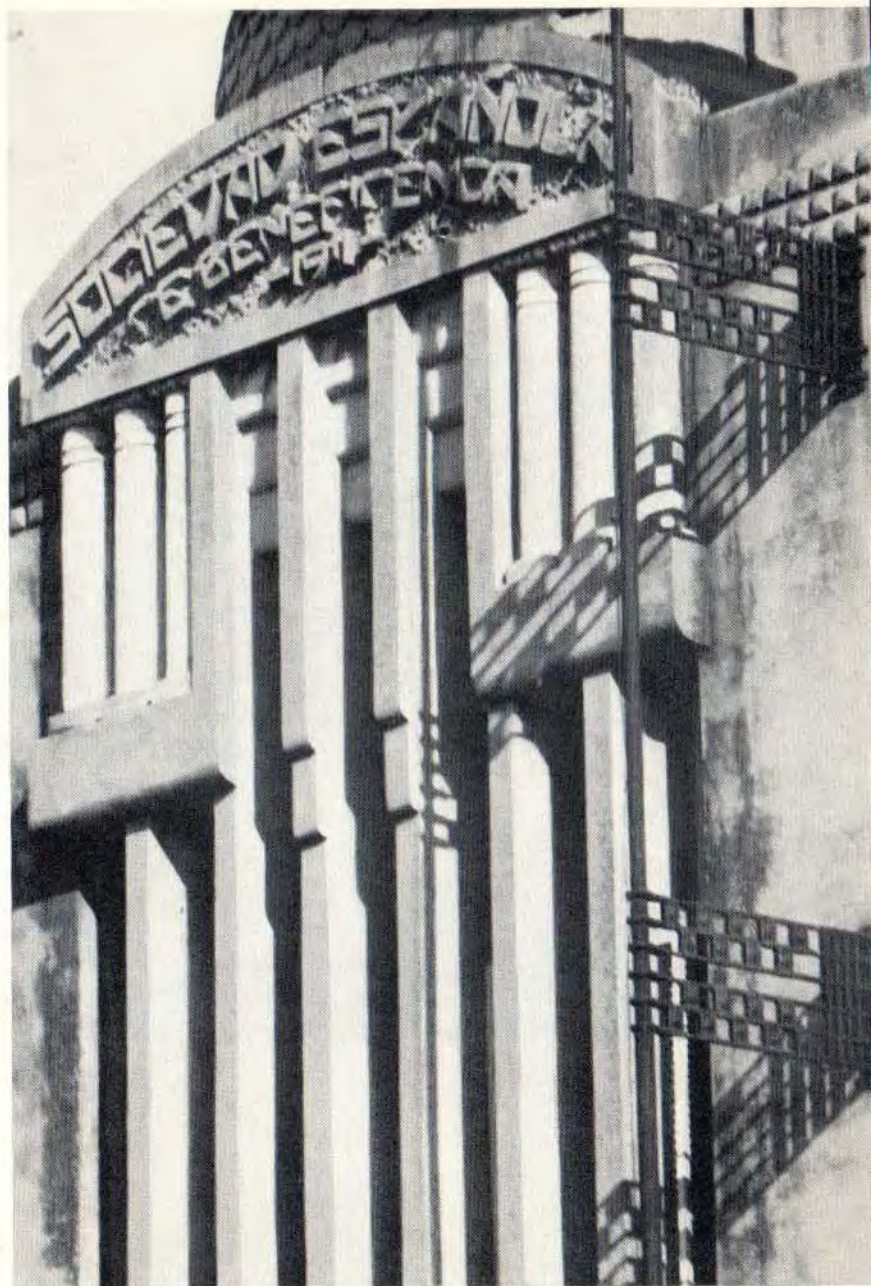
Pabellón de la Administración



Detalle de la fachada



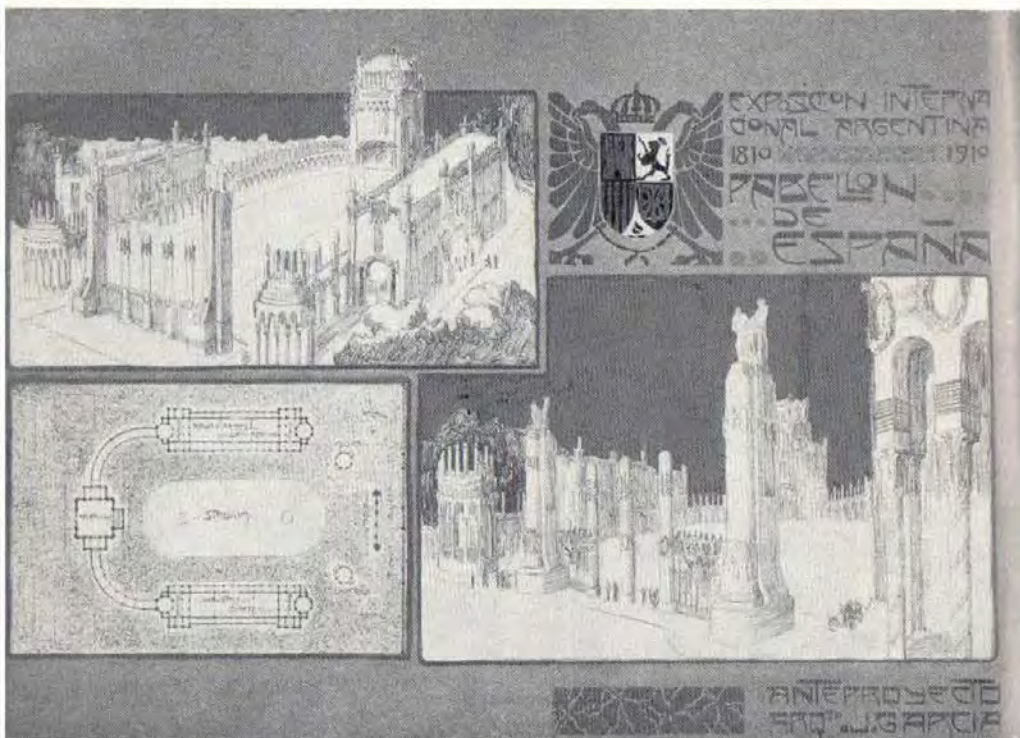
Dibujo original de la fachada sur del pabellón para crónicas



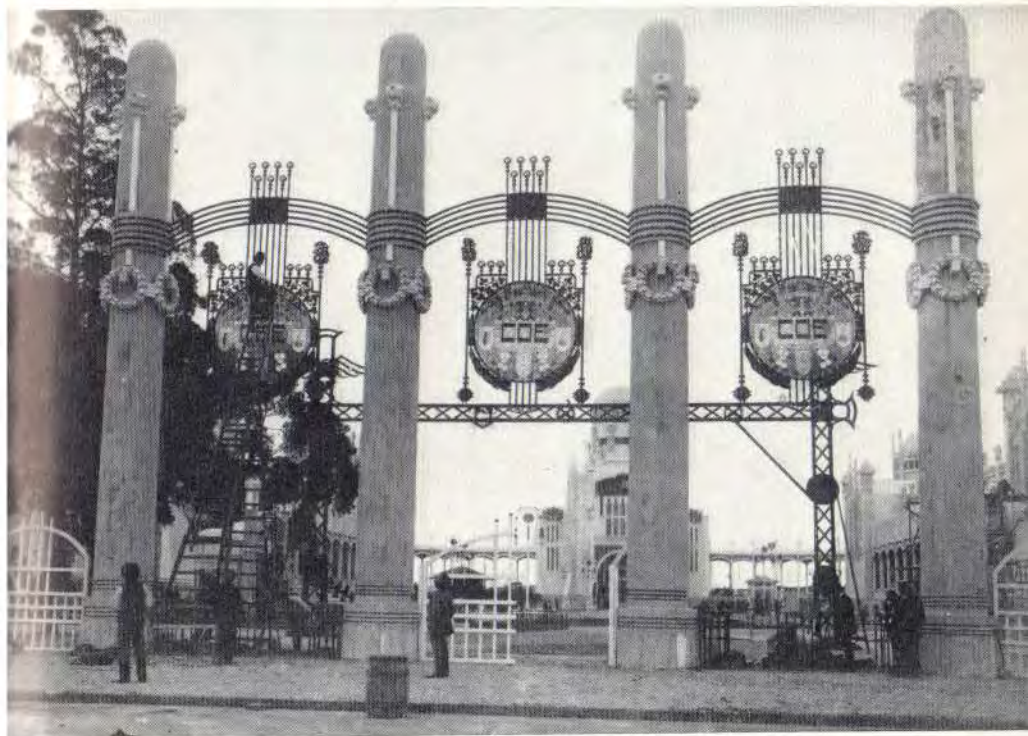
Coronamiento de la entrada de la Administración

Pabellón de España

Avda. Alvear, Buenos Aires



Dibujo original del proyecto



Entrada

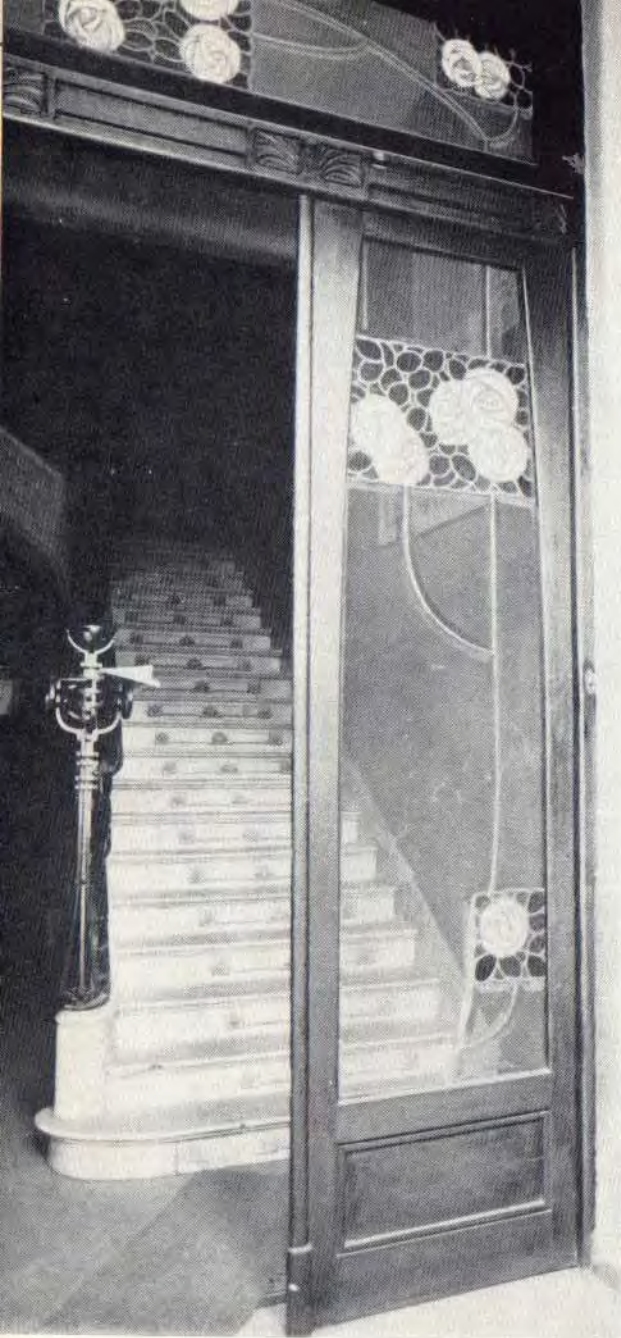


Su casa

Independencia 2442, Buenos Aires

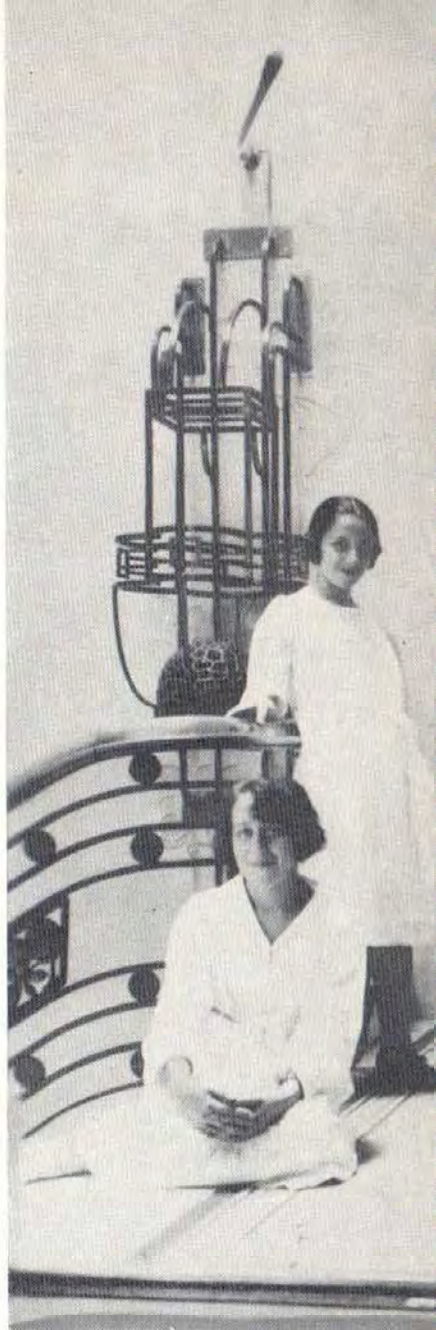


Mosaico central
de la parte superior izquierda
de la fachada



Puerta cancel

Sus hijas
junto a la baranda y artefacto de luz
de la escalera



Cinematógrafo

Avda. Belgrano 3272, Buenos Aires



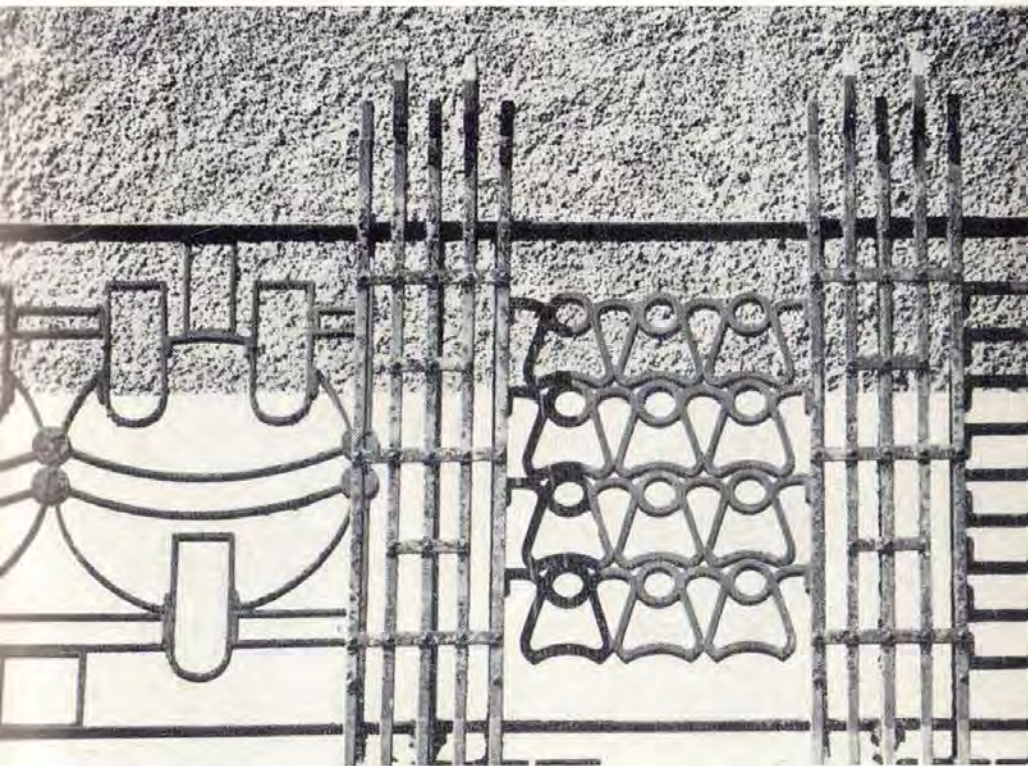


Edificio para oficinas

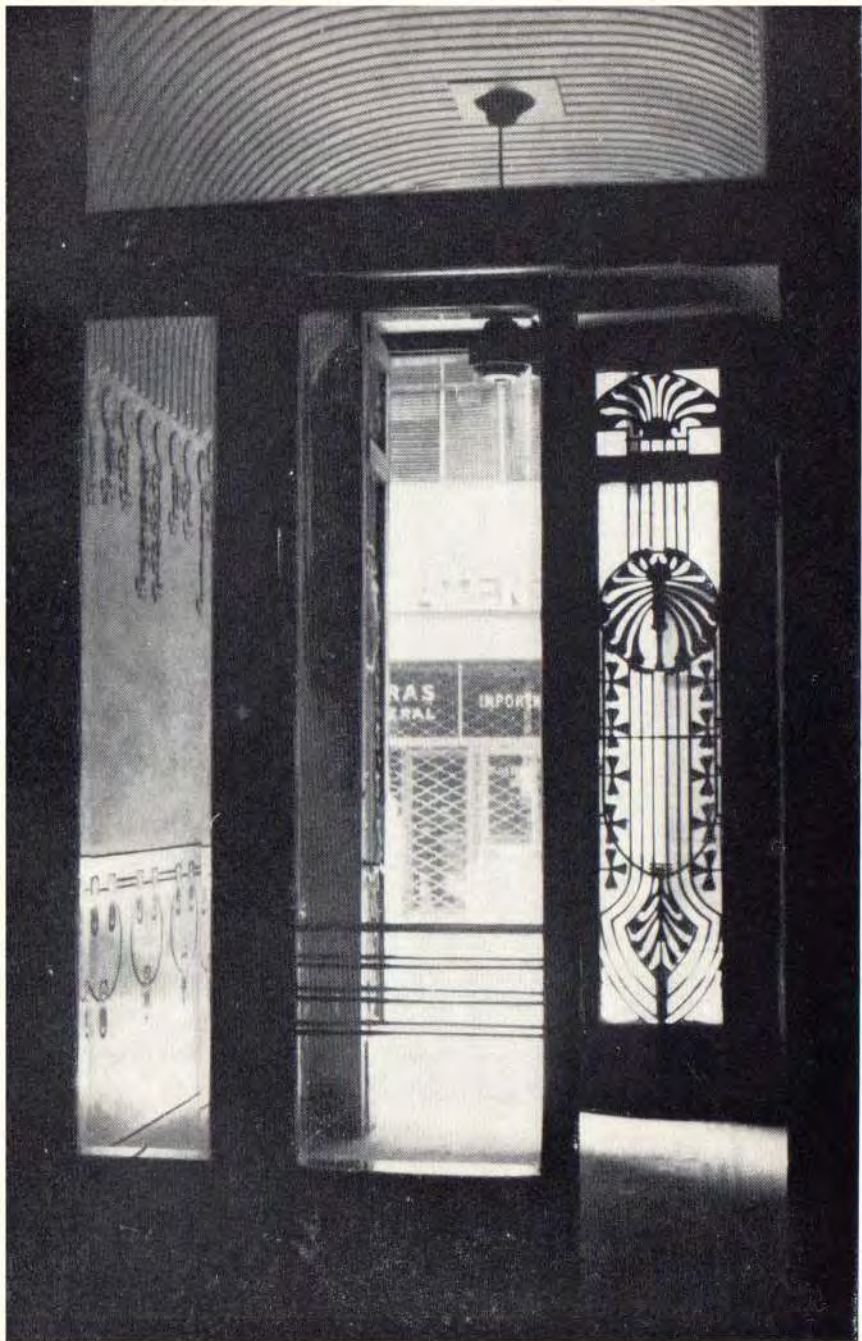
Chacabuco 78, Buenos Aires



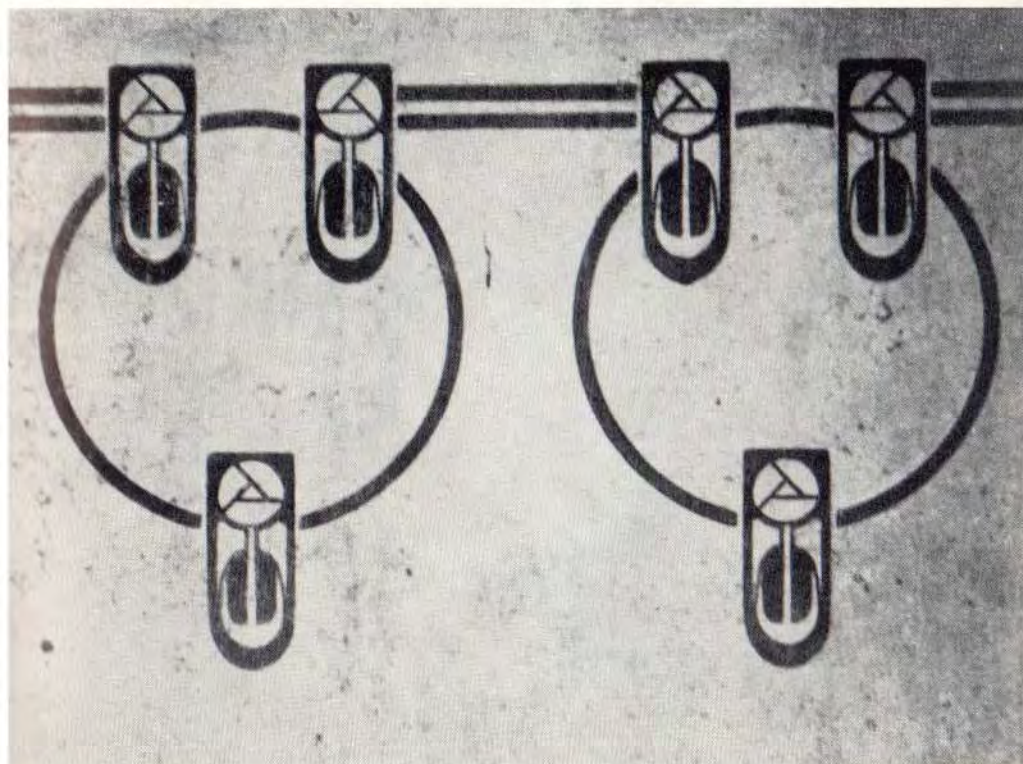
Parte superior de la fachada



Detalle de la reja del balcón del primer piso



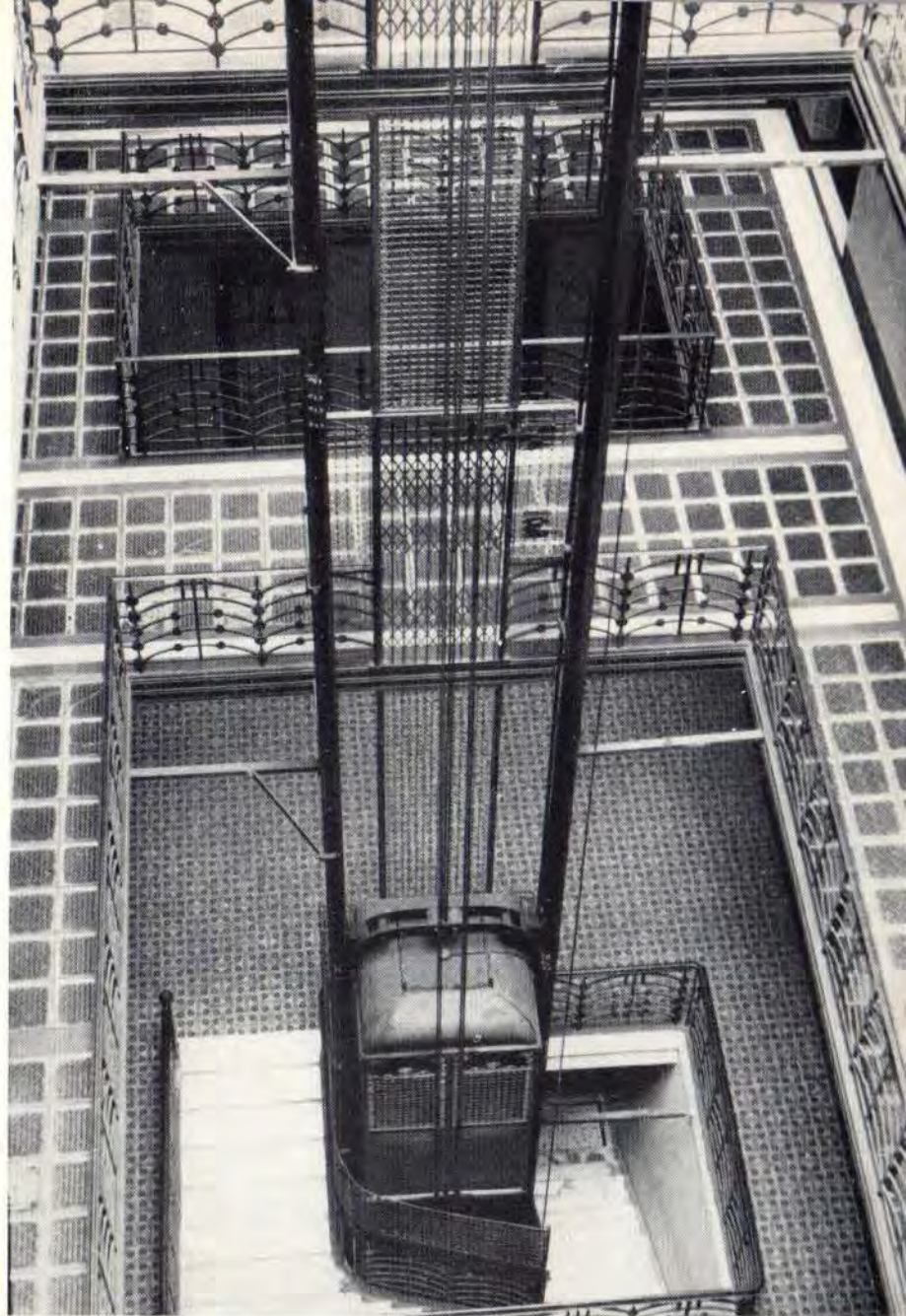
Zaguón



Detalle del zócalo



Hall central



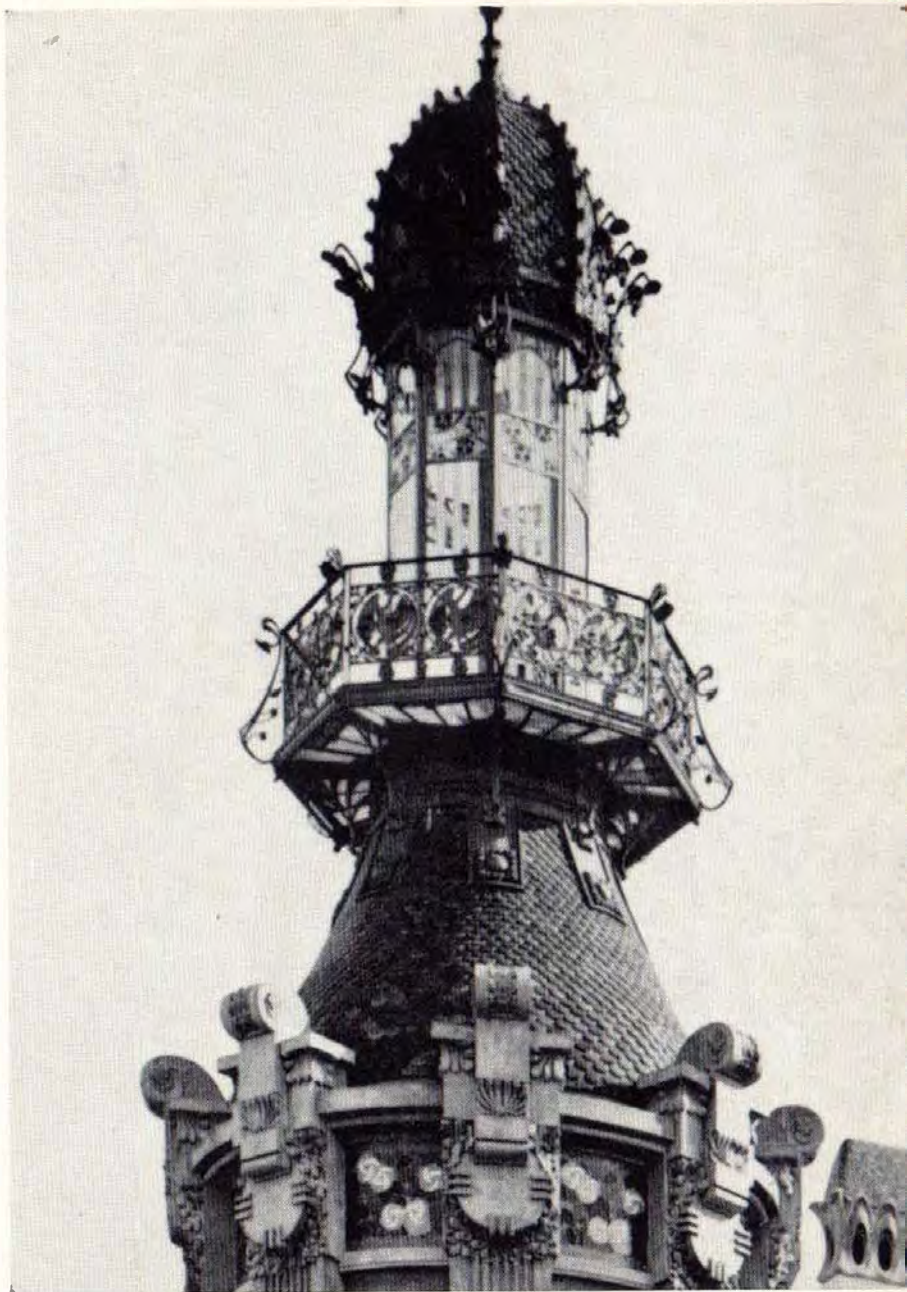
Otro aspecto del hall central

Casa de departamentos

Suipochó esq. Tucumán, Buenos Aires



Detalle del balcón del segundo piso



Detalle del coronamiento (hoy demolido)



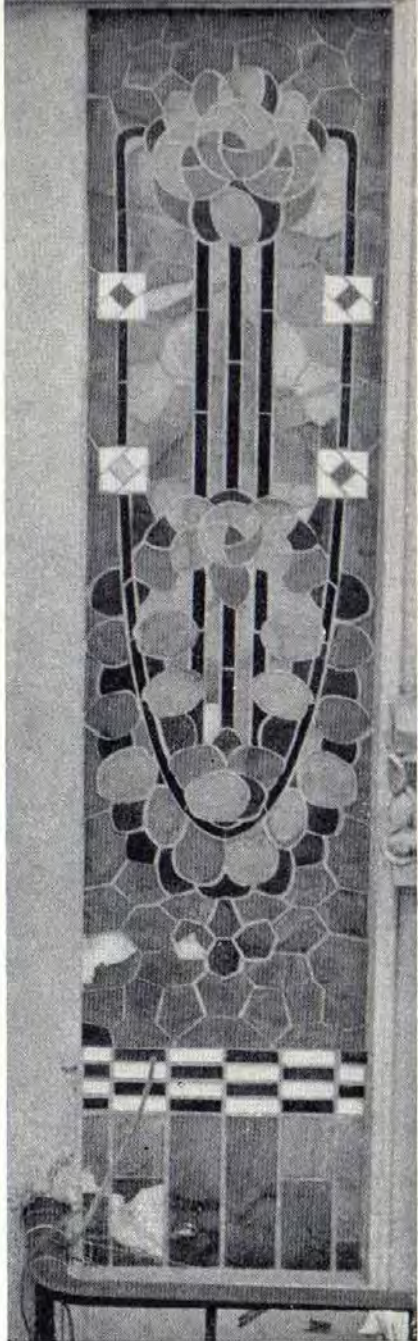
Casa de departamentos
Paso esq. Viamonte, Buenos Aires



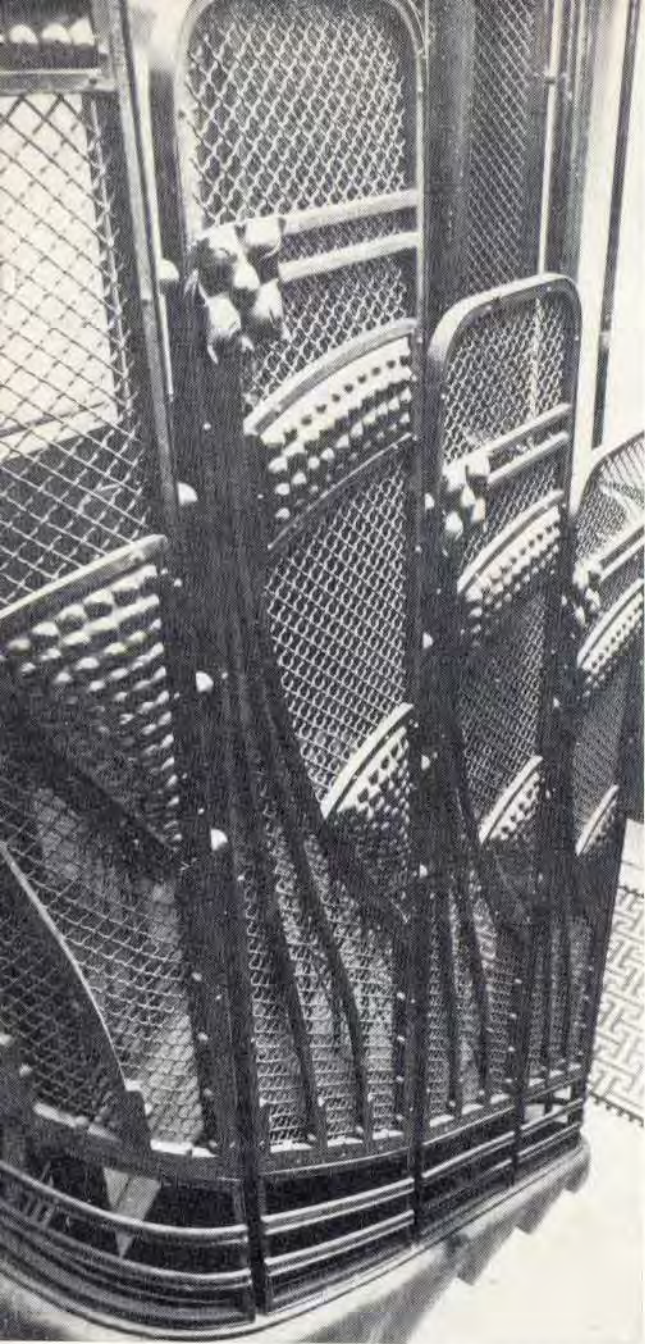
Detalle de la cúpula



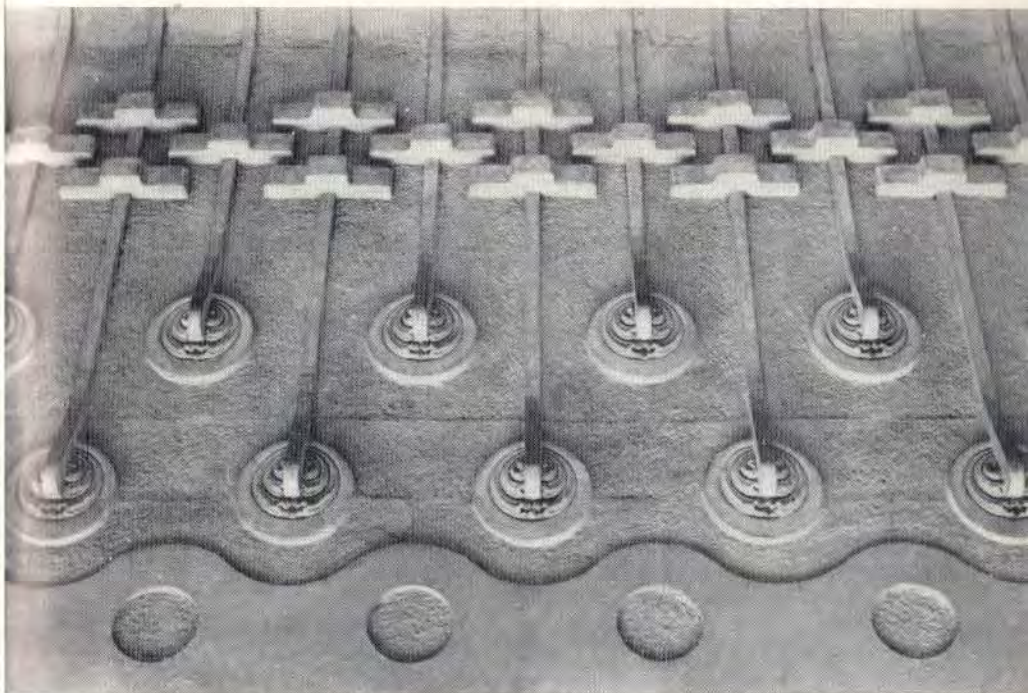
Baranda del balcón
y murales de mosaicos del último piso



Detalle del mosaico



Caja del ascensor

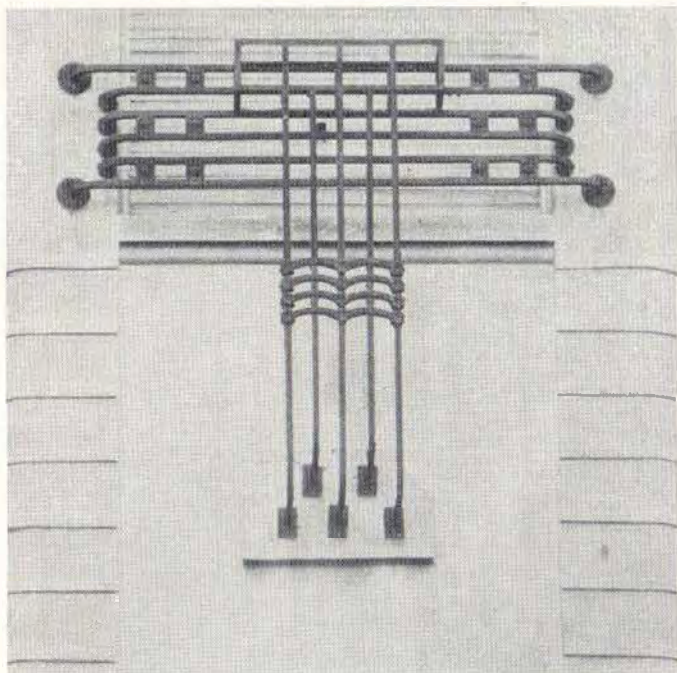


Estuco del techo del zaguán

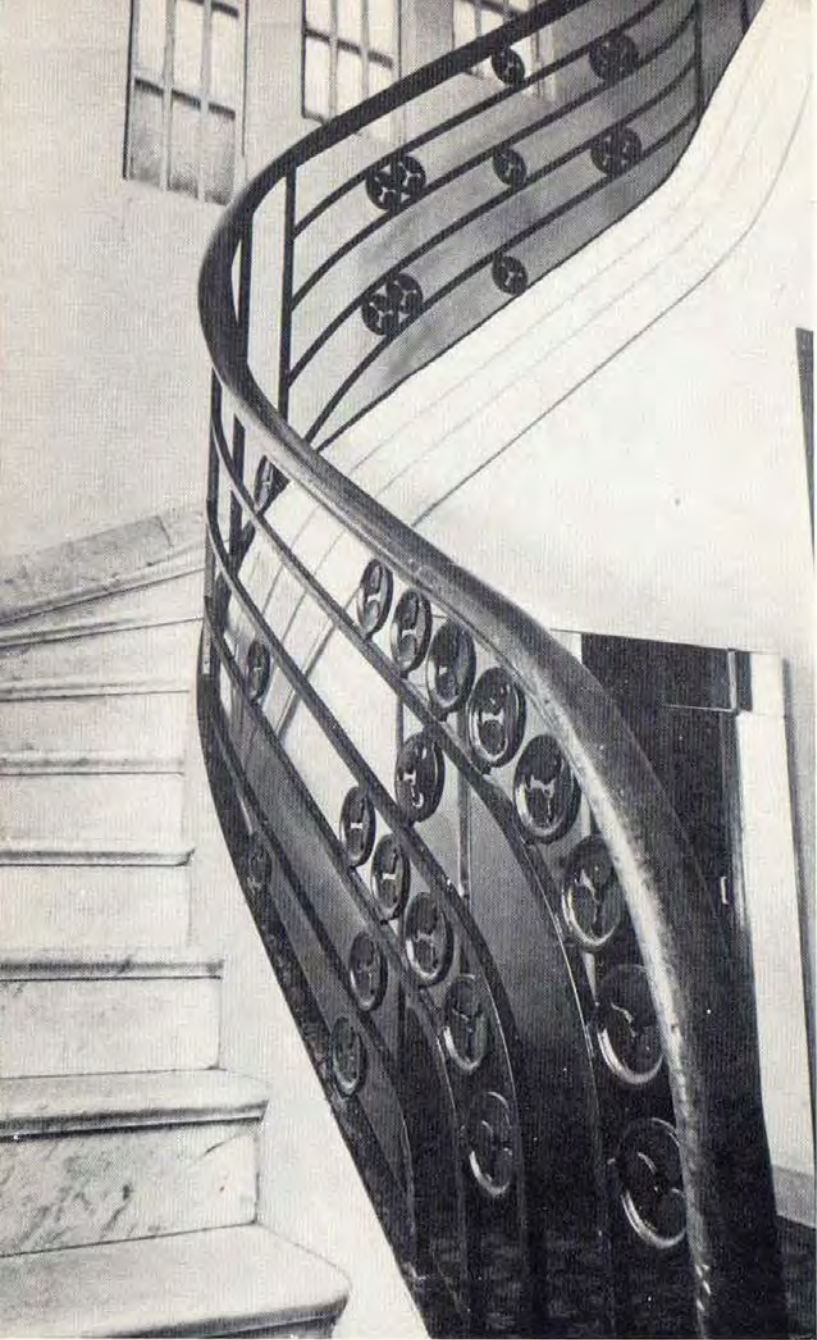
Casa de departamentos

Independencia esq. Sarandi, Buenos Aires



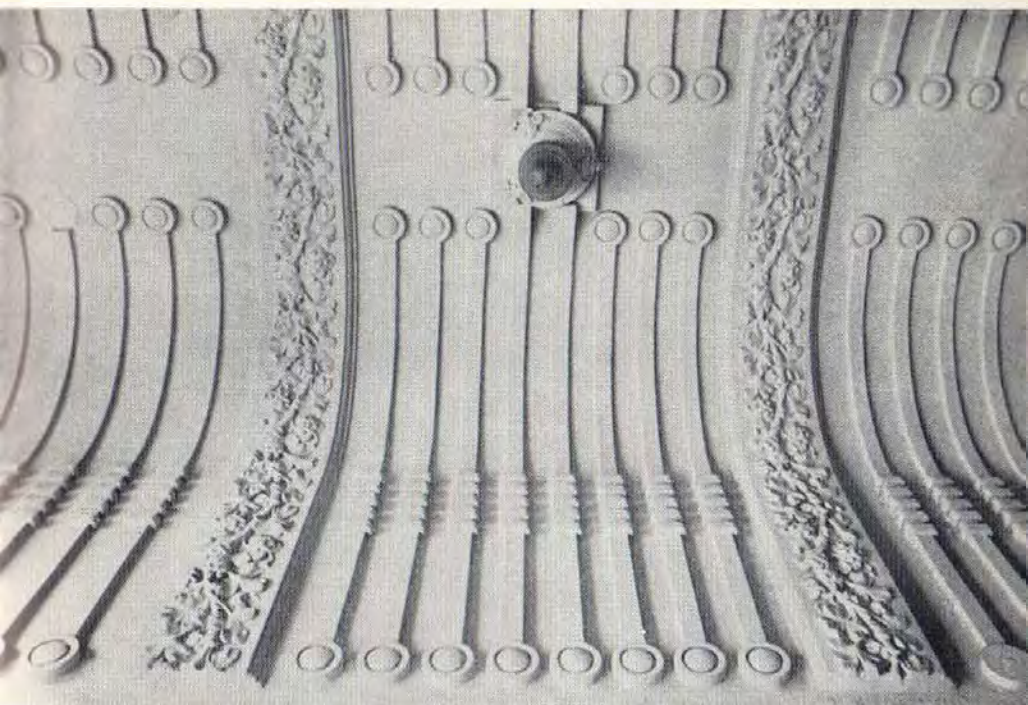


Detalle ornamental
de las ventanas laterales



Casa de departamentos

Ctamendi esq. Yerbal, Buenos Aires



Estuco del techo del zaguán



Detalle del guinche para mudanzas
y guarda vegetal de argamasa

Casa de departamentos

Pichincha 172, Buenos Aires



Murales de mosaicos del último piso

Casa de departamentos

Sáenz Peña 270, Buenos Aires



Edificio de renta

San José 1545, Buenos Aires

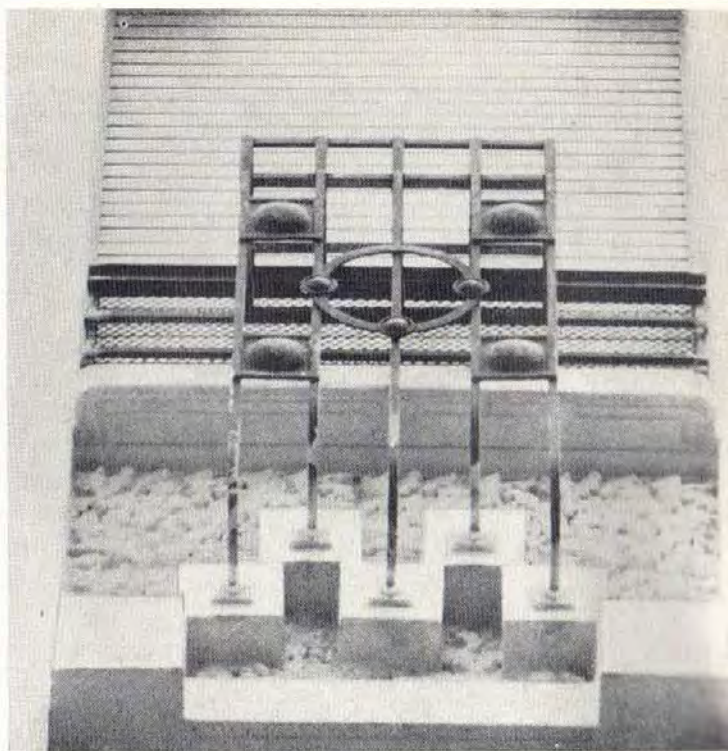


Casa de departamentos

Venezuela 722, Buenos Aires



Detalle de la reja del balcón del primer piso



Detalle ornamental de las ventanas del último piso

Casa de departamentos

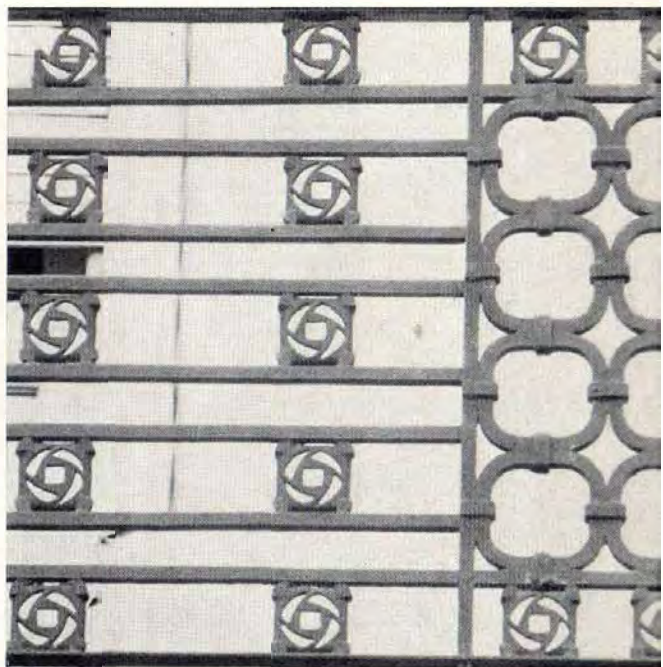
Callao 719, Buenos Aires



Balcón del tercer piso

Casa de departamentos

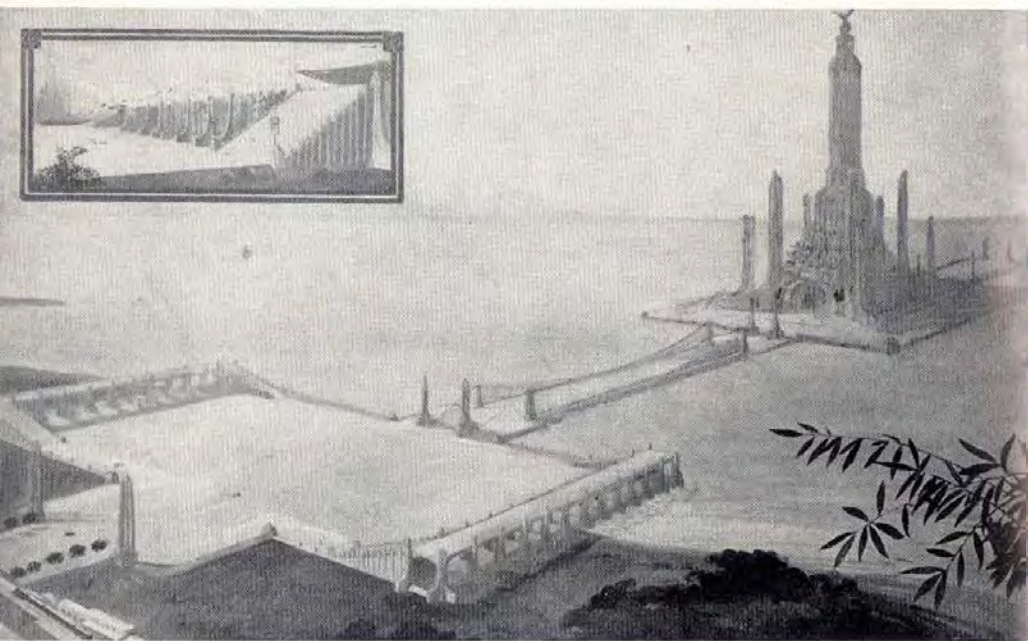
Independencia esq. Sarandí, Buenos Aires



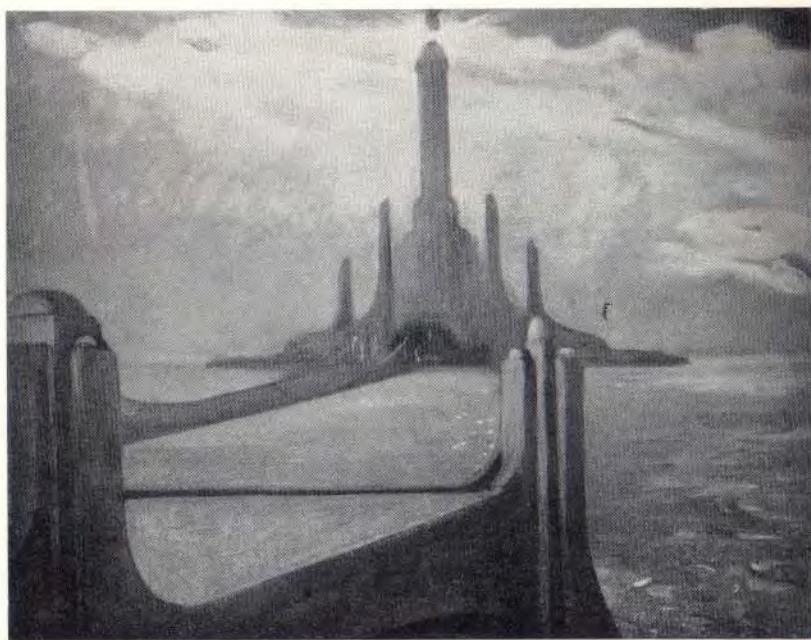
Detalle de la reja de los balcones

Proyecto de un faro en el Río de la Plata

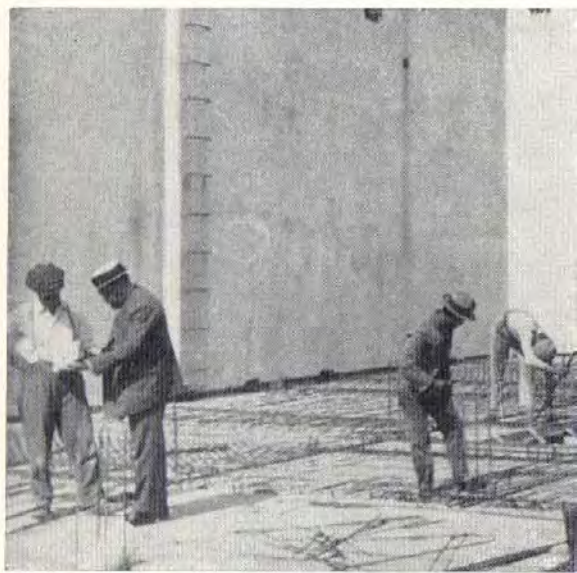
Témperas originales



Vista general



Detalle



Julián García Núñez
controlando el armado del hormigón



Inscripción de su firma en los frentes de los edificios

Se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 22 de agosto de 1969.

La diagramación original de las páginas ilustradas y tapas estuvo
a cargo de la arquitecta Lucía Elda Santalla.

La interpretación y perfeccionamiento de la misma y la
estructura gráfica del libro estuvo a cargo de Domingo E.
Taladriz.

En la tapa: detalle del zócalo del zaguán de Pichincha 172.

Viñetas de cierre de página: dibujo de las baldosas
del primer piso de Chacabuco 78

Publicaciones aparecidas

- Mario J. Buschiazzo, *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, 1947.
- Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 1, año 1948; nº 2, año 1949; nº 3, año 1950; nº 4, año 1951; nº 5, año 1952; nº 6, año 1953; nº 7, año 1954; nº 8, año 1955; nº 9, año 1956; nº 10, año 1957; nº 11, año 1958; nº 12, año 1959; nº 13, año 1960; nº 14, año 1961; nº 15, año 1962; nº 16, año 1963; nº 17, año 1964; nº 18, año 1965; nº 19, año 1966; nº 20, año 1967; nº 21, año 1968.
- Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone, *El arte de la imaginaria en el Río de la Plata*, 1948.
- Vicente Nadal Mora, *El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX*, 1949.
- K. J. Conant, *Arquitectura moderna en los Estados Unidos*, 1949.
- Juan Giurla, *La arquitectura en el Paraguay*, 1950.
- Raúl González Capdevilla, *Amancio Williams*, 1955.
- Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, 1956.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, *Eduardo Catolano*, 1956.
- Mario J. Buschiazzo, *Skidmore, Owings y Merrill*, 1958.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, *Lucio Costa*, 1959.
- Miguel Asencio, *Paul Rudolph*, 1960.
- Félix E. Buschiazzo, *Félix Candela*, 1961.
- J. de Mesa y T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 1962.
- Ricardo Braun Menéndez, *Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro*, 1962. Juan Pablo Bonta, *Eladio Dieste*, 1963.
- Federico F. Ortiz, *Sepra*, 1964.
- Instituto de Arte Americano, La arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853-1962)*, 1964.
- Instituto de Arte Americano, La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*, 1965.
- Marcelo A. Trabucco, *Mario Roberto Alvarez*, 1965.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, *Tres asentamientos rurales*, 1965.
- Rafael E. J. Iglesia, *Eero Saarinen*, 1966.
- José Xavler Martini y José María Peña, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1800-1900)*, 1966.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, *La arquitectura de la revolución industrial*, 1966.
- José Xavier Martini y José María Peña, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1900-1940)*, 2ª parte, 1967.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, *La revolución industrial y el equipamiento urbano*, 1967.
- Ricardo Jesse Alexander y Eduardo Cervera, *Philip Johnson*, 1967.
- Lucio Eida Santalla, *Julián García Núñez*, 1968.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

Instituto de Arte Americano

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires

