

Ciudad de Rosario





El río como argumento

Ana María Rigotti





Planes urbanos. Poblado imprevisto, surgido sin regla ni concierto en una planicie elevada sobre un puerto natural en el desvío de un camino entre ciudades con certificado de fundación, Rosario creció indómita a los planes a partir de la subdivisión de tierras privadas. Se expandió plena de contrastes, desde sus inicios entre el Bajo y la parte alta de la barranca, hasta hoy entre los barrios cerrados y la renovación del frente costero con sus torres y las villas de emergencia en sus bordes. Sin embargo, no careció de proyectos que sucesivamente procuraron introducir orden y calidad en el tejido urbano. Todos ellos tuvieron al río como argumento. El plano de Nicolás Grondona (1858) fue el primero que señaló su posible trazado como una cuadrícula de límites abiertos perpendicular a la curva del río, imaginando su extensión a través de la adición de manzanas a los lados de la continuación virtual de las calles. Hacia 1875, cuando la burguesía en ascenso insistía en su reclamo de convertir a Rosario en capital federal, el concejal Manuel Coll prefiguró un área metropolitana compleja, con un entramado de espacios públicos que incorporaban posibles asentamientos suburbanos productivos y de recreo, además de una estructura por sucesivas rondas de bulevares unidas por una costanera longitudinal que ciento treinta y cinco años después sigue operando como modelo implícito del desarrollo urbano.

192

Ciudad de Rosario. Fotografía,
Rosario, ca. 1940.

193

Plano de la ciudad de Rosario,
Rosario, 1875.

De cara al Centenario, la intendencia de Isidro Quiroga buscó introducir calidad en una cuadrícula tan obsesiva como fragmentaria. Contrató los servicios del arquitecto francés Joseph Bouvard, quien superpuso al mapa de la ciudad existente una red de diagonales con plazas y espacios verdes en las intersecciones, lo que de alguna manera diluía el protagonismo del núcleo ya consolidado y que por tal razón -aparte de la magnitud de las intervenciones requeridas- fue desestimado y no tuvo mayores consecuencias. Pese a que proponía un esquema policéntrico, también para Bouvard el río era la clave. Imaginó la costanera como una secuencia de parques vinculados por avenidas al pie y en lo alto de la barranca, de modo de garantizar las vistas panorámicas del Paraná y sus islas: una idea que recién se concretó en las últimas décadas del siglo XX con la reurbanización de las tierras antes ocupadas por las viejas instalaciones del sistema ferropuertoario.

En una atmósfera de inusual preocupación por los problemas urbanísticos, advirtiendo un relativo estancamiento de la ciudad, la Municipalidad encargó en 1929 el primer Plan Regulador del país, contratando para ello a los ingenieros Carlos Della Paolera, Adolfo Farengo y Ángel Guido. Bajo la hipótesis de una reestructuración radical de los accesos ferroviarios y el desarrollo sobre la costa, sistematizaron la aglomeración en un radio de 20 kilómetros entre dos grandes áreas parquizadas bordeando los arroyos Ludueña y Saladillo. El plan de los ingenieros trasladaba el puerto más al sur, reservando la parte central de la costa para un gran parque que tendría como foco el Monumento a la Bandera. A esa altura, un puente cruzaría a la isla del Espinillo, donde se construiría un gran estadio deportivo, un predio ferial y un aeropuerto.

El Plan Rosario de 1953, redactado por una comisión que presidió el agrimensor Alberto Montes, quien había tildado el plan de Guido, Farengo y Della Paolera de “expresiones románticas de los técnicos sujetos a los intereses de la oligarquía”, fue el único contemplado por el Segundo Plan Quinquenal del gobierno de Perón. Finalmente sancionado en 1961, su propósito era transformar la ciudad en razón del incipiente cordón industrial que se iba formando a lo largo de la costa del Paraná, entre Puerto Gaboto al norte y Punta Argerich al sur, en la provincia de Buenos Aires. Definía cuatro ejes de atravesamiento, siguiendo la curva del río: la costanera en las tierras liberadas del ferrocarril, y que contemplaba la apertura de un gran parque y la construcción de la ciudad universitaria; la avenida de la travesía como segmento de la autopista Santa Fe-Mar del Plata; una troncal ferroviaria de 500 metros de ancho para ambas trochas; y la avenida de circunvalación, según su actual trazado.

El Código Urbano de 1968 hizo poco más que respaldar las tendencias inscriptas por el desarrollo inmobiliario. Entre sus pocas acciones estuvo la de confirmar el desmantelamiento de las instalaciones portuarias del centro. El objetivo fue ganar las tierras aledañas para la expansión del tejido residencial y la construcción en las barrancas de los primeros edificios en altura que tuvieron en “la vista al río” sus ventajas comparativas.



194

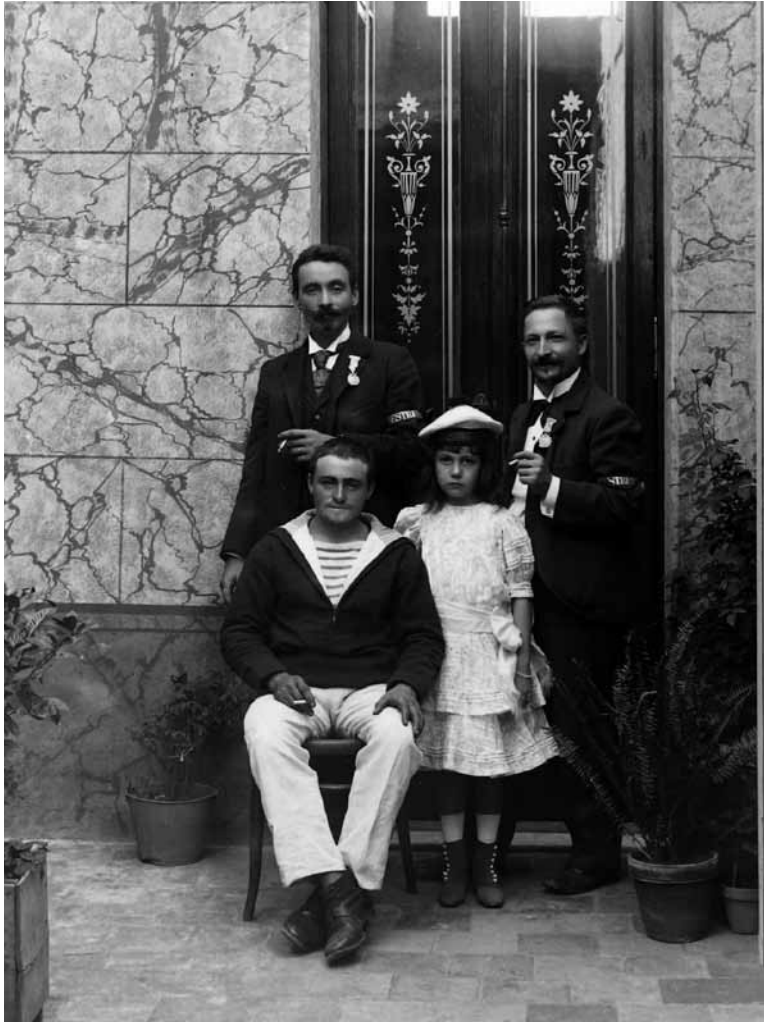
El puente Rosario-Victoria (2003) que actualizó el rol de la ciudad como nodo del Mercosur y la experiencia ciudadana en torno al Congreso de la Lengua (2004), significaron el quiebre y la reversión de un proceso de decaimiento de la ciudad que había alcanzado su límite simbólico en el trágico diciembre de 2001. El actual optimismo oficial y en cierta medida popular, reforzado por el inédito atractivo turístico que presenta el frente costero, se sostiene básicamente en el vínculo con el río y la provisión de nuevos escenarios para el consumo, la recreación y la cultura a lo largo de la costanera. El Plan Urbano Rosario 2007/2017, con los emprendimientos de Puerto Norte como uno de sus ejes de desarrollo, vino a sellar estas expectativas insistiendo en la recuperación paisajística de toda la ribera bajo el lema “caminar la costa”.

194

Conexión vial Nuestra Señora del Rosario. Fotografía, Rosario, 2003.
El trazado une las ciudades de Victoria (Pcia. de Entre Ríos) y Rosario (Pcia. de Santa Fe).

195

Retrato grupal. Fotografía, Rosario, ca. 1905.



195

La casa chorizo. Los italianos varones mayores de 15 años, amplia mayoría dentro de la corriente inmigratoria europea que superpobló la ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, se destacaron por un dominio casi absoluto en las distintas ramas del gremio de la construcción. Ese dato explica lo que se ha dado en llamar la arquitectura italianizante del puerto de la Confederación primero y de la ciudad madre de la pampa gringa después. Constructores, albañiles, herreros, carpinteros, marmoleros, modelistas, vidrieros, bronceos, niqueladores y yeseros conformaron un numeroso cuerpo de artesanos cohesionado y articulado por tradiciones seculares. En menos de medio siglo, decuplicaron la cantidad de edificaciones, y al término de la primera década del siglo XX volvieron a duplicar el número, con una coherencia que se acentúa con la distancia retrospectiva de la mirada.

La clave de la operación era un tipo arquitectónico de extraordinaria ductilidad: la “casa chorizo”, denominación que abarcaba una serie de opciones congruentes. Implicaba la disposición de cuartos en hilera sobre la medianera de lotes alargados. Estos lotes tenían de 10 o 12 varas de frente, resultado de la subdivisión de las manzanas que, por simple adición, habían terminado conformando uno de los dameros más regulares del país. La casa chorizo constaba de cuartos de dimensiones homogéneas vinculados por puertas sobre el extremo distal de la medianera, con una comunicación a la galería lateral por una tercera puerta simétrica a su ancho. Se articulaba con dos cuartos mayores –la sala al frente y el comedor como límite de un primer patio– y un conjunto de cuartos de menor superficie y altura para los servicios que definían un segundo patio.

Este tipo edilicio podía organizarse en diversas configuraciones: la casa chorizo propiamente dicha de dos o tres patios; la casa con patios centrales en el caso de los lotes más amplios (como la casa del actual Museo Estévez); las casas de altos en dos plantas con ingreso lateral independiente. También conformaba los módulos de los hoteles (Universal, Italia, Palace), los departamentos de los palacios de renta, los edificios de oficinas y hasta las instituciones públicas. Su gran flexibilidad permitía usos mixtos aun en sus formas más sencillas: negocios u oficinas al frente, vivienda del propietario en los altos y secuencia de departamentos de dos o tres habitaciones en torno a un solo patio al que se accedía por un pasillo lateral (casa de vecindad), cuando no simplemente cuartos de alquiler en torno a patios y servicios comunes en una o dos plantas (conventillos).

La casa chorizo, con antecedentes pompeyanos y andaluces, es el resultado de la adaptación de pautas básicas de tradición mediterránea a las restricciones impuestas por el loteo; de allí las coincidencias con las viviendas del carré espagnol de Nueva Orleans y de otras ciudades argentinas donde la presencia de los italianos no fue dominante. Este mecanismo sorprendentemente dúctil determinó las reglas de una industria de la construcción que proveyó las puertas, los perfiles de hierro para las bovedillas, las barandas y balcones, las columnas de hierro para las galerías, los mosaicos calcáreos con guardas, la colección de moldes para la decoración de fachadas y cielorrasos que se vendían por catálogo con medidas estandarizadas.

Esa fue la ciudad de los artesanos. Resueltas por una fachada plana sobre la línea de edificación, las casas chorizo conformaron de un lado y del otro de las calles un paisaje que en las postales fotográficas parece homogéneo, pero que de cerca llamaba la atención por la variedad de elementos decorativos: columnas, pilastras, capiteles, claves, arcos, frontis, balaustres, cornisas, ménsulas, guirnaldas, moños, medallones, cuernos, máscaras, conchas marinas y hasta algunas mascarillas diseñadas especialmente.

196

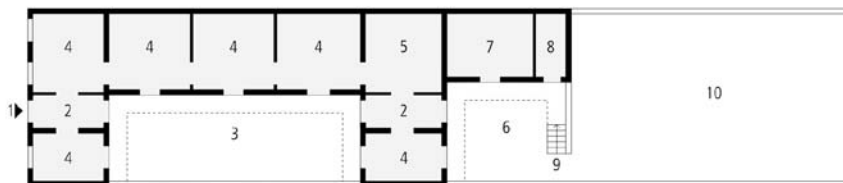
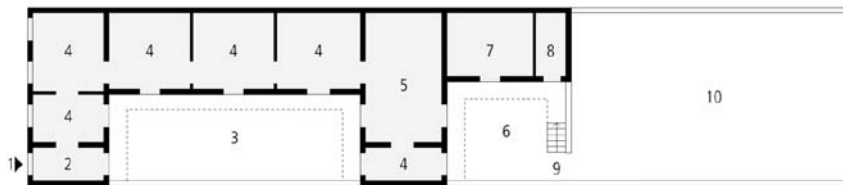
Fachada de la casa particular
de Richard Gaspari. Fotografía,
Rosario, ca. 1905.

197

Esquema de una casa chorizo.



196



197



198

198
Retrato familiar. Fotografía, Rosario, ca.
1900.

199
Palacio de Justicia, ex Tribunales
Provinciales de Santa Fe. Fotografía,
Rosario, ca. 1913.



199

Palacios y un rascacielo. En una ciudad sin escudos ni blasones, se reservó la palabra “palacio” para esos edificios voluminosos y llamativos que el sector económica y políticamente dominante de la sociedad local hizo construir para su propia gloria. Macizos y profusos en decoraciones, tendieron a sumar pórticos, cúpulas, agujas y mansardas para imponer su presencia. El primero y que más acabadamente respetó la imagen y envergadura de sus modelos europeos fue el Palacio de Justicia. Empezó a construirlo en 1888 Juan Canals, quien había propuesto al gobierno santafesino levantar una sede para los Tribunales Provinciales que pusiera en evidencia la relación entre el poder político y el progreso encarnado en Rosario. El mismo empresario lo financiaría y donaría parte del terreno (a completar con parte de la Plaza de las Carretas) a cambio de la renta de las oficinas para abogados y notarios que obligatoriamente debían fijar su despachos en algunos de los numerosos cuartos. Esta operación implicaba además estimular la urbanización hacia el oeste, donde Canals contaba con tierras de su propiedad. Así fue cómo este gran edificio, proyectado por los arquitectos británicos J. H. Curry y W. Boyd Walker, aislado y en medio de un gran espacio verde que permitía su apreciación integral, por años se erigió en los umbrales de una ciudad chata y pobre en atributos artísticos como la imagen fantasmal de un futuro grandioso. La calidad del Palacio de Justicia, comparable a la de cualquiera de los proyectos premiados en los concursos internacionales para el eje monumental de La Plata, radica en el manejo jerárquico de sus cuerpos y la espléndida torre que define su silueta, sin descontar el despliegue de recursos ornamentales de sus muros, logias y remates que realzan su carácter representativo.



200

También en los confines urbanos del oeste, la comisión que reunía a los principales propietarios y hombres de negocio de Rosario decidió materializar la conmemoración la Revolución de 1810 con la construcción de un hospital e instituto libre de enseñanza médica, que sería inaugurado en 1919. Adjudicada por concurso internacional, la obra del Hospital Centenario se debe al arquitecto francés René Barbá y al médico rosarino Tomás Varsi, quienes optaron por una solución indiscutible en ese momento: doble hilera de diez pabellones cada una, comunicadas por una galería con estructura de hierro. Lo singular fue la inclusión de una escuela para la que se reservó el gran cuerpo central, con frente a la avenida Francia. Con un tratamiento de sobrio almohadillado uniforme, aberturas termales y ciertos acentos decorativos en las cornisas, el gran pórtico de órdenes monumentales y el anfiteatro semicircular son los centros de la composición.

Por esos mismos años, se definió su centro administrativo y financiero de la ciudad en la encrucijada de las calles Córdoba y Corrientes. Los vectores fueron dos palacios de renta, un hotel y la nueva sede de la Bolsa de Comercio. Con sus magníficas masas, ochavas de cuerpos curvos y cúpulas, logias, molduras, la burguesía mercantil y agroexportadora rosarina celebraba su definitivo establecimiento. El edificio de la Caja Internacional Mutual de Pensiones, luego La Agrícola Cía. de Seguros (obra de F. L. Collivadino, 1907), fue uno de los primeros con ascensor de Rosario. Su rasgo más destacado es la torre octogonal de la esquina, que culmina con una cúpula bulbosa elevada sobre un singular templete con arcadas. Lo siguió el palacio de La Inmobiliaria (J. A. Buschiazzo, 1914-1916), propiedad del Daniel Infante, quien había sido intendente. En su fachada articulada se destacan las delicadas logias del último piso y la imponente cúpula con pináculo. Más discreto y convencional es el edificio del Palace Hotel (C. Candia, 1920), que en planta baja tiene una confitería que sigue siendo un sitio privilegiado de sociabilidad. Le sirve de marco al tardío palacio de la Bolsa de Comercio (R. Rivera, 1927/9), cuyo esqueleto en hormigón armado y rápida ejecución contrastan con su ropaje barroco y sus órdenes monumentales corintios que aún hoy imponen su escala en contraste con las edificaciones linderas.





202



203

- 200
Facultad de Ciencias Médicas.
Postal, Rosario, ca. 1920.
- 201
Edificio La Agrícola. Fotografía,
Rosario, ca. 1930.
- 202
Bolsa de Comercio de Rosario.
Postal, Rosario, ca. 1920.
- 203
Palacio Minetti. Postal, Rosario,
ca. 1933.
- 204
Ciudad de Rosario. Postal,
Rosario, ca. 1920.

Pero el punto culminante de este sector característico del centro rosarino fue, y en buena medida sigue siendo, el Palacio Minetti (Gerbino, Schwarz, Durand y Ocampo, 1929/31), sede de la empresa molinera, con numerosas y amplias oficinas para renta. A pesar de contar con tan sólo diez pisos, fue el primero que en Rosario se animó a medirse con los rascacielos norteamericanos mediante su excepcional decoración art déco y su silueta recortada con una torre cuadrangular. El fuerte énfasis vertical de sus pilastras de capiteles estrellados, el plegado de las cornisas y la inconfundible cúpula escalonada que remata con una escultura de bronce –alegoría de la agricultura–, compiten en atractivo con las columnas cobrizas de reminiscencias egipcias bajo el complejo cielorraso ondulante de los locales de la planta baja y el inusual collage de mármoles y vidrios de colores que resalta un ingreso por lo demás algo estrecho para la escala y el movimiento del edificio.



“Adefesios urbanos”. Ya entrado el siglo XX, ciertos sectores cultos de la burguesía empezaron a advertir con creciente alarma la invasión del área céntrica por parte de extraños edificios que inmediatamente fueron calificados de “adefesios urbanos”. Se trataba de una nueva corriente que rompía los acuerdos tácitos en torno al vocabulario del lenguaje clásico que compartían la ciudad de los artesanos y la de los palacios comerciales y de renta. Estas nuevas y extravagantes construcciones se prodigaban en motivos florales o geométricos, insólitas piroetas de hierro forjado y un uso desenfadado de mayólicas y grandes paños vidriados que, destacándose sobre el zócalo regular de la urbe, proclamaban su indiscutible condición cosmopolita. En su mayoría eran promovidas por los nuevos grupos de inmigrantes enriquecidos y consolidados socialmente, los que envolvían sus instituciones, negocios y residencias con los arreglos innovadores del art nouveau primero y el art déco después.

En el marco de estas incursiones se destacó, por ser la más prolífica, la relación establecida por el rico empresario del pan Juan Cabanellas y el arquitecto mallorquín graduado en Barcelona Francisco Roca i Simó. De este vínculo han quedado para la ciudad cinco edificios de una calidad que acreditaría su inclusión en los inventarios del modernismo catalán, movimiento que Roca conocía perfectamente y cuyos principios tuvo ocasión de aplicar en estas obras. La más notoria, sin dudas, es la sede del Club Español (1912-16). Mediante la réplica de los leones y el escudo, se incorporan elementos simbólicos a un imponente volumen compacto que contrasta con una galería superior que, además de provocar abruptos juegos de luces y sombras, se eleva etérea con sus vanos enmarcando una porción del cielo. Su interior, festivo, tiene como eje la escalera



205



206

ceremonial en un espacio articulado y luminoso dominado por un gran lucernario de vidrios de colores que, mediante la estratégica inserción de ranuras horizontales, pareciera flotar en el espacio.

La resolución del rótulo publicitario de la sede comercial de la Panadería y Confitería Europea (1916), del propio Cabanellas, es sin duda notable. Su coronamiento está dado por un frontis policromo que custodian gráciles figuras femeninas, todo enmarcado por las crestas de una baranda de hierro forjado que, entrelazando los pilares, realza el dinamismo de las líneas curvas. Su ligereza difiere del almohadillado rústico de los muros ondulantes de lo que iba a ser un hotel y terminó siendo el edificio de rentas conocido como Palacio Cabanellas (1914-1916), en la esquina de Sarmiento y San Luis. Se destaca la calidad de los trabajos de herrería en las puertas, la baranda de los balcones y la malla que envuelve y corona la cúpula revestida en mosaicos de colores.

No menos brillante es la resolución del edificio de rentas Remonda Monserrat, conocida también como "la Casa de los Dragones", en la esquina de San Lorenzo y Entre Ríos, donde hoy funciona el bar La Sede, con sus imágenes de animales mitológicos en mayólicas y sus pináculos entorchados y arborescentes. Más reposada son las referencias al plateresco castellano de la sede de la Asociación Española de Socorros Mutuos, sin bien la drástica diferenciación ornamental y rítmica de los distintos niveles rompe con cualquier orden preestablecido. El edificio culmina en la abigarrada decoración de la torre, con sus pináculos goticistas y la infaltable réplica de los leones y el escudo de la casa española.



207

205
Club Español. Postal, Rosario,
ca. 1920.

206
Calle Sarmiento y San Luis. Postal.
Rosario, ca. 1920.

207
Edificio Remonda Monserrat.
Fotografía. Rosario, 2010.

208
Casa de España. Fotografía,
Rosario, 2010.



208



209

La fisonomía racional. Como desafiando la heterogeneidad edilicia y su empeño por asombrar con su arsenal de resoluciones ornamentales que inquietaba a estetas y publicistas, a fines de los años treinta surgió en Rosario una arquitectura más límpida y geométrica, impersonal, casi abstracta. Tenía indudables modelos en las distintas expresiones de la vanguardia europea, la italiana principalmente, pero también la francesa y la alemana, que coincidían en la revalorización de los planos puros y en la búsqueda de una racionalización integral de las estructuras urbanas. En palabras de uno de sus cultores más destacados, Ermete De Lorenzi, “austera tranquilidad y reposo” eran la fórmula del antídoto para “la vida nerviosa de las ciudades contemporáneas y el torturado perfil de sus accidentadas e inarmónicas edificaciones”.

209

Edificio La Comercial de Rosario.
Postal, Rosario, ca. 1940.

210

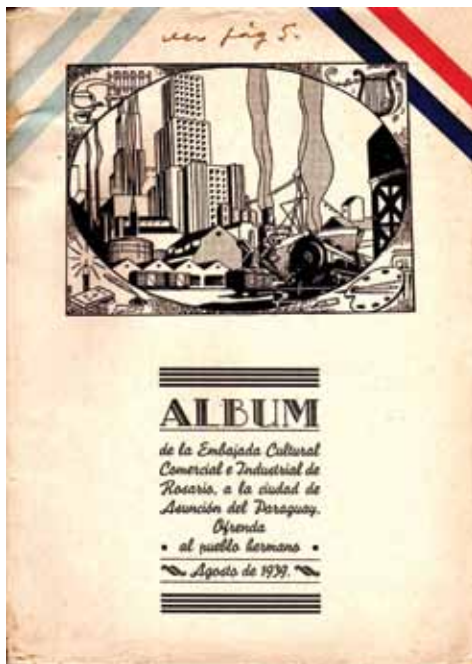
Portada del álbum de la embajada
Cultural, Comercial e Industrial de
Rosario, a la ciudad de Asunción
del Paraguay. Rosario, 1939.

211

Pauta publicitaria gráfica de La
Comercial de Rosario. Rosario, s/f.

No se trataba de una corriente meramente estética; la racionalidad implicaba una revisión de los sistemas constructivos, impulsando el uso de estructuras de hormigón armado. El equipamiento del confort hogareño daría a su vez un giro, incorporando la calefacción central con radiadores por agua caliente, las cocinas y secadores de ropa a gas, los incineradores de basura, los filtros de agua, los placares empotrados y las aberturas de perfiles de hierro que aumentaban la entrada de luz natural, la que podía regularse con cortinas de enrollar. Pero la nueva arquitectura supuso sobre todo una revolución en la distribución espacial de departamentos y oficinas de planta compacta con baños, cocinas y demás dependencias integradas a un mismo espacio interior.

La fisonomía racional se puso de manifiesto soberbiamente en algunas sedes empresariales, en los nuevos edificios de renta que se erigieron como faros solitarios en el zócalo urbano a modo de modestos rascacielos y en los *petit hôtels* del anillo que bordea el centro, contribuyendo a la paulatina densificación edilicia de la primera ronda de bulevares y sus alrededores. De entre ellos se destacan con claridad las obras del mencionado De Lorenzi, que representaron marcas de calidad inmediatamente reconocidas por las postales comerciales como emblemas de la modernización.



Por razones publicitarias, las empresas recurrieron al nuevo lenguaje arquitectónico para levantar sus nuevas sedes comerciales, casi todas ubicadas sobre las arterias principales de la ciudad. De este modo, ofrecían al mercado una imagen diferente a la de sus otras instalaciones estrictamente utilitarias destinadas a producción o almacenamiento. Para destacar estas obras de la edilicia privada y de la monumentalidad reservada a los edificios públicos, los arquitectos necesitaron explorar nuevos recursos, en sintonía con la sencillez y la sobriedad del lenguaje arquitectónico internacional. De Lorenzi privilegió tres. Primero, el gran vano vidriado que, abarcando varios pisos, tornaba aparente la resolución estructural y contribuía a la flexibilidad de las plantas, recurso que ensayó en una de sus primeras obras, el Edificio De Lorenzi, Gilardoni y Cía. (1928), que se vincula con los edificios linderos por la prolongación de la línea de cornisa (Bolsa de Comercio) y el empleo de motivos art déco (Palacio Minetti). Segundo, la continuidad vertical del espacio interior, resuelto con maestría en la sede de Chaina & Cía. (1937), hoy Biblioteca de la Facultad de Ciencias Médicas, donde la luz cenital enfatiza la triple altura sobre la escalera de pasamanos levitante. Y tercero, la exploración de nuevos materiales, acero inoxidable principalmente, con el que conseguía todo un juego de transparencias y reflejos contra los cristales coloreados como se aprecia de manera superlativa en las oficinas Grimaldi-Grassi(1940) de Santa Fe 1467, el primer *courtain wall* de la ciudad.

Entre todos los edificios de renta que, aunque no lograron alcanzar la altura de sus modelos, jugaron con la silueta recortada y la voluntad de trascender el tejido urbano de los rascacielos, los más logrados sin duda fueron los dos con que De Lorenzi quebró la persistencia tipológica de las grandes mansiones de bulevar Oroño. Sobre los cruces de las calles Rioja y Córdoba, el edificio Gilardoni (1938) y la Comercial de Rosario (1939) ilustran con elegancia ese intento de continuidad con la fachada urbana en un basamento visualmente despegado de las edificaciones linderas y que contrasta con sus torres volumétricamente complejas pensadas para ser admiradas como mojones. En el primero, el protagonismo está en la tensión horizontal de las cintas curvas de sus balcones, que imaginariamente se ponían a tono con el dinamismo de la vida moderna y la velocidad de los nuevos automóviles. En el segundo, son distintivos el juego entre los volúmenes marcadamente horizontales -zócalo revestido en granito negro y placa curva de la esquina con alusiones a las ventanas corridas y los pilotis de Le Corbusier- y las dos torres que, mediante el contraste de los materiales de sus pieles tensadas, se descomponen en una serie de volúmenes verticales que potencian el efecto de elevación.

212/213

Fachada del Edificio Gilardoni y
Cía. Fotografía, Rosario, 2010.

214

Edificio Gilardoni en Bv. Oroño 893.
Postal, Rosario, ca. 1940.



212



213



214



215



216

Stile Littorio. Lentamente, durante las últimas décadas del siglo XIX, se fue acentuando la tendencia a desplazar la jerarquía urbana hacia el oeste, abandonando la primitiva centralidad de la plaza 25 de Mayo. Mientras los contingentes que seguían llegando de inmigrantes resolvían a duras penas sus necesidades de vivienda, la naciente burguesía rosarina redefinió un nuevo escenario urbano y social entorno al Bulevar Santafesino (hoy Bulevar Oroño) y su remate en la Gran Plaza de la Independencia (1887) primero y el Parque de la Independencia (1900/1902) después. Esta vasta extensión parqueizada, diseño del ingeniero Héctor Thedy, secretario de Obras Públicas del intendente Luis Lamas, fue anexando predios colindantes hasta alcanzar las 126 hectáreas actuales y sumando, con el correr de los años, distintos espacios temáticos que amenizaron sus recorridos sinuosos: el Jardín de Niños, el Zoológico, la Escuela de Jardinería, el Rosedal, el Jardín Francés, además de concesiones a instituciones deportivas que ocupan más del 40% de su superficie. Pero por décadas, el Parque de la Independencia quedó falto de un marco arquitectónico que plasmara su programa cívico y cultural.

Tres edificios monumentales vinieron a llenar esa vacante: el Museo de Bellas Artes (1937/39), el Museo Histórico (1939/51) y los nuevos Tribunales Provinciales (1948/62), los cuales, junto al Monumento a la Bandera (1939/1957), constituyen los mejores exponentes rosarinos del Stile Littorio. Producto de la debatida búsqueda de una versión mediterránea de la arquitectura moderna, este estilo tuvo en la obra de Marcello Piacentini y el pórtico de la Universidad de Roma los ejemplos más acabados de su recuperación de prototipos de la antigüedad romana y renacentista, empezando por los pórticos de solventes columnas.

215

Antigua entrada principal al Museo.
Fotografía, Rosario, 2007.

216

Parque de la Independencia. Postal,
Rosario, ca. 1925.

El Museo Municipal de Bellas Artes fue proyectado por Hernández Larguía y Newton, siguiendo la expresa voluntad de la familia Castagnino, que donó los fondos para su construcción y la importante colección pictórica que el edificio debía conservar. El Museo combina, sin mayores sobresaltos, un pórtico tetrástilo revestido en mármol travertino que celebra el eje compositivo diagonal a la avenida Pellegrini y resume la voluntad del arte de trascender el tiempo, y una caja de muros blanca, seca y sin ornamentos que define un interior moderno. No sólo incorpora los últimos conceptos de iluminación, ventilación y formas de exponer las obras, sino que también consigue, mediante la homogeneidad de los revestimientos y texturas, brindar la sensación de un interior fluido que enfatiza las visiones simultáneas y diagonales de las salas.

El Museo Histórico Provincial Julio Marc es el resultado de la remodelación de la casa quinta de la familia Tiscornia efectuada por Ángel Guido. El edificio está resuelto como un volumen neto, con una delgada cornisa como único ornamento y dos ejes ortogonales que se cruzan en el antiguo patio que oficia de sala principal y rematan en sendos ingresos que contrastan entre sí. El ingreso lateral, al oeste, se construyó primero: remedo estilizado de un arco de triunfo, alberga en tres hornacinas monumentales las esculturas de Troiano Troiani que son una representación sincrética de la historia nacional. Luego se erigió el ingreso principal, al norte, más abstracto: un pórtico de las doce columnas rectangulares, sin frontis, con reminiscencias del Grand Théâtre de Bordeaux (1780).

Carlos Navratil, exponente de la primera generación de egresados de la Escuela de Arquitectura de Rosario que comenzara a funcionar en 1923, fue el autor de los nuevos Tribunales Provinciales, que constituyen un ensayo más complejo de reinterpretación moderna de los principios clásicos. Una planta doblemente simétrica define su volumen aislado, ocupando toda una manzana, con cuatro ingresos en el centro de las respectivas fachadas. Apela al ritmado vertical de grandes aberturas con vidrios traslúcidos como remedo de una columnata, con un último nivel de ventanas cuadradas a modo de entablamento. Esta estrategia la había explotado Peter Behrens en la fábrica de transformadores de alta tensión de la AEG (1910) y reconocía una versión local en el proyecto de su maestro De Lorenzi para el Palacio de Justicia de Tucumán (1936). El uso profuso del travertino, los pórticos de órdenes monumentales incorporados al volumen, completan esta reflexión sobre la potencialidad generativa de los principios clásicos.

Los tres edificios, blancos, compactos y aislados, son ejemplos contundentes de una interpretación sesgada de la arquitectura moderna, apta para resolver los aspectos representativos de las sedes de instituciones públicas. Simétricos y rotundos, con una recurrencia consecuente con los materiales nobles, comparten el mismo afán por diferenciarse de las incursiones edilicias del sector privado, de sus recintos fragmentados, de su “escala humana” y de la exasperación formal de los gestos individuales condenados a diluirse en la uniforme variedad de las fachadas continuas del centro.



217



218



219

217
 Museo Municipal de Bellas Artes
 "Juan B. Castagnino". Postal,
 Rosario, ca. 1940.

218
 Museo Histórico Provincial Dr. Julio
 Marc. Fotografía, Rosario, 2005.

219
 Tribunales Provinciales de Rosario.
 Fotografía, Rosario, ca. 1975.

220

Tapa del libro *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus de Onir Asor*, de Ángel Guido. Editorial Litoral, Rosario, 1954.

221

Perfil arquitectónico de la ciudad. Fotografía, Rosario, ca. 1983.



220

Desgravation style. En 1954, bajo el seudónimo Onir Asor (Rosarino al revés), Ángel Guido publicó una dramática novela intitulada *La ciudad del puerto petrificado*. Dedicada “A Rosario, en ocasión de su Centenario de Declaración de Ciudad”, se trata de un largo lamento por el rumbo que había tomado una ciudad chata e inhóspita, tan ancha como vulgar, donde nada parecía poder afincarse, luego de haber perdido su alma con el gradual desmantelamiento del puerto, cuya decadencia había comenzado con el estallido de la Segunda Guerra y se había acentuado luego de su nacionalización, en 1942. La falta de dragado y la fijación de tarifas uniformes a nivel nacional, de acuerdo a los altos costos operativos del puerto de Buenos Aires, anularon sus ventajas comparativas. El relegamiento a un segundo plano de la actividad agrícola por parte de las políticas públicas que concentraron las inversiones en las industrias de sustitución de importaciones establecidas en el cordón urbano-industrial que se extendía a lo largo de la franja costera entre San Nicolás y Puerto San Martín, redujeron el movimiento portuario de la ciudad prácticamente a un estado vegetativo. Esta situación era reconocida, aceptada y hasta alentada por el llamado Plan Rosario que venía a sustituir las previsiones del Plan Regulador del mismo Guido que destacaba el río, la costa y el puerto como ejes rectores del desarrollo ulterior de la ciudad.



221

Podría decirse que la distopía de Guido resultó, en buena medida, premonitoria. Reducida a un simple y secundario centro financiero y comercial, Rosario languideció, creando un clima propicio para que la especulación inmobiliaria se convirtiera en centro de los afanes locales, y el área central más próxima a la ribera fue la elegida para esta búsqueda inescrupulosa de renta urbana. La ciudad misma devino mercancía.

Varios factores concurren. Primero, la vigencia de la ley de Propiedad Horizontal (1948), que permitía la subdivisión y venta de departamentos en los edificios construidos en altura. En segundo término, la reorientación de los créditos del Banco Hipotecario a la construcción de nuevas viviendas. Pero el factor decisivo fue una serie de leyes de desgravación impositiva (1969/75) que llevaron al arquitecto Horacio Quiroga a hablar de un imperante *desgravation style*. El resultado fue la precipitada sustitución, en pocos años, del zócalo relativamente homogéneo de la ciudad de los artesanos por una masa hirsuta de edificios de diez o más pisos en general de escasa calidad, con el agravante de que las normas del Código Urbano (1968) impusieron el retiro de la líneas de edificación en las principales arterias, quebrando definitivamente toda ilusión de armonía en el paisaje urbano del área céntrica.

Las nuevas edificaciones estuvieron en manos de jóvenes profesionales formados en los principios del racionalismo. Conjugaron la sequedad expresiva que caracterizó al modernismo en Argentina con un espíritu más pragmático. Los elementos comunes a todos ellos son la explotación sistemática de las nuevas técnicas constructivas, el aprovechamiento al máximo del lote y la reducción del tamaño de los espacios habitables. Mezquinos, estos edificios introdujeron motivos tipológicos que siguen vigentes: cocinas estrechas, baños y dormitorios diseñados según una ajustada distribución de equipamientos elementales, estares que torpemente pretenden resolver las complejas necesidades de la vida familiar y social, la desaparición de toda estrategia de intimidad en halles y desempeños. Prometían, a cambio, el goce de las amenidades del centro y el alivio de las cargas doméstica de la vida en el barrio.

Sin embargo, desde un punto de vista arquitectónico, pueden señalarse algunas excepciones, intentos de enfrentar estos desafíos con racionalidad y elegancia. Por ejemplo, la feliz conjunción de indagación proyectual y cooperativismo del edificio Guernica (Picasso, Fernández Díaz, 1960) de la Cooperativa Rosarina de Vivienda con su dramatización del lote triangular que resuelve los desafíos de la repetición en un una placa sensible a las orientaciones y las vistas, o los ensayos plásticos de una retícula sin jerarquías como en la Galería Rosario (Solarí Viglieno, Facchini, 1952), la Galería César (Nogueroles y Brebbia, 1954) y el edificio La Segunda (Mariotti, Valenti, Molteni, 1955).



222



223

Para esta nueva ola de edificación en altura, la vista al río y a las paralizadas instalaciones portuarias se convirtió en un codiciado valor de cambio. Mejor se cotizaban aquellos edificios que ocuparon los terrenos despejados de las instalaciones ferroviarias “por razones urbanísticas” en el Barrio Martín o en las manzanas del Bajo próximas a la avenida Belgrano, ya definitivamente libradas de la febril actividad vinculada al transporte marítimo y fluvial. En esa zona y de esa época se destacan, por el tratamiento plástico de su grilla estructural y su organización en dos placas que enfocan el paisaje como una cámara fotográfica dos, el Mirador (Lange, Reborá, 1956), y por la riqueza escultural de su cara cóncava, el Farallón (Spirandelli y Erquiza, 1969) que llegó a ser en su momento el edificio más alto de Rosario.

222/223

Galería Rosario. Fotografía, Rosario, ca. 1957.

224

Fotografía, Rosario, ca. 1970.

225

Bajada Sargento Cabral y Urquiza. Edificios de la Aduana, Alfár XVIII, Farallón y Pinasco. Fotografía, Rosario, 2010.



224



225



226

Grandes proyectos. En las últimas décadas, Rosario ha tenido sus grandes proyectos, emprendimientos monumentales que no sólo buscan una reconversión estética de la ciudad sino también producir ciertos cambios culturales en el comportamiento social. Formalizados por una serie de intendencias que integraron sus gestiones en un mismo programa, pusieron énfasis en la atención de la salud, la descentralización administrativa y nuevos equipamientos para la cultura y la recreación. En todos los casos se trata de meditadas reflexiones sobre la relación entre la gran arquitectura, el espacio público y la construcción de ciudadanía por medio de un programa cívico bien definido.

Para favorecer nuevas dinámicas de desarrollo urbano, fue importante la implantación de los nuevos establecimientos en áreas confinadas, degradadas o desafectadas de la ocupación industrial ferroporтуaria. También fue importante la forma. No casualmente la mayoría fue el resultado de la contratación de arquitectos ya consagrados por la industria cultural: Oriol Bohigas (español) y Mario Corea Aiello (rosarino, residente en Barcelona), Alvaro Siza (portugués), Laureano Forero (colombiano), César Pelli (tucumano, residente en EE.UU.) y Oscar Niemeyer (brasileño).

Algo anterior a estas obras fue la construcción del Colegio y Centro Cultural Parque de España, que encabezó la tendencia a acortar la distancia entre la ciudad y el río. Amplificando con astucia las condiciones topográficas de la barranca, con sus tramos de escalinata en cascada y columnas de Hércules que se avistan desde lejos, el edificio otorgó una nueva fachada a la costa y estableció nuevos íconos en el paisaje ribereño.



227

Las estrategias de los grandes proyectos que le sucedieron fueron diversas entre sí. Convergen la rehabilitación de Villa Hortensia, magnífica mansión decimonónica devuelta así a su rol histórico de catalizadora de los barrios del Norte, con la restauración del edificio de la administración del ex Ferrocarril Central Argentino para la sede del Distrito Centro, que si bien alteró la estructura espacial de las instalaciones ferroviarias se prende de la dignidad del ladrillo para enfrentar, construyendo un borde, la confusión de la edilicia alledaña y sus intentos desafinados de apropiarse de la mejor perspectiva panorámica. Es comparable el refinamiento de la reinterpretación de la atmósfera barrial del CMD Sur con la integración al entorno del CMD Noroeste. Resuelven de manera diferente los desafíos del vacío y el paisaje urbano circundante tanto el dispositivo minimalista del adusto CMD Oeste, que focaliza la atención sobre la plaza cívica, como la grilla obsesiva del CMD Sudoeste, cuya obelisco de treinta metros de altura se hace eco de las tres chimeneas supérstites de una planta industrial de acero que se había establecido en el lugar en la década de 1940. Por último, se distinguen la nitidez de la extensa fachada vidriada del nuevo Hospital de Emergencias Clemente Álvarez, que esconde una organización flexible estructurada por la sistematización de flujos y espacios sirvientes, y el provocador ejercicio de estilo del Puerto de la Música, todavía en proyecto.

226

Costa de Rosario. Fotografía, Rosario, 2004.

227

Centro Municipal de Distrito Norte Villa Hortensia. Fotografía, Rosario, 2007.



228



229



230

228

Centro Municipal de Distrito Sur Rosa
Ziporovich. Fotografía, Rosario, 2007.

229

Hospital de Emergencias "Dr. Clemente
Álvarez". Fotografía, Rosario, 2008.

229

Centro Municipal de Distrito Centro
"Antonio Berni". Fotografía, Rosario,
2010.