



Quintana. Revista de Estudos do
Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
revistaquintana@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela
España

Gutiérrez, Ramón
EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN DEL CENTENARIO ARGENTINO
Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 7, 2008, pp. 45-57
Universidade de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323975004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN DEL CENTENARIO ARGENTINO

Ramón Gutiérrez
CONICET - CEDODAL

RESUMEN

Las Exposiciones Universales fueron los escenarios paradigmáticos de las manifestaciones arquitectónicas de los diversos países. En España el debate sobre las expresiones de índole nacional acentuaban las preferencias por determinados momentos de la historia del país.

Los Pabellones "neoárabes" de España comienzan en la Exposición de Viena (1873) y París (1878). La pérdida de las últimas colonias (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) en 1898, llevaría a España a buscar la autoestima nacional. Por el Siglo de Oro y el renacimiento transitó esta necesaria autoafirmación cultural y en París (1900) España realizó un recordado pabellón neoplateresco.

Luego vendrá la presencia de los regionalismos montañeses, andaluces y catalanes que valoraban el trabajo artesanal y que culminarían en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

La adopción del modernismo catalán para el Pabellón español de la Exposición de Buenos Aires en 1910 también estaba expresando los deseos de la colectividad española de definir un perfil moderno y dinámico.

Palabras clave: exposiciones, pabellones españoles, neoarabismo, neorenacimiento, modernismo catalán

ABSTRACT

The World Fairs provided a stage for various countries to showcase their architecture. In Spain the debate on national forms of expression highlighted the preferences for specific eras in the country's history.

The Neo-Arabic Pavilions of Spain first appeared at the Vienna Fair of 1873 and Paris Fair five years later. The loss of the last of Spain's colonies (Cuba, Puerto Rico and the Philippines) in 1898 triggered a search for national self-esteem. The desire for cultural self-affirmation found its necessary outlet through the Golden Age and the Renaissance, with Spain designing a memorable Neo-Plateresque pavilion for the 1900 fair in Paris.

Regional expressions from Cantabria, Andalusia and Catalonia would follow, with an emphasis being placed on arts and crafts, culminating in the 1929 Latin American Fair in Seville.

The adoption of Catalan modernism for the Spanish pavilion at the Buenos Aires Fair in 1910 was also an expression of the desire of the Spanish people to project a modern and dynamic image.

Keywords: fairs, spanish pavilions, neo-arabism, neo-rennaissance, catalan modernism

En búsqueda de la identidad nacional. Las Exposiciones Universales

Las Exposiciones Universales fueron consideradas como los escenarios paradigmáticos para las manifestaciones de las arquitecturas de los diversos países. Allí se expresan con el pabellón que representa a los países y estos tienden a elegir unos objetos cuya voluntad formal con-

cuerde con aquello que testimonie la fuerza, el carácter y la cultura del país más allá de sus contenidos de exhibición específicos.

Esta idea de que los pabellones "hablasen" o trasmitiesen el imaginario de cada nación fue tempranamente acuñada en la Exposición Universal de París de 1867, oportunidad en que por primera vez un país como el Perú se permitió

mostrar un pabellón neoincaico reivindicando su original condición americana¹. El tema iría pues a entroncarse con una circunstancia más profunda de una reivindicación identitaria que alcanzaría notoria fuerza en los americanos a comienzos del siglo XX.

La construcción de este imaginario a veces no es patrimonio de un solo país y muchas veces los pabellones que expresan a "Las artes" en conjunto en los recintos funcionales adoptan características formales indistintas. Zeynep Çelik en su trabajo *Displaying the Orient* ("Exhibiendo el Oriente")² analiza la articulación genérica entre estas arquitecturas y la búsqueda de una identidad a partir del ejemplo pionero del Crystal Palace de Joseph Paxton, de la Exposición Universal de Londres de 1851, en el que el arquitecto Owen Jones, superintendente en la misma, incorporó el "Alhambra Court". Ello se explica pues Jones había estado en Granada en dos ocasiones, en 1834 y 1837, y editado su magnífico libro *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (Londres, 1842)³.

En España el debate sobre las expresiones arquitectónicas de índole nacional estuvo muy presente en las últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, como señala María José Bueno

*las exposiciones universales son un punto de mira privilegiado para estudiar las distintas visiones que España dio de sí misma, y que variaban dependiendo de los acontecimientos políticos económicos y sociales por los que atravesaba el país*⁴.

Este último aspecto es importante pues las oscilaciones políticas e ideológicas acentuaban las preferencias por determinados momentos de la Historia de España, en una visión donde estos pabellones estaban insertos en una concepción del academicismo historicista.

En un siglo XIX donde España no contaba en el vanguardismo industrialista de Europa, la historia era un refugio que permitía hablar de tiempos de gloria. Entre ellos el de mayor fortuna, por distinguir al país de cualquier otro europeo, fue el del "neoárabe" que fue ideológicamente adscribiendo al "neomudejarismo" que ya integraba las manifestaciones propias de los hispanos.

La preocupación por asegurar la singularidad y prestigio de las obras, por encima de las nociones del buen gusto y las normatividades de la composición neoclásica, había decretado de alguna manera la muerte del rígido sistema pedagógico que durante más de un siglo impusiera los patrones de la arquitectura. La historia siguió siendo la cantera del repertorio de formas pero abriendo sus espacios geográficos y temporales a remotas regiones y épocas, donde la visión arqueologista lograba incorporar legendarios conjuntos y fragmentos de civilizaciones orientales y hasta prehispánicas⁵.

Los Pabellones "neoárabes" de España comienzan en la Exposición de Viena de 1873 y se reiteraría en la Exposición de París de 1878 con una obra que concitó gran interés. Aunque en 1889 en París, Arturo Mérida ensayaría con su visión arqueologista un pabellón muy ecléctico, está claro que este despuntar exótico de la presencia hispana alcanzaría resonancia. Por una parte en las naciones iberoamericanas que ingresaron a este imaginario por el lado de "lo morisco". Tal el caso del pabellón del Brasil en Exposición de Filadelfia en 1876, obra realizada por el arquitecto norteamericano Frank Furness⁶. También México compareció en la Exposición Mundial de la Industria y el Algodón de Nueva Orleans en 1884-1885, con una suerte de kiosco realizado en hierro por la compañía Keystone Bridge de Pittsburgh, Pennsylvania, diseño del mexicano José Ramón Ibarrola. Elisa García Barragán destaca que esta "Alhambra mexicana", "más allá de falsos nacionalismos", tenía como objetivo "producir un impacto universal"⁷. Tras la muestra fue desarmado y a principios del XX fue reutilizado en la exposición de St. Louis de 1904; ubicado luego en la Alameda de México, fue removido de allí en 1908 para dejar lugar al Hemiciclo de Benito Juárez. A partir de ese momento fue trasladado a Santa María de la Ribera⁸.

Pero fueron los franceses los que buscaron apropiarse del éxito y la curiosidad que habían generado los pabellones "neoárabes" y fue así como en la Exposición de París de 1900 se destacó el Palacio de la Electricidad realizado por Eugène Hénard, un notable espacio formado por arcos polilobulados que se habían inspirado en la Mezquita de Córdoba, incluyendo la ilu-

minación en los arcos y dotando al espacio de numerosos espejos para lograr la multiplicación de las reflexiones lumínicas. Asimismo el montaje de las escenografías de *L'Andalousie au temps des maures* creadas por los franceses, que intencionadamente perpetuaban la presencia española vinculada a lo árabe sería una de las principales atracciones. El neoárabe volvería finalmente a ser la imagen de España en la exposición de Bruselas de 1910⁹.

No puede sorprender que la Alhambra de Granada encontrara rápidamente réplicas entusiastas en una gama de edificios residenciales o en refinadas arquitecturas efímeras de kioscos y templete lúdicos en diversas partes del universo. Tampoco que hubiera ciertos temas predilectos en aquellos lineamientos de manejar “el carácter” de los edificios para asegurar la pertinencia entre las funciones y el adecuado ropaje que los singularizaría. Las plazas de toros mostraron en este sentido su predilección mudéjarista.

Pero estas manifestaciones eclécticas universales, adquirirían otro relieve cuando los protagonistas de las mismas eran los propios españoles, poseedores legítimos de la “patente” “alhambrista”, “neoárabe” y “neomudéjar” en sus diversas manifestaciones. Lo propio sucedería con los “style peruvien” o “style mexicain” que propondría con rasgos precolombinos el tratadista francés Barberot en 1891¹⁰.

Un nuevo perfil, la arquitectura del renacimiento español

Evidentemente la crisis de la pérdida de las últimas colonias (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) en 1898, llevaría a España a una profunda conmoción que apuntaría a consolidar la autoestima nacional en aquellos momentos históricos en que su presencia extensiva en Europa manifestaba toda su potencia. El Siglo de Oro y el renacimiento arquitectónico fueron los canales donde transitó esta necesaria autoafirmación cultural.

En la Exposición de 1867 España había inaugurado su línea de Pabellones “platerescos” con la obra de Jerónimo de la Gándara y es evidente que ante el avance francés en la Exposición de 1900 hizo un cambio de guardia hacia

esta nueva perspectiva. España realizó entonces el recordado pabellón neoplatereesco diseñado por José Urioste. Estaba también implícita en esta obra la convicción de superar la grave crisis de 1898, buscando reafirmarse en un pasado histórico propio y en la búsqueda de una identidad nacional vinculada a lo castizo. Bien señala Pedro Navascués que hubo una conciencia de revalorización nacionalista en toda España con la ocasión de esta crisis imperial¹¹. Creemos, sin embargo, que la revalorización de la arquitectura renacentista española era un tema ya instalado desde la edición en Londres hacia 1893 del libro de Prentice sobre el Renacimiento Español¹².

Con esta afirmación se intentaba, a la vez, desmontar la imagen lúdica y frívola del país, fomentada por Francia e Inglaterra, que enfatizaba los tópicos más representativos de una Andalucía repleta de moros, gitanos cantando al son del flamenco, con peinetones, majas y un trasfondo de corridas de toros. María José Bueno describía el contraste de 1900:

Por desgracia, mientras la delegación española se esforzaba en mostrar un país culto y europeo, los organizadores franceses montaron lo que fue una de las grandes atracciones de la exposición: L'Andalousie au temps des maures. El arquitecto francés Dernaz diseñó, en un recinto de 5.000 metros situado en el Trocadero, una peculiar Andalucía que comprendía: unas casas de la provincia de Toledo; un trompe-l'oeil de la Alhambra y el Sacromonte; unos barrios tangerinos; una Giralda de Sevilla de 65 metros de altura, dorada en sus cuatro costados y a la que se podía subir en burro; un patio llamado de los Leones, pero que reproducía el de las Doncellas en su primer piso y el de las Muñecas en su segundo, aunque, eso sí, había una fuente con leones; por último, se construyó una pista de torneos donde se celebraron guerras entre moros y cristianos, asaltos a caravanas, cacerías y casamientos gitanos. Animaban el conjunto grupos flamencos y de bailarinas españolas. Como podemos comprobar, el tópico no era tan fácil de desmontar¹³.

La preocupación en España por lograr un “estilo nacional” se perfila en la configuración de grupos de reflexión y debate. Arturo Mérida en su discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se planteaba la necesidad de superar la dialéctica entre decadencia y regeneración y proponía un nuevo horizonte cultural que se sustentaba en el cenit del imperio español de Carlos V. También Manuel Vega y March en 1901 reclamaba la “Regeneración artística” que concebía desde una expresión nacional que asumiera el estilo de Castilla.

Pensadores como Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno tendrían una visión diferenciada de esta nueva apuesta ideológica. Para el granadino Ganivet sería necesario el repliegue cultural para afirmar las tradiciones en el contexto de una cultura decadente por la carencia de ideas rectoras. Postergaba así el debate entre “europeización” y “modernidad” hasta el momento de asentamiento de la propia identidad puesta en crisis por los acontecimientos de 1898. Unamuno, por el contrario, pensaba en una España movilizada por la dinámica europea que, revitalizando su tradición no habría de perder su propia personalidad. Sus textos pioneros “La España moderna” (1895) y “En torno al casticismo” (1902) valoran a la auténtica tradición como algo vivo y vigente. Identificará finalmente el alma del paisaje de Castilla con la esencia perdurable de lo nacional. La valorización de los regionalismos se verifica con claridad el I Salón de Arquitectura realizado en 1911 y no nos puede sorprender que el montañés Leonardo Rucabado y el andaluz Aníbal González confluyan en proponer unas “*Orientaciones para el surgimiento de una arquitectura nacional*”, en el Congreso realizado en San Sebastián en 1915¹⁴. Ambos veían en esta recuperación de lo plateresco-renacentista, como sucedía con el “Modernismo” de la *Renaixença* catalana, la valorización de las formas del trabajo artesanal y las destrezas, uniéndose mentalmente a las líneas planteadas en este campo por William Morris. El efecto de estas propuestas fue la reactivación de pequeños talleres y de grandes fábricas de azulejos, herrerías, vitrales que marcaban un proceso de dinámica reactivación de economías regionales. En el caso andaluz la culminación de esta corriente regionalista se vivió con la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929.

Esta vertiente se prolongaría en los Estados Unidos donde justamente regiones enteras que habían pertenecido a México hasta 1848, como California, Florida, Arizona, Nueva México o Texas estaban buscando la construcción de su identidad a partir de sus raíces hispanas. Justamente el “siglo de oro” venía a llenar estas expectativas de una articulación con un pasado que creaba además un imaginario diferenciado respecto de las tradiciones de la “Nueva Inglaterra”. También lo haría otra vertiente que se basaría luego de la Exposición de San Diego de 1915 en el “neocolonial” mexicano o en el llamado “mission style” que toma como modelos icónicos a las misiones franciscanas de California¹⁵.

Si bien la Exposición Colombina de Chicago realizada en 1893 dio atisbos de esta vertiente con el Pabellón de California que mezclaba eclécticamente fragmentos de las 21 misiones californianas, también la réplica del Convento de Santa María de La Rábida facilitó un imaginario andaluz. Una de las obras claves en este proceso fue la realización de la Estancia San Simeón del magnate William Randolph Hearst, concretada en 1919. Hearst fue uno de los promotores de la compra de arquitectura renacentista en España y en las primeras décadas del siglo XX, miles de contenedores trasladaron a Estados Unidos desde “claustros” conventuales a palacios desarmados en origen e instalados en su nuevo destino. Colecciones de azulejos, herrerías de forja, artesanados de madera, puertas y ventanas renacentistas se integraron a museos norteamericanos o se incorporaron en la construcción de grandes residencias¹⁶.

La “Hispanic Society” fue el vehículo de la difusión de las obras que escribieron los investigadores Mildred Stapley (1875-1941) y Arthur Byne (1883-1935)¹⁷. Frente al “mission style” se abría entonces el “spanish style” que se centraba en la reutilización de estos elementos originales o en la copia de detalles de los edificios emblemáticos del renacimiento español.

La opción modernista. El Pabellón para Buenos Aires

La movilización originada por un Manifiesto de la Cámara Oficial Española de Comercio, Industria y Navegación conducida en Buenos



Fig. 1. Publicación de la Exposición Internacional del Centenario argentino (1910).

Aires por el galerista de arte Artal, fue fundamental para que España tuviera en Buenos Aires un Pabellón diferente. Fueron ellos los que obtuvieron del gobierno argentino los 45.000 metros cuadrados (muchos más que cualquiera de los otros países) (Fig. 1)¹⁸.

Fueron justamente los comerciantes los que eligieron el boceto del arquitecto Julián García Núñez a quien ponderan como discípulo de Puig y Cadafalch. Su diseño será muy importante pues por primera vez España juega una carta innovadora que no responde a la tradición historicista sino a la respuesta propia y contemporánea frente a la arquitectura.

Una segunda peculiaridad es que el modernismo catalán testimoniaba en definitiva a una región de España y la convertía en símbolo del conjunto, aunque como hemos señalado había

existido una cierta permeabilidad para ello. Una tercera es que el arquitecto fuera un argentino, aunque obviamente formado en Barcelona en los principios de ese modernismo que desplegaba en sus obras para la colectividad.

La adopción del modernismo catalán también estaba expresando para la coyuntura específica de Buenos Aires, los deseos de la colectividad española de definir un perfil moderno y dinámico, a la vez que contestatario ante las predominantes manifestaciones del academicismo y del eclecticismo de ascendencia francesa. Así, en países de fuerte componente migratoria europea, España aparecía como la expresión de una vanguardia en el campo arquitectónico y artístico¹⁹.

La vinculación de García Núñez con la colectividad hispana era fuerte debido no solamente

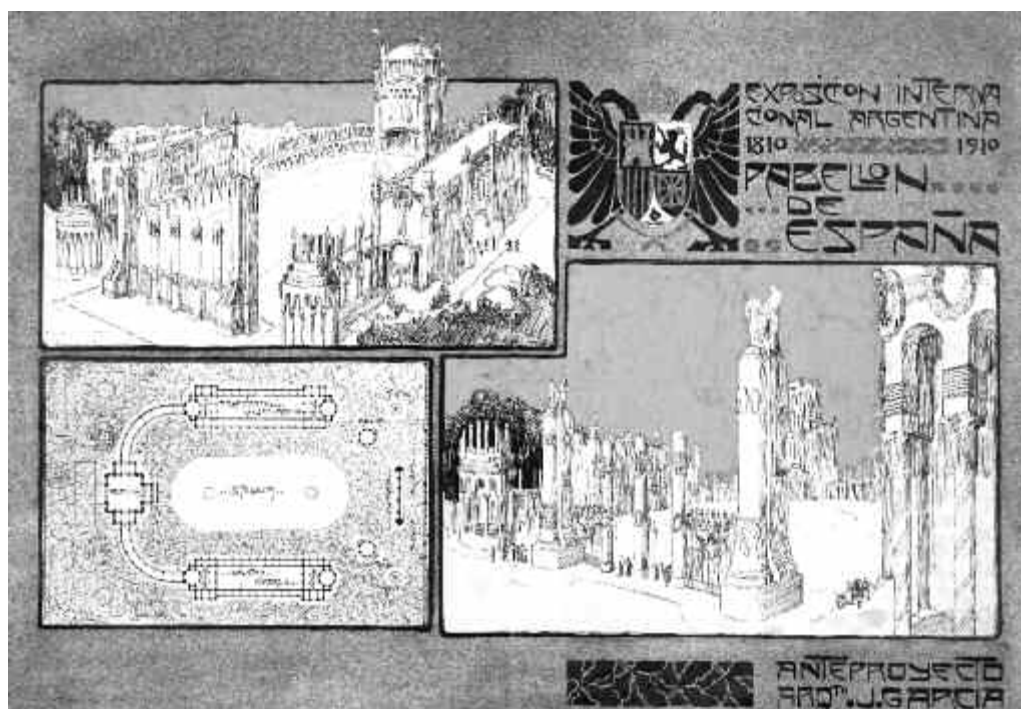


Fig. 2. Lámina con bocetos de García Núñez del Pabellón Español en la Exposición Internacional del Centenario argentino (1910).

al prestigio de su padre sino también a sus anteriores aportes de diseños para el Hospital Español. Cabe, sin embargo, resaltar la importancia de esta encomienda realizada para representar a España, cuando otros países, como Italia, estaban enviando para construir sus pabellones a arquitectos de prestigio internacional como Gaetano Moretti, quien vino acompañado por sus jóvenes colaboradores Mario Palanti y Francisco Terecio Gianotti que quedaron luego radicados en la Argentina²⁰. Francia ya se había hecho presente con la traza de la exposición a cargo de Joseph Bouvard, el urbanista de París que asesoraba sobre las transformaciones de la ciudad de Buenos Aires²¹.

García Núñez recurre a un diseño innovador ya que abandona la tradicional solución del gran galpón como contenedor para plantear una serie de volúmenes que definen espacios abiertos con pabellones autónomos aunque articulados. En este sentido —a diferencia de los pabellones de

países— el arquitecto crea un ámbito de su propia exhibición como un conjunto de arquitecturas que valorizan los “tiempos” de un recorrido y facilitan la posibilidad de “entrar y salir” que este gran patio o “pista”, las pérgolas y el puente ofrecen al visitante (Fig. 2).

En el primer boceto la pista del “Stadium” se perfilaba como un espacio seco y abierto, pero, una vez realizado, se hizo como un solar ajardinado con bancos y kioscos a la usanza tradicional. Sin embargo, el mobiliario de las farolas es significativamente modernista y lo propio puede decirse del gesto de dejar la estructura de hierro a la vista en el puente que permite vadear el denominado “lago”, en realidad un piletón que acompaña el sentido festivo del paseo (Figs. 3 y 4).

El imaginario modernista de los Pabellones viene anunciado desde el ingreso como demuestra la perspectiva a vuelo de pájaro que realiza García Núñez en 1910 (Fig. 5). Allí puede



Fig. 3. Fotografía del Stadium y del Pabellón Industrias del Pabellón Español en la Exposición Internacional del Centenario (1910).



Fig. 4. Fotografía del Lago y del Stadium del Pabellón Español en la Exposición Internacional del Centenario (1910).



Fig. 5. Dibujo de García Núñez de su proyecto de Pabellón Español en la Exposición Internacional del Centenario (1910).



Fig. 6. Fotografía de la entrada del Pabellón Español en la Exposición Internacional del Centenario (1910).

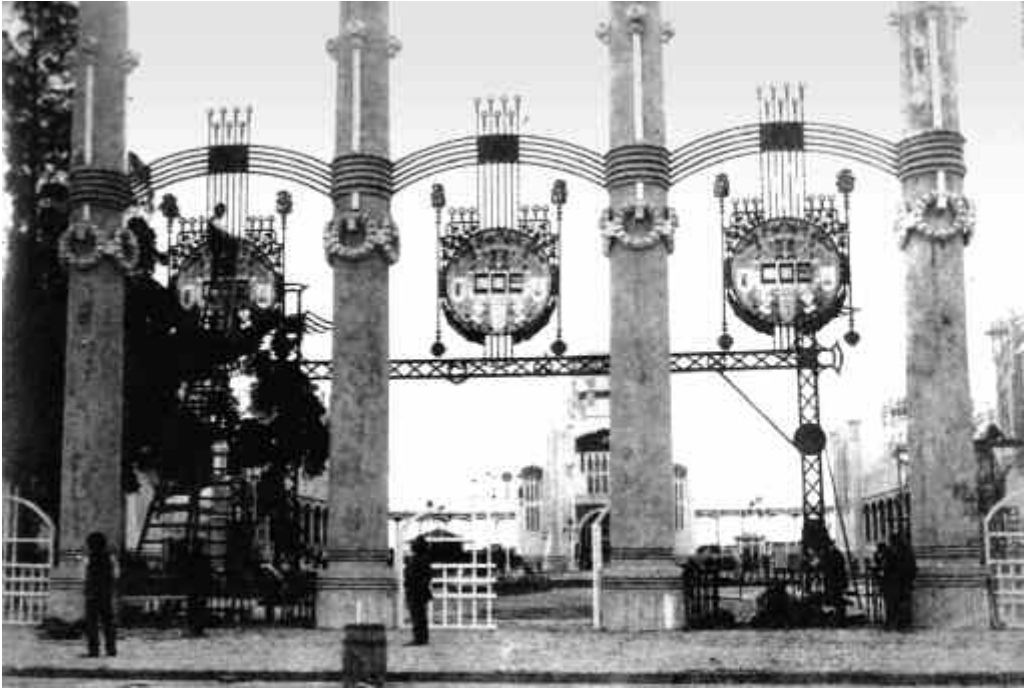


Fig. 7. Fotografía de la puerta monumental de acceso al Pabellón Español en la Exposición Internacional del Centenario (1910).

apreciarse la fuerza compositiva de los elementos escultóricos de pilares, mástiles, banderas y esculturas que determinan el ambiente “lúdico” que predominaba en estas muestras desde las reacciones antiacadémicas de la Exposición de Turín de 1902 y la de Milán de 1906. En ambas muestras italianas los pabellones centrales los realizó el mismo arquitecto Sebastián Locati quien habría luego de construir en Buenos Aires los pabellones de la muestra ferroviaria en esta misma Exposición de 1910²².

Descartado el tradicional arco de triunfo para el acceso, García Núñez adopta una secuencia de planos de entrada, donde alinea en primer lugar cuatro pilares con esculturas en donde sobresalen los bustos por encima de los pies derechos que ajustan el cuerpo de la estatua (Fig. 6). Más atrás, los grandes pilonos con su remate alado y coronado y los cuatro pilares más pequeños que, de todos modos, contrastan con la grácil rejería “secession” que deslinda en el plano superior, el acceso efectivo (Fig. 7).

García Núñez estructura, a la vez, un cuerpo volumétrico principal al cual se ingresa por una escalinata y una pequeña puerta central bajo una torre. Este volumen remata en otra serie de cajas superpuestas con terrazas y miradores, ornamentadas con conjuntos escultóricos y un lenguaje claramente identificable con sus simpatías por el “secesionismo” austríaco. La influencia de Olbricht, Hoffman y Wagner en las propuestas de Julián García Núñez no son menores y pueden ser rastreadas muy especialmente en este conjunto de los Pabellones de España²³. Esto es interesante porque es evidente que estas fuentes no son en las que abrevó en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, toda vez que los trabajos de grado de sus contemporáneos —y el suyo propio de un proyecto para Teatro para Sevilla— evidencian el predominio de un eclecticismo historicista²⁴.

Los alardes en el manejo de los oficios artesanales adquieren singular relevancia en la realización de esta obra. Las rejas y los arcos de



Fig. 8. Fotografía del conjunto escultórico Daoiz y Velarde delante de la puerta del Pabellón Español (1910).

hierro que jalonan la entrada entre los pilares, las yeserías y grupos escultóricos exigen miradas cuidadosas para valorarlos en plenitud. Los paneles de cerámica vidriada y la forja decorativa muestran esta vigencia tan propia del “modernisme”. El conjunto escultórico de Daoiz y Velarde que se encuentra en el hemiciclo de ingreso al pórtico no figuraba dibujada en el proyecto original de García Núñez por lo que suponemos fue una decisión externa a su diseño (Fig. 8). Puede percibirse una intencionalidad simbólica con la colocación de un tema que se vincula más al heroísmo y a la muerte de los próceres que al espíritu lúdico que acompaña a la concepción general del diseño. La obra del escultor Aniceto Marinas es sin duda un boceto de la que inaugurara en Segovia ese mismo año 1910 y representa la lucha de los españoles por su independencia luego de la invasión napoleónica. Cabe por lo tanto interpretar que la intencionalidad fue la de asociar a través de la escultura las luchas paralelas de

España y Argentina por su independencia, planteándola como una gesta compartida de heroísmos más allá del enfrentamiento histórico de la contienda.

Los interiores de los pabellones nos muestran una preocupación más cercana a un sentido funcionalista antes que “espacialista”, dando como resultado una exhibición exigente que carece de los ambientes generosos para tantos productos ultramarinos como pretendían exhibir los casi mil comerciantes que se alinearon tras el montaje. Las cubiertas de los pabellones recurren a las cabriadas de madera, solución simple y económica que asegura amplitud de espacios sin demasiada fragmentación y priorizando el apoyo sobre los muros perimetrales. Los exhibidores de los diversos productos participan festivamente del espíritu modernista, particularmente los dedicados a los licores, mientras que los de los objetos artesanales y los de productos químicos son más tradicionales (Figs. 9 y 10).



Fig. 9. Fotografía de la sección de Industrias Varias del Pabellón Español en la Exposición Internacional del Centenario (1910).



Fig. 10. Fotografía de la sección de Productos Químicos del Pabellón Español (1910).

En síntesis, García Núñez jerarquiza la presencia española, creando su propio ámbito espacial, potenciando los rasgos formalistas e identificándolos con una arquitectura de vanguardia que viene a crear una imagen de una España moderna que por primera vez se manifiesta en plenitud en una exposición internacional. Un reconocimiento que debe alcanzar no solamente al arquitecto sino también al país y a los comitentes que fueron capaces de aceptar

por primera vez el modernismo catalán como expresión global de una España donde pujaban enfervorizados regionalismos.

De todos modos esto no fue suficiente, poco después España, en ese mismo año 1910, se presentaba en la exposición internacional de Bruselas con un pabellón "neomorisco" que mostraba el juego pendular y la inconsistencia de un ideario claro para crear aquella imprescindible pero, a la vez, esquiva "nueva imagen" del país²⁵.

NOTAS

¹ Reproducido en un grabado en la Revista "Artes y Letras" de origen colombiano editada en París. 1876.

² ÇELIK, Zeynep. *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1992.

³ JONES, Owen, y GOURY, Jules. *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*. Ed. de María Ángeles Campos Romero. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

⁴ BUENO, María José, "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las exposiciones Universales", *Fragmentos* N° 15-16, Madrid, 1989, Pág. 59.

⁵ GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2002.

⁶ THOMAS, George E., COHEN, Jeffrey A., y LEWIS, Michael J.. *Frank Furness. The complete works*. Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996.

⁷ GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. "Kiosco morisco: evocación de universalidad". *Artes de México*, México, N° 55, 2001, p. 78.

⁸ TELLO PEÓN, Berta E. *Santa María la Ribera*. México, Clío, 1998.

⁹ Ver: RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 28, 1997, pp. 125-139.

¹⁰ BARBEROT, E, *Histoire des styles d'Architecture dans tous les pays depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, París, Baudry, 1891, 2 Tomos.

¹¹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Del neoclasicismo al modernismo", AAVV, *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, Alhambra, 1978, Tomo V, Pág. 89.

¹² PRENTICE, Andrew, *Renaissance architecture and ornament in Spain. A series of examples selected from the purest works executed between the years 1500-1650. Measured and drawn together, with a short descriptive text*, London, Batford, 1893.

¹³ BUENO, María José. "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales". *Fragmentos*, Madrid, N° 15-16, 1989, pp. 68-69.

¹⁴ PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Ánibal González Arquitecto (1876-1929)*. Sevilla. Diputación Provincial. 1973.

¹⁵ NEWCOMB, Rexford. *The old*

missions churches and historic houses of California. Philadelphia Lippincot Co. 1925.

¹⁶ AMARAL, Aracy (Coordinadora). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe y Estados Unidos*. San Pablo. FCE- Memorial de América Latina. 1994. Véase especialmente el texto de Susana Torre.

¹⁷ BYNE, Arthur- STAPLEY, Mildred. *Spanish gardens and patios*. New York. The Architectural Record. 1928. BYNE, Arthur- STAPLEY, Mildred. *Provincial houses in Spain*. New York. H. Helpburn. 1925. BYNE, Arthur- STAPLEY, Mildred. *Decorated wooden ceilings in Spain*. New York. G. P. Putnam's Sons 1920. BYNE, Arthur- STAPLEY, Mildred. *Rejería of the Spanish Renaissance*. New York. 1914.

¹⁸ CAMBA, Francisco - MAS Y PI, Juan. *Los españoles en el Centenario argentino*. Buenos Aires. Imprenta Mestres. 1910.

¹⁹ GUTIÉRREZ, Ramón, "Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense", *Hogar y Arquitectura* N° 97, Madrid, 1971.

²⁰ GUTIÉRREZ, Ramón y otros. *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires. CEDODAL. 2004.

²¹ GUTIÉRREZ, Ramón, *Evolución histórica de Buenos Aires*, Bogotá, Escala, 1992.

²² GUTIÉRREZ, Ramón y otros, *Italianos en la arquitectura argentina*, Buenos Aires, CEDODAL, 2004.

²³ HAIKO, Peter, *Otto Wagner. Schizzi, progetti e realizzazioni*, Milán, Jaca Book, 1987, Particularmente la edición de la obra de Wag-

ner de 1906 puede ser una referencia precisa.

²⁴ RAMÓN, Antoni - RODRÍGUEZ, Carmen (Editores), *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documentos y Archivo*, Barcelona, Ediciones UPC, 1996.

²⁵ Parte de este texto fue publicado en nuestro libro *Julián García Núñez. Caminos de Ida y Vuelta*. CEDODAL - Fundación Carolina. Buenos Aires. 2005.