



REVISTA DE DIFUSIÓN ACADÉMICA

ISSN 2718-6318

Año VII | Número 24 | Agosto 2026

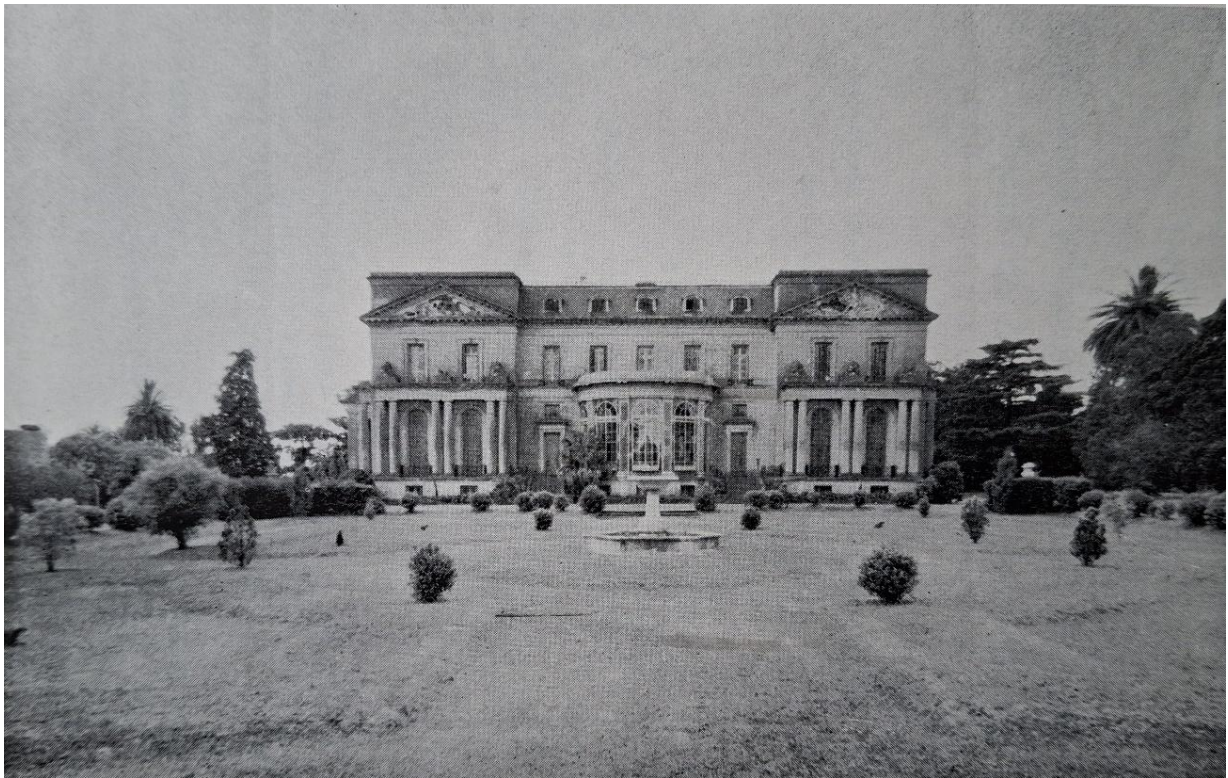
El palacio *Sans Souci*, joya sobreviviente de la arquitectura palaciega en San Fernando

Marcela P. Fugardo* y Oscar Andrés De Masi**

marcelafugardo@gmail.com y oademasi@gmail.com

* Coordinadora de Patrimonio Histórico de la Municipalidad de San Isidro y directora y docente de la Diplomatura en Patrimonio e Historia de San Isidro y el Pago de la Costa, USI.

** Profesor de la Diplomatura en Patrimonio e Historia de San Isidro y el Pago de la Costa, USI.



Fotografía publicada en el catálogo de la exposición: *Gerardo Héctor Messuti presenta... Subasta de excepcional jerarquía internacional. Importante selección de Pinturas, Muebles, Objetos de Arte y Antigüedades*, 1973.

Ubicado, o casi escondido, en la calle Paz n.º 705 de Victoria, en el área conocida desde muy antaño como la Punta Chica, en el partido de San Fernando, el palacio *Sans Souci* pronuncia, con la nostalgia de los tiempos idos, el discurso arquitectónico de la residencia opulenta suburbana de la *Belle Époque*, en su afán de mimetismo con el proyecto palaciego borbónico francés.

No fue el único exponente sanfernandino de aquella moda de los palacios destinados a ser cascos de quintas de recreo y ocio, aunque se destaca por varias cualidades que iremos analizando¹.

Tanto recuerdo merecen sus comitentes (el matrimonio Alvear-Elortondo) como merecen reconocimiento sus actuales propietarios (la familia Durini-Barra), quienes han sumado el empeño de más de un siglo para que esta alhaja de la arquitectura de Victoria, en San Fernando, haya sido creada en canje de otra casa más antigua, en la

¹ Otros edificios del tipo palaciego que pueden mencionarse en la zona, sin pretensiones taxativas, son: la quinta de Belisario Lynch (luego de Santamarina y luego Apellaniz); y Villa Clara de Alfredo Demarchi y Clara Leloir. Como puede verse, no muchos han sobrevivido.

barranca, y haya llegado hasta nuestros días preservada, en pie y con dignidad, no sin atravesar un ciclo de transitoria decadencia.

Relatar su historia no es, necesariamente, recitar un panegíricoseudorromántico, acrítico y “cholulo”, dedicado a los dispendios opulentos de la clase principal argentina (esa alta burguesía con pretensiones aristocratizares, que algunos llamaron y todavía llaman *la oligarquía*) que, apalancada en la propiedad de la tierra, dirigió los destinos del país desde los tramos finales del siglo XIX (o quizá desde antes), ajustando su perfil económico como productor y exportador de materias primas agropastoriles. Y ello según el modelo mundial del liberalismo dominante y el reparto de roles internacionales que las potencias centrales favorecían o imponían; se trata, aquí, más bien, de un esfuerzo de interpretación de los modos materiales e inmateriales del habitar suntuoso en el Pago de la Costa, al comenzar el siglo XX. Pues, como señaló la revista *Plus Ultra*, a poco de inaugurado el palacio, aquella “morada suntuosa” era un ejemplo de “*lo que pueden conseguir la distinción, fortuna y buen gusto cuando se proponen realizar fines artísticos, haciendo del hogar un pequeño museo, donde adquieren realce todas las bellas cosas del pasado...*”².



La arquitectura palaciega en San Fernando: de izquierda a derecha, casa señorial de la quinta de Belisario Lynch (luego de Santamarina y luego de Apellaniz); Villa Clara de Alfredo Demarchi y Clara Leloir; y el Palacio Belgrano-Rawson u Otamendi. Variedad de lenguajes epocales, pero constantes de alta representación.

“Por los pueblos del norte. Vida de verano”. *La Nación*, 31 de diciembre de 1894.

² PEREZ VALIENTE, Antonio: *El palacio de Alvear en San Fernando*. Fotografías de Salomón Vargas Machuca. Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

El contexto epocal

Hacia 1910, Buenos Aires consolidaba su rango de metrópolis cosmopolita propulsada desde la década de 1880, y se autocelebraba con la jactancia de una gran capital que, en apenas un siglo, había alcanzado el apetecido horizonte de un “modelo europeo”. Curiosa manera de celebrar el Centenario de la Libertad respecto del arcaico “modelo” español; vale decir, que apenas si cambiamos un modelo por otro, ciñéndonos a la recurrente dependencia que padecen los países periféricos. Porque la Argentina se hallaba lejos del mundo central, donde se construían y desde donde se irradiaban aquellos modelos políticos y culturales, fraguados al calor del colonialismo y sus facetas poliédricas.

Sin embargo, en tren de rescatar las raspas de la paila, esta circunstancia no fue del todo desfavorable para nuestras riberas rioplatenses. Las *élites* locales copiaban lo mejor de Europa. Y lo hacían con destreza, rapidez y dispendio; variable esta última que facilitaban *los ganados y las mieses*, demostrando que por entonces los *commodities* agropastoriles también podían inspirar metáforas poéticas. La arquitectura pública buscó en sus edificios los símbolos expresivos de esa próspera “nueva y gloriosa Nación”, como cantaba el Himno viejo, que suponíamos (con razón o no) que el mundo entero miraba como “el granero del mundo”; al tiempo que la arquitectura privada exhibió en el segmento de sus residencias palaciegas esa forma displicente y áurea de “*estar en el mundo*” que satisfacía los alineamientos de todo tipo con las potencias mandatorias del Orbe civilizado³. Una arquitectura monumental de representación, de ostentación sin tapujos, de recibo, de etiqueta, de escenografía y de gala festiva, espacios sociales para mirar y ser mirados, en suma, contenedores domésticos para el transcurrir de la vida bucólica de aquella *élite* jocosa, *deliberadamente negligé* y rumbosa, en los años dorados previos a la Primera Guerra, donde todo era espléndido... para quienes nacieran en el lugar privilegiado de la pirámide social.

³ “La arquitectura realizada en Argentina en el periodo comprendido entre 1880 y 1930 expresa la vocación y el proyecto de una generación, proclamados por la *élite*, de organizar su circunstancia, de disponer de las cosas que constituyen el medio ambiente para colocarlas en correspondencia de su singular visión del universo. Visión del mundo radicada en los principios del liberalismo y las formas europeas”. ORTIZ, Federico, MANTERO, Juan C., GUTIERREZ, Ramón, LEVAGGI, Abelardo y PARERA, Ricardo: *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 29.

Aunque las capitales europeas como Londres, Berlín, Viena, Roma o Madrid se disputaban los lauros de la cultura, sin duda que París fue la síntesis de estas expectativas que eran la Meca de los americanos ricos, fueran del Norte o del Sur. Allí iban en peregrinación *de rigueur*, cruzando el Atlántico en busca de las luces mundanas más rutilantes que irradiaba la *Ville Lumière*, y llevando, como se dijo en algún caso de purismo alimentario pampeano, hasta la vaca a bordo.

Fue en la capital de Francia, que era por así decirlo la capital del mundo, donde, en 1911, nació la idea de *Sans Souci*, cuando Carlos María de Alvear y su esposa, Mercedes Elortondo-Armstrong⁴ encargaron el proyecto de su residencia veraniega en los suburbios costeros al Norte de Buenos Aires, al arquitecto francés René Sergent (1865-1927).



Los hacedores de Sans Souci: izquierda, retrato de Carlos María de Alvear (gentileza Sra. Luz Santa Coloma); derecha, Mercedes Elortondo de Alvear ejecutado por la artista francesa Frédérique Vallet-Bisson. <<https://retratosdelosargentinos.blogspot.com/>>

⁴ Información acerca de esta familia en Fugardo, Marcela; Ballesteros, Juan Pablo y De Masi, Oscar Andrés: *Un legado espiritual en las barrancas de San Isidro. Historia y memoria de la quinta Elortondo-Armstrong*. Buenos Aires, Ágape, 2025, pp. 94-96.

El proyectista elegido

Este destacado profesional, sin visitar nunca el país (como ocurrió con otros colegas suyos de igual origen) proyectó el Palacio Errázuriz-Alvear (adquirido por el Estado nacional y hoy sede del Museo Nacional de Arte Decorativo) para Matías Errázuriz y Josefina de Alvear, y el Palacio Bosch-Alvear (actual residencia del embajador de los Estados Unidos de Norteamérica), para Ernesto Bosch y Elisa de Alvear. También proyectó la bóveda de la familia Atucha, en el cementerio de la Recoleta. Como puede apreciarse, todos los comitentes pertenecían al núcleo de las familias principales, cuya holgada alcancía podía pagar con creces los honorarios y costos de semejantes caprichos. Y decimos “caprichos”, según el alcance semántico que el Diccionario le asigna a la palabra, porque ya veremos de qué modo el impulso palaciego fue tan poco durable como desvinculado de una apreciación realista del futuro que, bajo la forma de las guerras y las crisis financieras, ineluctablemente también alargó su sombra ominosa sobre las clases ricas.

El arquitecto Sergent se había formado en la *École Spéciale d'Architecture*, que dirigía Émile Trélat, y obtuvo el título de Arquitecto Higienista (con diploma de honor). Asociado con Paul Sansón, pronto consolidó su prestigio merced a encargos de europeos, de norteamericanos y de argentinos (con la salvedad de que Errázuriz era chileno). En 1911 la Sociedad Central de Arquitectos de Francia lo premió con la Gran Medalla de la Arquitectura Privada, destacando las cualidades de *sobriedad* y *elegancia* de sus creaciones. Fue autor de numerosas residencias en París, en Londres y en Nueva York; también proyectó castillos y villas en París, en Londres, en Baden-Baden y en Roma.

Siendo la Academia de Bellas Artes -*Beaux Arts*- de París, el centro indiscutido de la enseñanza de la arquitectura académica, los profesionales formados en ella fueron capaces de proyectar grandes edificios, públicos y privados y conjuntos monumentales, en aquellos lenguajes oficiales, de referencias clasicistas y borbónicas, y no exentos de eclecticismo.

Al elegir el lenguaje neoclásico francés para el Palacio *Sans Souci*, sus comitentes no se apartaban de la regla no escrita del gusto afrancesado como señal de prestigio y marca de clase. O, dicho de otro modo, como enunciando una división epocal del gusto según los estratos sociales, y en palabras de los autores de *La arquitectura del*

*Liberalismo: "La élite elige su imagen en el eclecticismo académico, los sectores de recursos medios en el eclecticismo modernista, y los de recursos escasos en el eclecticismo de sus posibilidades..."*⁵.

Y en este punto, corresponde decir algo más, apelando a la autoridad y a la buena pluma del arquitecto Federico Ortiz, quien señalaba que el predominio italiano en el siglo XIX bonaerense comenzó a agrietarse no por obra de los franceses, como se cree y se repite, sino de los alemanes, con tres edificios fundacionales de la ciudad de La Plata (la Legislatura, el Museo de Ciencias Naturales y el edificio de la Municipalidad). Y dice luego:

Es interesante comprobar que el afrancesamiento de nuestra arquitectura es relativamente tardío, no hay indicios ciertos de la primacía del academicismo francés hasta por lo menos la primera década del siglo XX. La hegemonía de la tendencia Beaux Arts es verificable, sin duda, en las décadas del 10 y del 20, y el prestigio de esta escuela se prolonga hasta bien entrada la década del 40. Claro está que en el último tramo tuvo que dirimir supremacías, en las preferencias del público, con las arquitecturas afines al Movimiento Moderno... Después de la creación de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, en 1905, el academicismo francés, cuya institución madre fue la *École des Beaux Arts* de París, se convierte rápidamente en la corriente mayor de la arquitectura argentina...⁶.

Estamos, pues, ante el creciente dominio del "clasicismo historicista" que, según Ortiz, es el componente mayor del "eclecticismo historicista", que es, a su vez, la corriente principal de la arquitectura europea desde 1830 hasta por lo menos 1940. Arquitectura que los países poderosos de Europa, muy especialmente Francia, Gran Bretaña y Alemania, diseminaron por todo el mundo⁷.

Un último párrafo relativo al factor de la "creatividad", que suele negarse al academicismo en virtud de sus repertorios estilísticos y compositivos disponibles, muchas veces a la manera de un menú a la carta. Ortiz señala que es un error insistir en esa supuesta falta de creatividad, ya que los proyectos acumulados en las carpetas

⁵ ORTIZ, Federico, MANTERO, Juan C., GUTIERREZ, Ramón, LEVAGGI, Abelardo y PARERA, Ricardo: *La arquitectura del Liberalismo en la Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 35. Quizá deba matizarse la expresión en lo tocante a la clase alta, incluyendo en el menú de preferencias el pintoresquismo de referencias británicas.

⁶ Ortiz, Federico: *La arquitectura argentina desde mediados del siglo XIX hasta 1914: una introducción*. En revista *Summa*, n.º 252, agosto 1988, pp. 61-62.

⁷ *Ibidem*, pp. 59-60.

de los estudiantes de la *École des Beaux Arts*, también exhiben imaginación, ingenio y fantasía⁸.

La visión hecha realidad

Carlos María de Alvear y Mercedes Elortondo-Armstrong soñaron y concretaron un palacio para cuya construcción invertirían una fortuna, y cristalizarían, a la distancia ultramarina, esa ilusión, por completo alienada de la tragedia que se cernía sobre el mundo civilizado, y quizá más alienada aún del país real y profundo que era la Argentina. Testimonios y documentos primarios, lamentablemente perdidos, (como cartas entre el comitente y el profesional, maquetas o documentación de obra original) nos revelarían con mayor detalle las expectativas del matrimonio Alvear-Elortondo y las preocupaciones y problemas de diseño del proyectista, separado de su proyecto por un océano. Junto a su tablero, el decorador André Carlhian ideaba la ornamentación interior⁹.

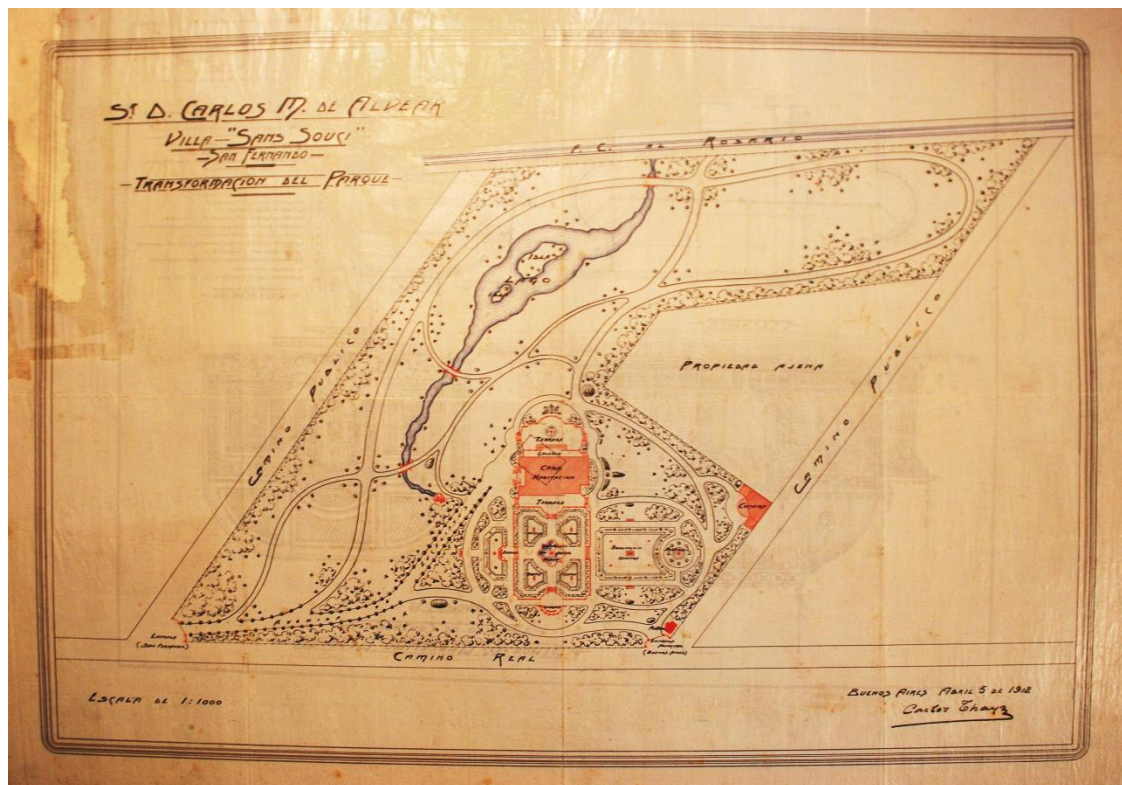
El mobiliario y los objetos de arte fueron enviados desde París, para llenar un destino topográfico preciso dentro del palacio, según los cánones establecidos para el equipamiento de cada salón.

En cuanto al lugar elegido para elevar el edificio, no puede menos que calificarse como extraordinario: allá en la cresta de la alta barranca de la Punta Chica, con vistas panorámicas hacia el Río de la Plata, en la continuidad de tantísimas residencias de ocio y recreo que, desde San Fernando hasta los Olivos, pasando por San Isidro, se iban engarzando como joyas visibles desde las ventanillas del ferrocarril del Bajo o desde el sereno navegar de las embarcaciones que bordeaban la ribera.

¿Fue convocado para diseñar el jardín aquel paisajista francés residente en Buenos Aires, el célebre arquitecto Carlos Thays? Así se desprende del plano existente, con su firma, del 5 de abril de 1912.

⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁹ Un dato anecdótico y simpático que relató la arquitecta Victoria Durini fue la visita, hace unos años, de Robert Carlhian, hijo del decorador.



Plano Sr. D. Carlos M. de Alvear. Villa "Sans Souci". San Fernando. Transformación del parque. Buenos Aires, Abril 5 de 1912. Carlos Thays. Archivo Estudio Thays.

En efecto, el plano de Thays, firmado por él con fecha 5 de abril de 1912, lleva por subtítulo "transformación del parque". Ello significa que ya existía algún tipo de parquización previa (pues allí había una casa señorial anterior), pero que debía ser modificada según un proyecto más integral. La utilización de la palabra "transformación" lo sugiere inequívocamente, como indicando que debía cambiarse una situación preexistente y que no conformaba los deseos de los propietarios ni se ajustaría a las nuevas condiciones afrancesadas del predio.

La fecha de 1912 es reveladora de que, para entonces, ya se había avanzado en el proyecto del palacio, cuya planta se observa en el documento (la casa, dos terrazas y una galería) superpuesta a un polígono rectangular, que era un edificio más antiguo y cuyo aspecto damos a conocer por primera vez al público a través de la fotografía que nos facilitó gentilmente la Sra. Luz Santa Coloma.



En el detalle se observa el polígono rectangular superpuesto a la “Casa-Habitación”.

Archivo Estudio Thays.



La “villa” italianizante anterior al Palacio. Fotografía gentileza Sra. Luz Santa Coloma.

El hermoso edificio demolido (una “villa” italianizante, con columnata toscana y balaustrada, galería lateral y breve escalinata flanqueada en el arranque por vasos decorativos) difícilmente tuviera una antigüedad mayor de 20 o 30 años al momento de su desmaterialización. Lo cual viene a ilustrar muy gráficamente cuanto venimos

señalando: el absurdo dispendio económico de echar por tierra una construcción así de reciente, sólida y de bella (afiliada a la vez con la volumetría tradicional de las casas españolas), muy similar a la vecina residencia de la familia Del Solar Dorrego, también en San Fernando, y acaso del mismo proyectista, cuyo nombre desconocemos. Y ello para dar paso a la exuberancia palaciega, a expensas de un costo sideral que solventaban las rentas agroexportadoras del segmento terrateniente.

A la vez, el caso pone de relieve ese menoscabo que en un determinado momento comenzó a adjetivar a la arquitectura italianizante (incluso en sus variantes eruditas y discretamente elegantes) en el ambiente de las clases principales de Buenos Aires y sus alrededores, y que terminó, en muchas ocasiones, con su suplantación por el lenguaje francés, renacentista o, mayormente, borbónico. Una vez más, el "capriccio" de las clases pudientes dio lugar a este fenómeno oneroso, alienante y rupturista en nuestra arquitectura suburbana.

También se puede ver en el plano la cochera en esquina, que coincide con la ubicación actual. Y, además, en ese mismo flanco, la cisura en el ángulo donde el camino real era interceptado por un camino público que pasaba por delante de la quinta de Lanusse. Otra entrada se replica en el ángulo opuesto.

Precisamente, el trapecio marcado como "propiedad ajena" corresponde a esa enorme fracción de Lanusse, el único vecino lindante, que Alvear intentó adquirir sin éxito, y que aparece como una dentellada en el paralelogramo mucho más grande de *Sans Souci*. De haberlo podido anexar al terreno, Alvear hubiera logrado que su propiedad únicamente estuviera circundada por tres caminos públicos y por el río.

El plano muestra en el planteo del parque esos dos sectores bien diferenciados. En la proximidad de la casa (aunque no en su derredor por completo) se impone el modelo racional francés, con predominio de senderos curvos bien trazados, una rotonda nítida y *parterres* de diferente tamaño. También se asignó una plazoleta para las estatuas.

Pero a medida que el terreno se aleja de la casa, el jardín adopta los formalismos románticos del modelo inglés, sin *parterres* y con caminos más largos y circunvolutivos. El sector incluía un lago que tomaba su caudal de agua del bajo del río, una isla mayor y una islita más pequeña. Luego, el cauce del lago se iba transformando en un arroyo, sobre el cual se tendía un puente.



Vista desde el lago artificial. Fotografía gentileza Sra. Luz Santa Coloma.

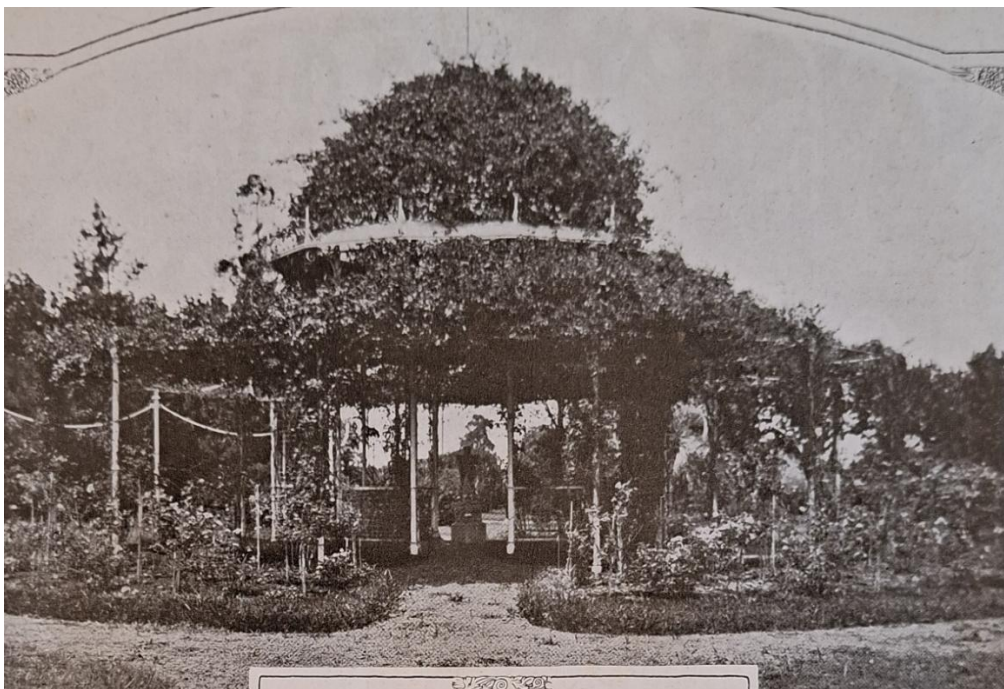


Los ocios recreativos en el lago artificial. Fotografía gentileza Sra. Luz Santa Coloma.

Ambos sectores, por supuesto, estaban dotados de una abundante arboleda, de preferencia al lado de los caminos y perímetros del gran predio.

Lamentablemente, solo disponemos del plano y de los pocos ejemplares remanentes de las especies plantadas que aún puedan observarse, pues no hemos hallado una memoria proyectual producida por Thays.

Sobre nueve hectáreas que se extendían en otras dieciséis hacia el río (y de las cuales hoy solo quedan dos hectáreas remanentes), Thays proyectó un jardín de estilo mixto: combinación del modelo geométrico francés con *parterres* o jardines formados alrededor del palacio y enclaustrados por una verja, y del canon paisajístico inglés con grupos de árboles, un arroyuelo, un lago con islas incluidas y caminos ondulantes, en apariencia aleatorios y silvestres¹⁰. Incluyó especies autóctonas y exóticas: una avenida de eucaliptos, magnolias, palmeras fénix y araucarias, entre otras. Completaban el diseño algunos elementos ornamentales propios del gusto de la época y sus referencias clásicas, como *tempietti*, fuentes y estatuas.



Sector de una pérgola con motivos de jardinería.

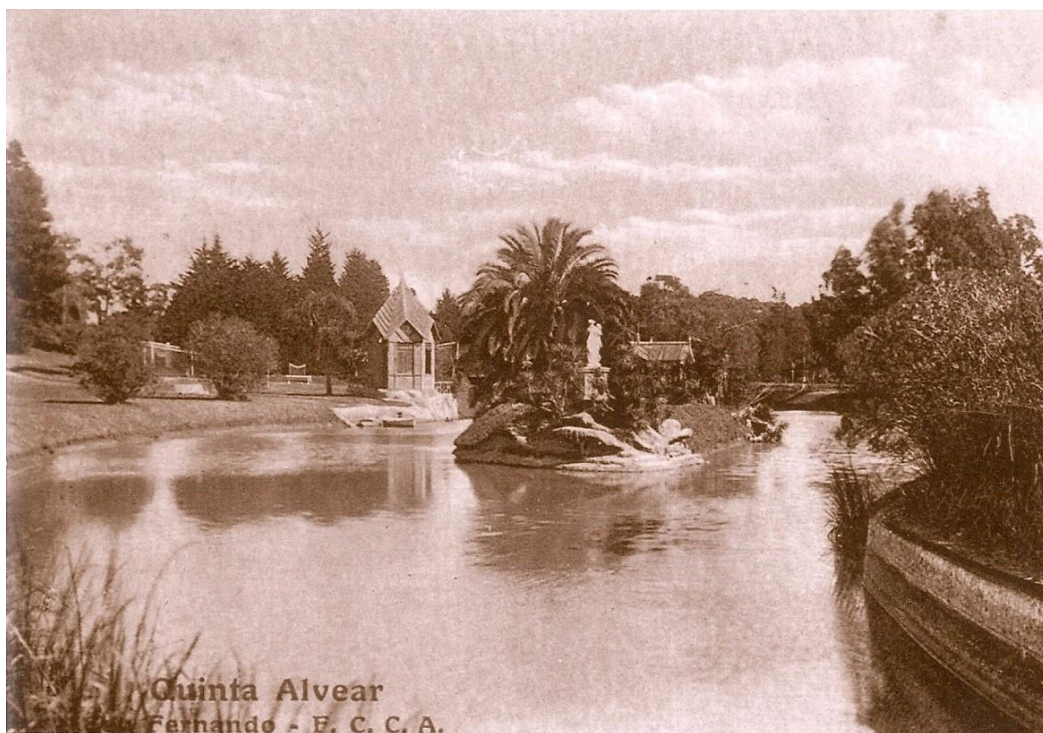
Fotografía publicada en la Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

¹⁰ Para un estudio erudito de los diversos modelos históricos de jardines, FARIELLO, Francisco: *La arquitectura de los jardines*. Mairea/Celeste, Madrid, 2000. Especialmente, para nuestro tema, los capítulos V, VI, VII y VIII.

Aquel parque era en verdad “*amplio y magnífico*”, como lo describió un cronista del diario *La Nación* en su edición del 20 de diciembre de 1918:

Asentado sobre una alta barranca de pendiente suave, el edificio se levanta en medio de un ancho parque cuyos caminos sombreados se entrecruzan y van a morir en la orilla misma del estuario. Una corriente de agua lenta serpentea entre los árboles, en paisajes preparados con sabiduría para el descanso del espíritu, y los cisnes bogan noblemente en los lagos quietos, abiertos en claros floridos, junto a los campos de tenis.

En el frente opuesto, un jardín francés de simétricas figuras, circuido por una gran verja de hierro forjado, semejante a la del parque Monceau, de París, rodea una fuente de mármol rojo y bronce florentino, con el pabellón de un rosedal a un costado y la avenida de altos eucaliptos al otro, y se extiende al pie de la casa cuyos dos cuerpos laterales con frontispicios estriados separa el semicírculo del jardín de invierno.



Vista del lago, una estatua y edificios anexos. Fotografía gentileza Sra. Luz Santa Coloma.

La construcción: un mal momento en la historia del mundo

Coincidiendo con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la construcción dio inicio bajo la dirección del ingeniero Eduardo María Lanús y el arquitecto francés Pablo

Hary¹¹, asociados localmente a Sergent para la realización de sus proyectos en la Argentina.

Albañiles, en su mayoría italianos¹², junto a artesanos suizos y franceses —venidos especialmente para la imitación de maderas y mármoles— aportaron una mano de obra dotada de superlativa pericia.

Mármoles, chimeneas, herrería y azulejos, todos estos elementos y materiales fueron enviados desde Francia. Se cuenta que un bombardeo hundió el barco que transportaba la herrería —piezas de hierro forjado, hierro fundido y bronce—, por lo que Sergent decidió rediseñarlas, al considerar que, por obra de la fatalidad, lo que se había perdido no estaba destinado para este palacio. Eran tiempos de tragedia y la lógica racional, aún moldeada en la matriz cartesiana de la Academia, podía admitir, también, el obrar de un destino irreductible y destructor... Tales fueron las dificultades, sumadas al alza de los precios y otros trastornos logísticos, derivados del contexto bélico, que se presentaron a lo largo de los años que insumió su construcción.

En este punto, ha de señalarse que esta desmedida impronta de “lo importado” va adherida, como una nota constante, al modelo de riqueza de la *élite* local, según lo describió uno de sus profesionales más conspicuos:

La elevada concentración del ingreso en sectores minoritarios de la población hacen que el consumo y la inversión suntuaria —generalmente satisfechos con bienes importados— represente una parte considerable de la demanda arquitectónica. Materias primas y maquinarias proceden de Europa, así lo reclama la exigencia técnica del tema o el refinamiento de la *élite*. Hemos llegado al caso de que, salvo los ladrillos, la cal, la arena y alguna que otra tabla de cedro, todo el material de nuestros edificios es importado...¹³.

En el mismo sentido, podría aplicarse a aquel momento de la *élite* de nuestro país la regla formulada por el economista James Duesenberry relativa a la conducta del consumidor, en tanto su propensión al consumo y al ahorro se ve afectada no

¹¹ Federico Ortiz incluye a P. Hary entre el segundo grupo de los impulsores de la corriente francesa en nuestro medio. Ortiz, Federico: *La arquitectura argentina...*, p. 61.

¹² Según el Dr. Durini el constructor a cargo fue Cassina. Ver CELIZ, Julio: “De Alvear a Xuxa”, en *Lo Nuestro*, segunda quincena octubre de 1994.

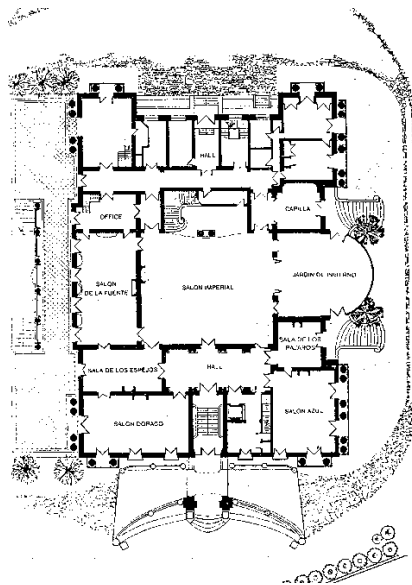
¹³ HARY, Pablo: *Curso de Teoría de la Escuela de Arquitectura* (Revista de Arquitectura, Buenos Aires, 1916), citado por ORTIZ, Federico, MANTERO, Juan C., GUTIERREZ, Ramón, LEVAGGI, Abelardo y PARERA, Ricardo: *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 33.

solamente por el nivel absoluto de su propio ingreso, sino también entre la proporción entre su ingreso y el nivel de consumo más elevado de otros sujetos con los cuales pueda entrar en contacto. En nuestro caso, se trataba del contacto con la alta sociedad de las potencias centrales y los mercados del Norte.

Aspectos descriptivos

En el Palacio *Sans Souci* se pone de manifiesto el dominio de la composición, vale decir, la maestría y la elegancia *eurítmica* con que el proyectista de cepa *Beaux Arts*, que además es un artista visual, resuelve las situaciones que plantean las fachadas, la organización del espacio y la construcción en si misma. En otras palabras, debe lidiar con problemas estéticos y a la vez técnicos.

El diseño sigue el “método francés” que, en palabras de Viollet-le-Duc, “*consiste en construir un pabellón, es decir, un bloque masivo, simétrico, en el que los distintos tipos de espacio, en vez de estar diseminados, como en la planta inglesa, están reunidos en una serie de pisos, todo bajo el mismo techo. Este es un viejo método tradicional de Francia...*”¹⁴. Este prisma de trazado rectangular se desarrolla ascencionalmente en cuatro plantas: un basamento soterrado, un destacado *piano nobile* de recepción, un piso íntimo para las habitaciones privadas y la mansarda, que remata el volumen de todo el conjunto.



¹⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugene: *Entretiens sur l'architecture*. Volumen II. *Entretien XIX*. París, V^{da}. A. Morel & C^{ía}., Libraires-Éditeurs, 1872, p. 356.

Los cuatro frentes de similar jerarquía y simetría se definen con elementos a la escala del bloque: los frontones con sus tímpanos decorados en relieve, el pabellón de acceso y su *cour d'honneur*, la galería-pórtico del comedor, el jardín de invierno semicircular y el retranqueo del acceso de servicio. Cada uno de estos motivos le confiere un carácter plástico singular a su correspondiente fachada, y establece un contrapunto formal y material con el diseño y los componentes físicos del jardín a su frente.

Elementos clásicos como los frontis con bajorrelieves, columnas y pilastras en sucesión de ritmos y simetrías parciales, o la combinación de superficies lisas y estriadas en los fustes, dinamizan plásticamente el conjunto y le otorgan valores de claroscuro y de movimiento a la pesadez de la masa edificada.



Detalles de la ornamentación de la fachada: cornisas, estrías y tímpano con relieves de amorcillos.

Fotografías MF, 2012.

Trasponiendo la entrada principal comienza la procesión con una escalinata prologal, que permite acceder al nivel del *piano nobile* y llegar al vestíbulo, cuyas puertas con cristales preceden al gran *hall* de doble altura. Allí, en el gran salón, una claraboya enmarcada en el cielorraso señala el centro cenital de la composición espacial e ilumina este escenario principal, que se completa con salones adyacentes de menor escala.



Antes y después del interior suntuoso. Arriba, fotografía publicada en la Revista *Plus Ultra* por el fotógrafo Salomón Vargas Machuca, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919; abajo fotografía MF, 2012.

Al frente, la teatral escalera captura focalmente la mirada y la conduce con iter ondulante hacia arriba, en tanto que el jardín de invierno y sus transparencias en el flanco derecho, permiten la fuga visual, casi simultáneamente, hacia el paisaje. Las variaciones en las texturas y en la expresión de los límites visibles del espacio (piedra París con dibujo de sillería en la planta baja, textil y símil madera en el piso superior y el cielorraso luminoso), aligeran la masa hacia lo alto y generan la percepción de estar debajo de una gran sombrilla en el “*umbilicus mundi*”, el ombligo del mundo... o sea, en París.



Detalle del balcón interior del piano nobile. Fotografía MF, 2012.

La pluralidad de estímulos visuales y hasta auditivos (cada paso deja percibir su sonido taconeante, que el eco repite y la altura amplifica) del interior del edificio, sumados a los estímulos aromáticos, táctiles y cromáticos del jardín, dan lugar a una experiencia organoléptica compleja, multidireccional y fascinante, pero inscrita en un orden racional.

Un artificio interesante, en procura de la más perfecta simetría, es la incorporación de paneles de cedro a modo de falsas puertas.



El jardín de invierno y el mandato de la luz y la transparencia. Fotografías MF, 2012.

La deslumbrante inauguración

Como su nombre lo indica en francés (*sans souci*, sin preocupación), los estragos de la Gran Guerra, aunque pudieron demorar la marcha de las labores del obrador, no provocaron en el ánimo de los comitentes una preocupación que derivara en un cambio de agenda. Mientras las bombas seguían cayendo en las aldeas y ciudades europeas y las metrallicas barrían las trincheras, y cuando sonaba el *requiem* para las monarquías continentales, aquí en las costas del Plata las cosas seguían su curso normal: en tanto no se agotaran los *commodities* argentinos (campos productivos y ganado en abundancia), la clase terrateniente viviría sus ocios y sus negocios *sans souci*, o sea, “sin preocupación”.

De este modo, el Palacio *Sans Souci* se inauguró días después del fin de la brutal contienda, con un baile de presentación en sociedad de las amigas de Mercedes, la hija menor del matrimonio, como lo señalaba, con gran expectativa, la crónica del diario *La Nación* del 9 de diciembre de 1918.

D. Carlos M. de Alvear y su esposa Da. Mercedes Elortondo, ofrecerán el 19 de este mes un baile en obsequio de las amigas de su hija Mercedes. La fiesta se realizará en la residencia que los esposos Alvear-Elortondo han hecho construir últimamente en San Fernando y cuyos salones se abrirán por primera vez a nuestra sociedad, para una recepción que ha de alcanzar muy brillantes proporciones, y cerrará con el mayor lucimiento las actividades mundanas de la estación.

Salones que “se abrirán” para dar cierre a las “actividades mundanas” de la primavera. He allí el resumen del “evento”, entendido filosóficamente como un punto de inflexión que dará lugar a nuevas verdades. En este caso, quizá, la *novitá* rupturista y la evidencia innegable de la irrupción del más fastuoso palacio en la cartografía de San Fernando y en el paisaje de la barranca.

En la sección *Notas Sociales* del 19 de diciembre, día de su inauguración, se preanunciaba un evento de “los más brillantes contornos”:

Esta noche se realizará el baile que D. Carlos M. de Alvear y su esposa Da. Mercedes Elortondo ofrecen en su residencia de San Fernando en obsequio de las amigas de su hija Mercedes.

La fiesta, que reunirá a nuestro gran mundo en una vasta y significativa representación, alcanzará ciertamente los más brillantes contornos y finalizarán con singular magnificencia las actividades sociales de la presente estación.

Abrirán para esta fiesta los esposos Alvear-Elortondo por primera vez los salones de su nueva residencia a la cual rodea un amplio y magnífico parque y cuya situación la hace especialmente propicia para reuniones en esta época del año.

En esta fiesta harán su presentación en sociedad las Srtas. Dora de Alvear, Adelia Díaz Vieyra y Julieta Shaw Usher¹⁵.

El baile de anoche, así titulaba el encuentro social la extensa crónica de *La Nación* del 20 de diciembre de 1918:

Favorecida por una temperatura especialmente propicia, la fiesta que don Carlos de Alvear y su esposa Da. Mercedes Elortondo ofrecieron anoche en su residencia veraniega de San Fernando, en obsequio de las amigas de su hija Mercedes, fue una gran reunión mundana, que congregó a una vasta y prestigiosa representación de nuestra sociedad y que se desarrolló en un ambiente de singular animación y en un cuadro de suntuosidad, en armonía con las proyecciones y el brillante espectáculo del sarao.

La casa que los esposos Alvear-Elortondo inauguraron con el baile de anoche es, en verdad, un castillo moderno, como el arte y la comodidad más exigente pueden desearlo.

Asentado sobre una alta barranca de pendiente suave, el edificio se levanta en medio de un ancho parque cuyos caminos sombreados se entrecruzan y van a morir en la orilla misma del estuario. Una corriente de agua lenta serpentea entre los árboles, en paisajes preparados con sabiduría para el descanso del espíritu, y los cisnes bogan noblemente en los lagos quietos, abiertos en claros floridos, junto a los campos de tennis.

De sencilla y severa arquitectura, el frente de la mansión presenta, en lo alto de la escalinata, con su orden de columnas estriadas, reemplazado el tímpano por seis jarrones de helechos y palmas, frente al río lejano, una vasta terraza de mármol, que con su magnitud proporciona digno umbral al palacio.

¹⁵ "Baile", en *Notas Sociales*. *La Nación*, 19 de diciembre de 1918.



Vista posterior de la masa compacta del edificio. Fotografía de Salomón Vargas Machuca publicada en la Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

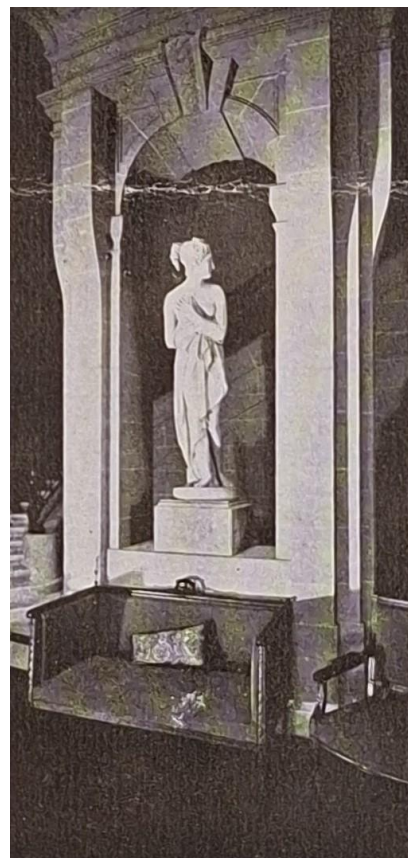
En el frente opuesto, un jardín francés de simétricas figuras, circuido por una gran verja de hierro forjado, semejante a la del parque Monceau, de París, rodea una fuente de mármol rojo y bronce florentino, con el pabellón de un rosedal a un costado y la avenida de altos eucaliptos al otro, y se extiende al pie de la casa cuyos dos cuerpos laterales con frontispicios estriados separa el semicírculo del jardín de invierno. La avenida de eucaliptos conduce a la entrada principal.



Acceso al sector pintoresco del jardín a través de una avenida de eucaliptos. Fotografía de Salomón Vargas Machuca. Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

Un sencillo vestíbulo con puertas de cristales precede al gran hall central, vasto salón de enormes proporciones, que recibe la luz por una claraboya abovedada de vidrios deslustrados en el techo y por los portales de cristal que lo separan del jardín de invierno.

Rincones primorosos, llenos de esos muebles que parecen respirar el cariño del hogar, abrigados por biombos de laca china, que son preciosas obras de arte de una antigüedad varias veces centenaria, adornados con ventrudas consolas de riquísima talla española, con los retratos de los antepasados, -el general Alvear en la batalla de Ituzaingó, por Boutigny; D. Diego de Alvear, por Sorolla; Da. Teodelina F. de Alvear, por Flameng; D. Carlos de Alvear, por Ferrier, - y dominando el conjunto, ante el rellano de la escalera de roble, la púdica blancura de una Diana, símbolo de la adusta pureza.



El momento de esplendor: la sala y su equipamiento funcional y artístico.

Fotografías de Salomón Vargas Machuca. Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

Sobre las mesas, en elegante confusión, los últimos libros, las revistas de arte, entre mazos de flores, pebeteros y figulinas de bronce o porcelana, y revueltos en aparente confusión, por todas partes la comodidad de los confidentes, sillones, banquetas y sofaes, tapizados, de hermosas telas, que tienden sus brazos a la íntima efusión de los amigos.

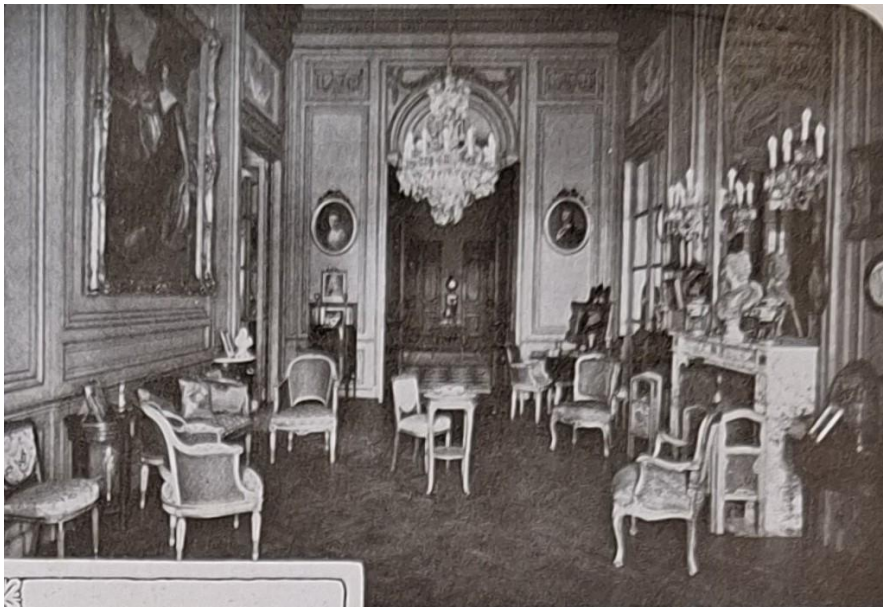
En lo alto, una amplia galería de roble viejo circunda el hall y concentra en este núcleo común las habitaciones de la familia. En el centro, un doble diván-biblioteca ofrece la molicie de sus almohadones y la variedad de su literatura, a la holgada “réverie”. Un mueble de madera antigua en un oscuro rincón pone su añoso recuerdo en la sombra nueva. La luz filtra a través de las plantas del jardín de invierno, en cuyo centro una estatua, “La Primavera”, perpetúa la frescura de su núbil juventud.

Allí, en el gran hall, engalanado de hermosos ramos enviados a la dueña de casa, eran recibidos los invitados por el dueño de casa, su esposa, que vestía de lama de plata con bordados “strass”, y su hija Mercedes, de liberty rosa con bordados de perlas en el “corsage”. Les secundaban en sus atenciones con la concurrencia D. Eugenio de Alvear y su esposa Da. María Luisa Quirno, de *charmeuse* blanco con bordados de cristal y echarpe de tul de ilusión del mismo color, y D. Federico de Alvear y su esposa Da. Felisa Ortíz Basualdo, de liberty blanco con sobrepollera de tul y bordados cristal.

En este punto, y tras la detallada descripción de la residencia, sus objetos de arte y su menaje, lo mismo que del jardín, aparecen en primer plano de la escena los dueños de casa, que reciben a sus invitados en el hall. No están solos: otros sujetos de la misma familia Alvear (cuyos ancestros se enseñoreaban en los óleos de Boutigny, Sorolla y Flameng), acompañados por sus cónyuges, conforman en segundo plano esa escolta sanguínea, hemotopompos, habilitada por el parentesco y blasonada de genealogías de vieja estirpe. Sigue el relato:

Una orquesta, disimulada en ese hall, permitía el baile en los salones contiguos, que describimos enseguida.

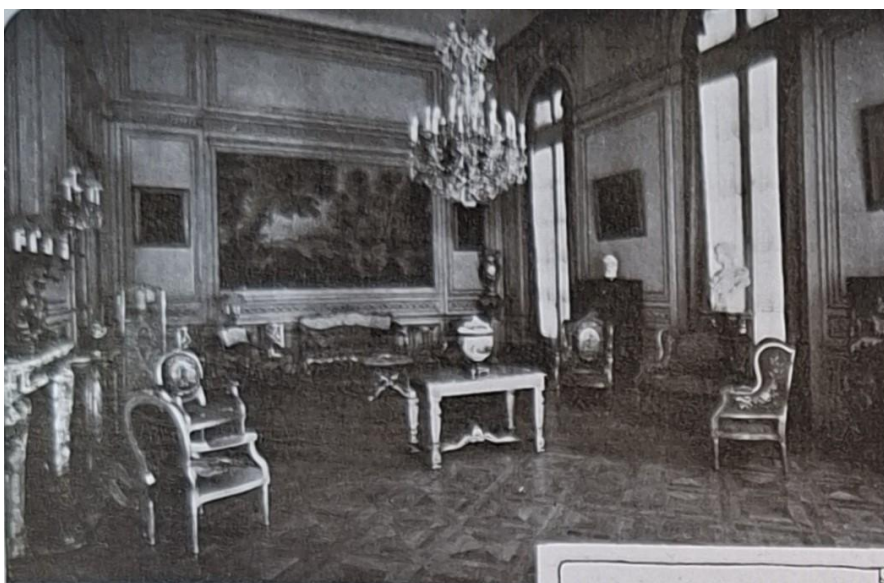
La sala de música, decorada con un gusto serio, de paredes de madera pintada y patinada delicadamente, con finas terracotas sobre los vanos de las puertas, ostenta, junto a pequeñas obras de arte, un retrato de la dueña de casa, por Vallet-Bisson, que es un hermoso estudio de carácter, de suaves y armoniosos colores y dibujo magnífico, cuya bondad preside el santuario, donde el piano, vestido de lujosa gualdrapa de seda y oro, ofrece su teclado al entusiasmo ocioso de manos artistas.



Visiones del esplendor... Fotografía de Salomón Vargas Machuca.

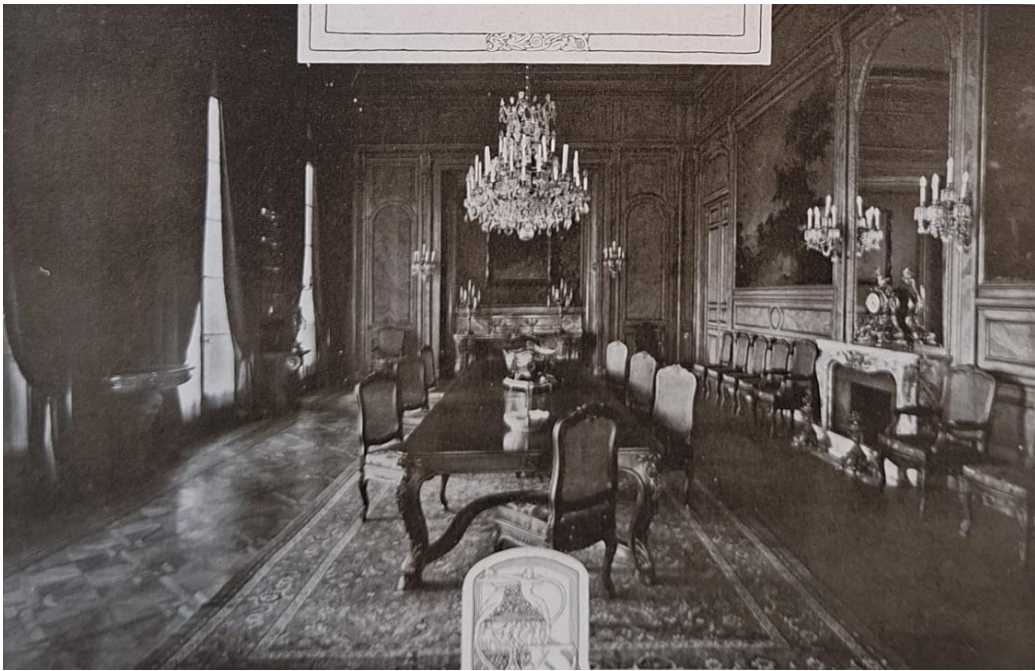
Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

El salón es otro joyel. En caballete de honor, un Turner y un Constable, abren miradores hacia paisajes de poética belleza –el primero con su polvillo dorado flotante en el ambiente de una mañana rosada, el segundo con su dulce atardecer entre altas encinas. El busto en mármol de la Sra. de Alvear a una parte, la tapicería de vivos colores al fondo, los muebles de caoba dorada y punto de Aubusson, las vitrinas repletas de raras miniaturas, la decoración sencilla y sobria, hacen de este recinto un lugar de recepción al propio tiempo amistosos y de condescendiente dignidad, hospitalario y altivo.



Fotografía de Salomón Vargas Machuca. Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

El comedor recuerda ciertas habitaciones de algún palacio europeo. Entonado con una armonía de colores en que predomina el azul Pompeya de los pintores, estufa de mármol morado y cortinas y muebles de brocato granate, muestra dos paneles al óleo, obra de autor anónimo del siglo XVIII, y su sillería de nogal dorado pone la única nota oscura en el conjunto.



Fotografía de Salomón Vargas Machuca. Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

Se había dispuesto allí un “buffet” sobre la mesa, tendida con mantel de encaje y adornada con profusión de orquídeas y centros y candelabros de plata repujada.

Al otro lado del hall se encuentra un oratorio, de mármoles incrustados y combinados con feliz acierto, que da al jardín francés por una corta escalinata de piedra; sala de billar, donde se muestra un cuadro pintado por Boutigny, representando la Asamblea constituyente del Año XIII, con el general Alvear proclamando la libertad de los esclavos –así como el escritorio en que los antepasados españoles ostentan sus figuras de antigua dureza– contienen telas y tablas de mérito, firmadas por Damoy, De Cock, Bourguignon, Fournier o pertenecientes a la escuela de Fra Filippo.



Fotografía de Salomón Vargas Machuca. Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

En todos estos salones distribuyéronse los invitados, bailándose con entusiasmo en el hall y en el salón, donde se había dispuesto otra orquesta; pero el lugar predilecto fue la terraza, que da sobre el parque, y donde, a los sonos de una orquesta allí instalada se hizo más animado el baile, disfrutándose de los atractivos de la danza y del encanto del sitio, originalmente adornado con flores, que una suave brisa tornaba particularmente grato.

Allí fue servida luego la cena, reanudándose después la danza, hasta la mañana de hoy.

Dio a la fiesta un atractivo más el gentil grupo de niñas que hacía su primera presentación en los salones, las Srtas. Adelia Díaz Vieyra, Dora de Alvear, Elena Luro Roca y Julieta Shaw Usher, para quienes la concurrencia tuvo expresivas demostraciones de afecto¹⁶.

La crónica periodística es suficientemente elocuente y poca o ninguna glosa hace falta añadir. No hay dudas de que la fiesta inaugural fue fastuosa y que su prolongación hasta la mañana siguiente delata el deseo de la concurrencia (al menos de una parte de ella) de permanecer en el lugar encantado, como quien no quiere despertar de un

¹⁶ “El baile de anoche”, en *Notas Sociales. La Nación*, 20 de diciembre de 1918.

sueño placentero. Y aunque no se mencione la cantidad de invitados, todo hace suponer que fueron muchos, distribuidos en los varios salones, ya que a la apertura de la casa se sumaba la presentación en sociedad de cuatro niñas pertenecientes a familias connotadas.

Un detalle interesante es la existencia de un oratorio privado, revestido con incrustaciones de mármol, con coro y techo trabajados con marquetería de madera¹⁷ y dotado de salida al jardín francés. Con respecto al mobiliario, detalladamente mencionado, hablaremos un poco más adelante.

El ocaso de *Sans Souci*

Con la crisis de los años 30, sobreviene la venta de los palacios proyectados por el arquitecto Sergent para la familia Alvear: el palacio de los Bosch-Alvear, en 1929, que será residencia oficial del embajador de los Estados Unidos; y el palacio Errázuriz-Alvear, vendido al gobierno nacional en 1937 y hoy sede del Museo de Arte Decorativo.

Por su parte, tras el fallecimiento de Carlos de Alvear, ocurrido en *Sans Souci*, en 1928, su esposa Mercedes Elortondo pensó en donar a la iglesia “la quinta de San Fernando” (sic), como la llamaban en la familia, para residencia de los sacerdotes ancianos de la arquidiócesis. Sin embargo, las autoridades eclesiásticas no aceptaron una donación con un cargo mandatorio, que en el futuro les impidiera vender la propiedad. Al parecer, fue monseñor Santiago L. Copello y Eugenio de Alvear (hijo de Carlos) quienes convencieron a Mercedes de vender el palacio por la suma de \$300.000.-, a valor de mercado, en 1939.

Por disposición privada, debía permanecer en la casa uno de los hijos del matrimonio, llamado Diego. Y recién a su muerte, la propiedad debía pasar al Arzobispado de Buenos Aires¹⁸.

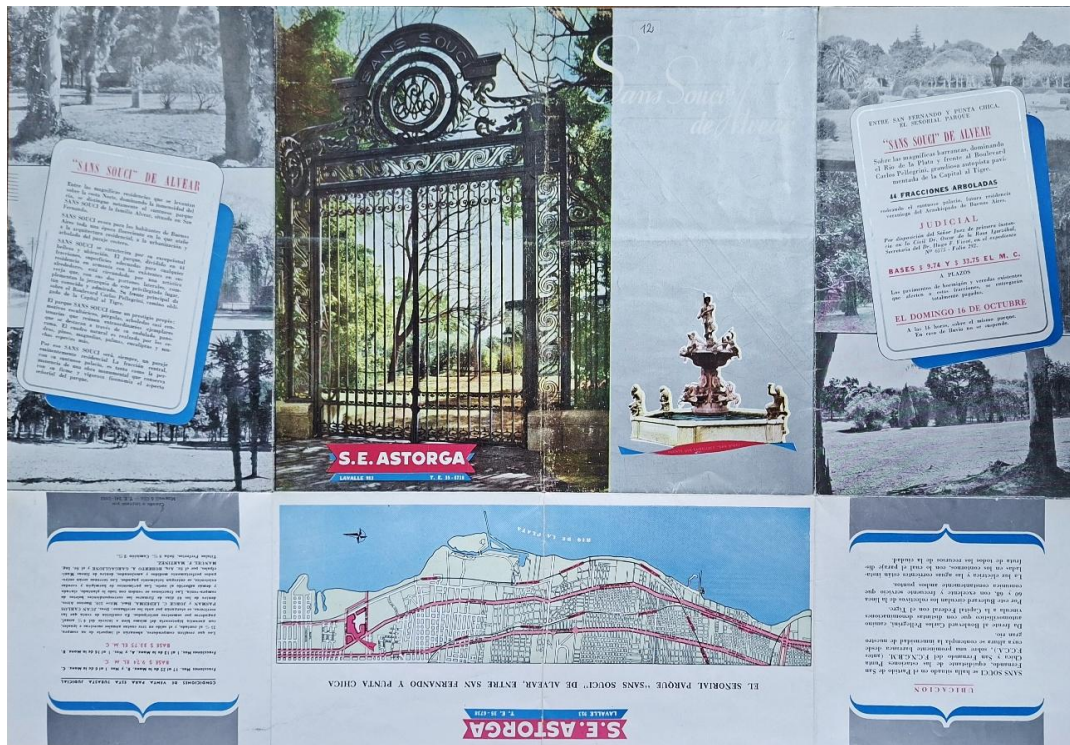
Al fallecimiento de Mercedes Elortondo en 1940, le siguió el remate de los lotes rodeando el Palacio. El escritor Manuel Mujica Láinez, quien vivió allí junto a su esposa Anita de Alvear aquel año de 1939, sentenció que fue entonces cuando el entorno “se

¹⁷ “El palacio Sans Souci, en Victoria”. *La Nación*, 11-II-1979, p. 13.

¹⁸ No obstante, también otros descendientes de los Alvear-Elortondo vivieron allí.

llenó de casitas ridículas (sic), los muebles se remataron¹⁹ y el palacio conoció su definitiva decadencia²⁰.

El folleto de S. E. Astorga anunciaba para el domingo 16 de octubre de 1950²¹ el remate judicial²² de “Sans Souci de Alvear”, dividido en 44 fracciones arboladas rodeando “el suntuoso palacio, futura residencia veraniega del Arzobispado de Buenos Aires”.



Folleto de S. E. Astorga. Caja Punta Chica, N.º 12.

Museo Biblioteca y Archivo Histórico Municipal de San Isidro “Dr. Horacio Beccar Varela”.

Entre las magníficas residencias que se levantan sobre la costa Norte, dominando la inmensidad del río, se distingue netamente el suntuoso parque SANS SOUCI de la familia Alvear, situado en San Fernando.

SANS SOUCI evoca para los habitantes de Buenos Aires toda una época floreciente en lo que atañe a la arquitectura residencial, a la urbanización y arbolado del paraje costero.

¹⁹ Coincide con lo relatado por la Sra. Luz Santa Coloma. En aquella ocasión su madre, Felisa Alvear de Santa Coloma, adquirió algunas piezas.

²⁰ SANTA COLOMA, Luz: *Los Alvear en la Belle Epoque... y después* (Texto inédito).

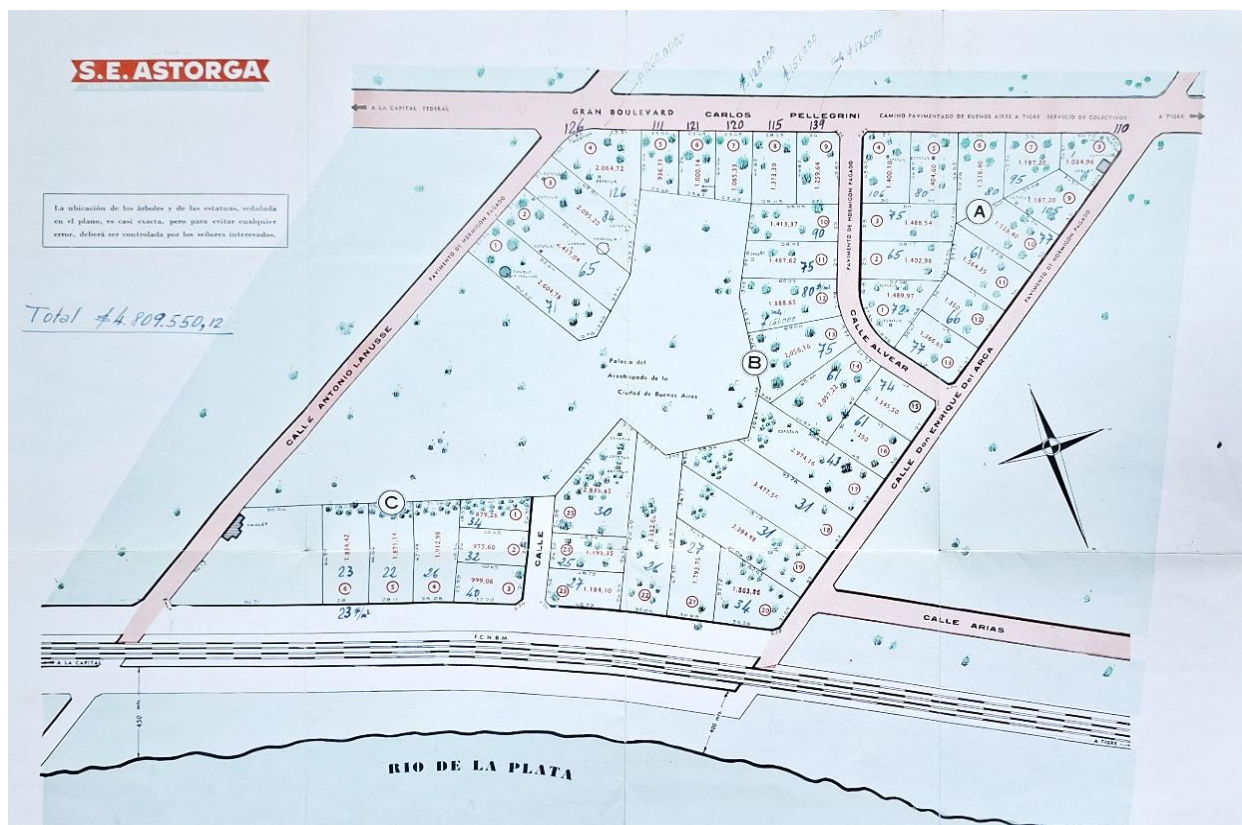
²¹ Una anotación en lápiz en el folleto consignó el año 1949, sin embargo, en su libro inédito, Luz Santa Coloma señala el año 1950.

²² Por disposición del juez civil de primera instancia Dr. Oscar de la Rosa Igarzábal, secretario del Dr. Hugo F. Vivot, en el expediente N.º 6575, folio 292.

SANS SOUCI se caracteriza por su excepcional belleza y ubicación. El parque, dividido en 44 fracciones, superficies adecuadas para cualquier residencia en armonía con las existentes en sus alrededores, está circundado por una artística verja que, con sus dos portones laterales, complementan la jerarquía de este privilegiado lugar, tan conocido y admirado. Su frente principal sobre el Boulevard Carlos Pellegrini, camino obligado de la Capital al Tigre.

El parque SANS SOUCI tiene un prestigio propio: motivos escultóricos, pérgolas, arboledas casi centenarias que reúnen extraordinarios ejemplares que se destacan a través de su ondulado panorama. El cuadro natural es realzado por los cedros, pinos, magnolias, palmas, eucaliptus y muchas especies más.

Por eso SANS SOUCI será, siempre, un paraje eminentemente residencial. La fracción central, con su suntuoso palacio, es tanto como la permanencia de una obra monumental que conserva con su firme y vigorosa fisonomía el aspecto señorial del parque.



Folleto de S. E. Astorga. Caja Punta Chica, N.º 12.

Museo Biblioteca y Archivo Histórico Municipal de San Isidro "Dr. Horacio Beccar Varela".

Las 44 fracciones se dividieron en tres manzanas: A, B y C. Las fracciones N.ºs 17 al 25 de la manzana B y N.ºs 1 al 6 de la manzana C; se les asignó una base de \$ 9,74 el metro

cuadrado. En tanto que a las fracciones N.^{os} 1 al 13 de la manzana A, y N.^{os} 1 al 16 de la manzana B, \$ 33, 75 el metro cuadrado²³.

En torno de Diego de Alvear, el postrer morador de aquel linaje, se han tejido historias de excentricidad y hasta de locura. Una extensa nota ilustrada, aparecida en la revista dominical del diario *Clarín* en 1968, lo describe de este modo:

Culto, con una buena dosis de originalidad, excéntrico en los últimos años de su vida, se enclaustró en la vieja casona que fuera de sus mayores. Quiso aferrarse allí a una época que iba desdibujándose en el tiempo. Para muchos, su sensibilidad era exquisita. Para otros, comerciantes y dispuestos a no desperdiciar ocasiones, era el comprador ideal.

Desvirtuando acaso la personalidad de Diego antes de enfermar, no faltó quien lo mostrara adquiriendo colecciones íntegras de libros. Y camisas, que parecían ser su última debilidad... Párrafos por él manuscritos de libros y tomos diversos, son testimonio de que ni su enfermedad lo sustrajo a las ansias de saber cada día algo más...²⁴.

Aquel cronista de 1968 pudo comprobar el estado de abandono del edificio mohoso, casi sin vidrios sanos, con los herrajes oxidados. “Como si se hubiera ido muriendo un poco con sus moradores”, anotó, remedando el destino simbiótico con que Edgar Allan Poe ató la suerte de la casa de Usher, a la decadencia insana de sus dueños, en el famoso cuento de su autoría.

²³ Los compradores debían abonar el 25 % del importe de la compra al contado, y el saldo en tres cuotas anuales sucesivas, con garantía hipotecaria del mismo bien y un interés del 6 % anual pagaderos por semestres anticipados. Como condición de venta las escrituras debían acordarse ante los escribanos Dres. Juan Carlos Pasman y Jorge C. Ledesma, con oficinas en B. Mitre 559, Capital, dentro de los 60 días de firmarse los boletos de compra-venta. **Las fracciones se vendían “con todo lo plantado, clavado y demás adherido al suelo”**. Los pavimentos de hormigón y veredas existentes se entregarían “totalmente pagadas”. Los terrenos serían entregados “perfectamente medidos y amojonados” dentro de las líneas municipales por el Arq. Roberto A. Gargaglione y el Ing. Manuel F. Martínez. La seña era del 8 % y la comisión del 2 %.

²⁴ “Aquí vive el recuerdo y reina la soledad”. Revista *Clarín*, domingo 22 de septiembre de 1968, n.º 8152, p. 11.

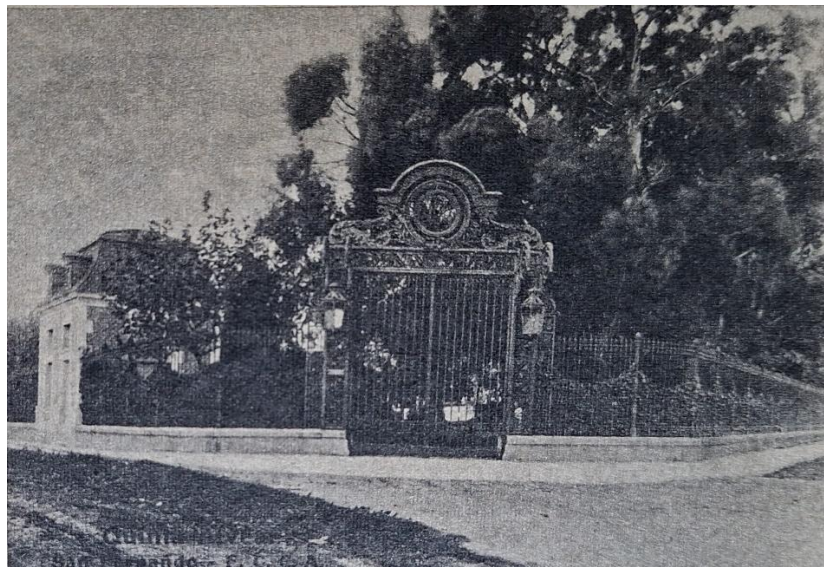
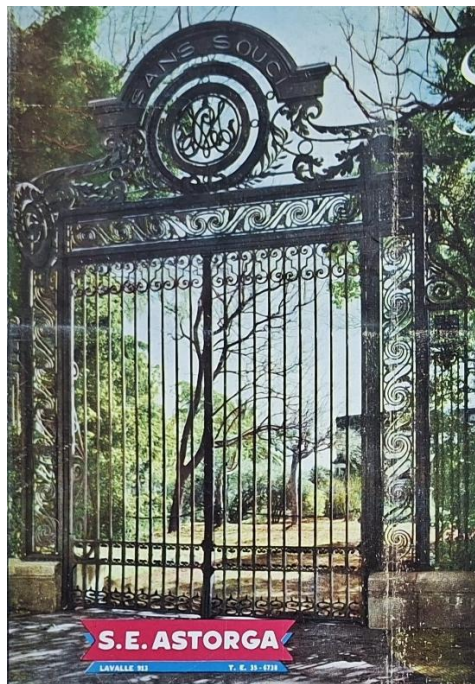


Revista *Clarín*, domingo 22 de septiembre de 1968, n.º 8152.

Para aquella época, la mole era todavía visible desde algunos tramos de la avenida Del Libertador. Hoy, en cambio, los parcelamientos del sector y las nuevas construcciones solapan esas visuales:

Observando hacia el lado del río, se advertirá una de las fachadas laterales y los techos de pizarra del edificio. Y varias casas que enfrentan a la avenida tienen todavía la hermosa reja que años atrás circundó la residencia de los Alvear²⁵.

²⁵ *Idem.*



Arriba, el portón de hierro con la inscripción *Sans Souci* y el monograma del matrimonio Alvear-Elortondo en el folleto de remate de S. E. Astorga (1950); y todavía erguido en Revista *Clarín*, domingo 22 de septiembre de 1968, n.º 8152.

Aunque el acceso al predio estaba vedado, el cronista dice que pudo ingresar, para enfrentar en silencio ese “bastión de la soledad”:

De la fuente de los faunos solo queda la pila, compitiendo en altura con los matorrales y arbustos que no tardarán en ocultarla. De la fachada principal desaparecieron ya los dos leones de mármol que sostenían el escudo nobiliario de la familia.

Para entonces, hacía tiempo que los faunos habían sido retirados por Manuel Mujica Lainez y su esposa Ana de Alvear. Uno de ellos permanece en la residencia “El Paraíso”, en Córdoba. En cuanto a los leones, ambos fueron reubicados en el jardín de uno de los descendientes de los propietarios Alvear-Elortondo, en su casa particular del barrio Haras Alvear²⁶.



Uno de los faunos y uno de los leones que pertenecieron al jardín de Sans Souci, preservados por descendientes de los propietarios originales.

Fotografías gentileza Luz Santa Coloma.

Y continúa describiendo:

Las enormes farolas aparecen carcomidas por la herrumbre. La escalinata de acceso muestra grietas y la gramilla sentó reales en esas heridas. Un desteñido cartel, más allá del alambrado, previene: prohibido pasar. Sobre la cara este del edificio, el jardín de invierno, sólo se conservan los espejos. El cielorraso, vencido por los años, la humedad y algunas pedradas de quienes se entretuvieron en voltear todos los vidrios circundantes, se dejó caer. Vigas enmohecidas sostienen aun la estructura de una araña de la que solamente quedan la armazón y, graciosamente, las bombas eléctricas...²⁷.

²⁶ Datos aportados por la Sra. Luz Santa Coloma.

²⁷ *Ibídem*, pp. 11-12.

Sin embargo, como rezaba aquel adagio latino referido a la Roma ruinosa, *quanta fui ipsa ruina docet*, las ruinas de *Sans Souci* aún conservaban su capacidad piranesiana de enseñanza de una arquitectura lujosa y excelente:

El molduraje de estilo imperio, confeccionado en madera y yeso, dorado a la hoja, enseña pocos deterioros. Los mosaicos del piso (mármoles franceses e italianos) están intactos. Una gran puerta metálica tipo tijera separa el recinto del gran salón de recepción. Poco más de un centenar de metros cuadrados es la superficie de éste. Los pisos de parquet de roble de Eslovenia y teca formando cuadros (en el centro la madera es más clara) enseñan de trecho en trecho, casi junto a los zócalos, los orificios con rejillas correspondientes al sistema de calefacción. Desde lo alto, la gran claraboya central de 5 metros de diámetro aproximadamente, en forma de roseta cóncava, permite el acceso de luz natural. Las puertas de comunicación con los otros ambientes de la planta baja son de roble. Una sobria pero magnífica escalera de mármol de Carrara comunica con la planta alta, donde es dable advertir la balaustrada que circula a la galería de ese piso. Está totalmente construida en material de teca.

El infaltable hogar fue construido en piedra granítica. Sobre él aparecen tres escudos nobiliarios...²⁸.

Un detalle que llamó la atención del periodista figueroa fue que los cortinados, hechos en damasco con madroños en sus bordes, permanecían en su lugar, sin duda a causa de su tamaño, que dificultaba su ubicación en otras casas. A su vez, en el salón de billar, aun podía verse colocada la *boiserie* de un metro y medio de altura. En un saloncito contiguo, permanecían unos sillones forrados en brocado rojo de seda, aunque deteriorados por acción vandálica, al parecer²⁹.

En otro salón se apreciaba

un gran mueble gótico de alzada, profusamente tallado al igual que sus columnas. La madera de castaño, fácilmente reconocible por sus poros, conserva algún lustre opaco todavía. Las cajoneras están forradas por felpa verde, como si se tratara del lugar de descanso de los cubiertos. Los frentes de las pequeñas puertas destacan tallas con cabezas de guerreros...³⁰.

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁹ *Idem*.

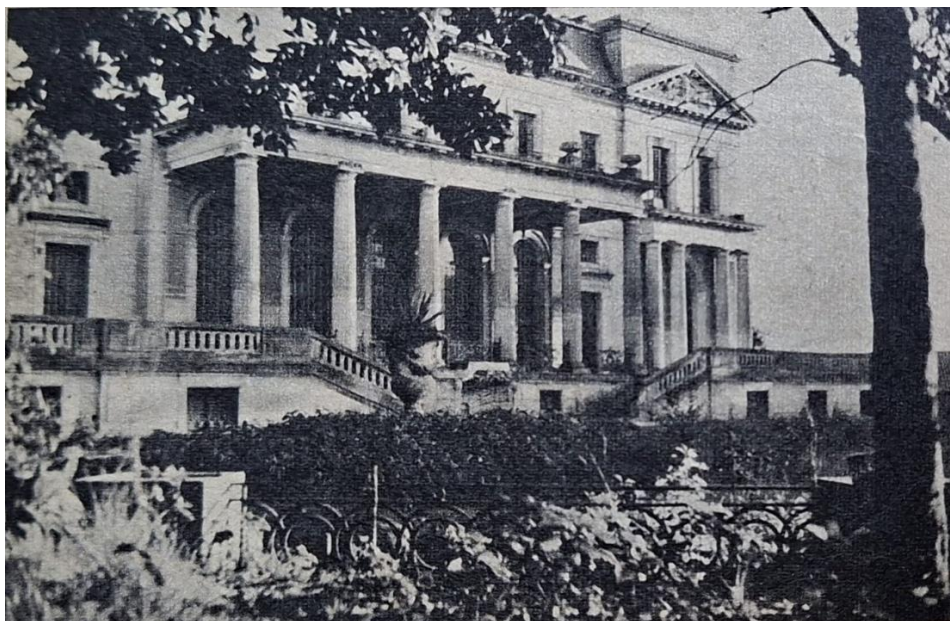
³⁰ *Idem*.

Este mueble que describe es una enorme “credencia” que, como veremos más adelante, fue llevada al castillo Elortondo-Armstrong poco después y cuyo valor patrimonial hemos destacado en una obra reciente de nuestra autoría³¹.

La casa estaba a cargo de un cuidador español de nombre don Gaspar (llegado al país en 1910), quien había asegurado con alambres las ventanas y sus celosías de la planta baja. La tarea de custodia la cumplía junto a sus perros³².

El itinerario del periodista lo condujo, también a la oscuridad críptica de los subsuelos, donde originalmente estaban la cocina, el lavadero, la caldera, la bodega, las leñeras, y dependencias del personal de servicio³³. También por allí se tendía la infraestructura de la instalación eléctrica (porque para entonces ya había sido desterrado el gas), que debió ser potente para soportar la cantidad de luminarias. La circulación vertical se facilitaba por un ascensor con lugar para seis personas³⁴.

El abandono tampoco fue piadoso con el parque exterior: maceteros y tinajones destruidos, lo mismo que la pileta y el lago artificial.



Revista *Clarín*, domingo 22 de septiembre de 1968, n.º 8152.

³¹ FUGARDO, Marcela; BALLESTEROS, Juan Pablo y DE MASI, Oscar Andrés: *Un legado espiritual en las barrancas de San Isidro. Historia y memoria de la quinta Elortondo-Armstrong*. Buenos Aires, Ágape, 2025.

³² *Ibidem*, pp.12-13.

³³ Existían allí más de 40 habitaciones para el personal de servicio (*El palacio Sans Souci*, en Victoria. *La Nación*, 11 de febrero de 1979, p. 13).

³⁴ *Aquí vive el recuerdo y reina la soledad...*, p. 13.

En cuanto a la relación de la familia Alvear con las memorias asociadas a aquel lugar, según el periodista, no era un recuerdo grato sino más bien traumático:

esquivan el tema, no desean rememorarlos. Allí su fundador, Carlos María, falleció luego de un cruel proceso que, prácticamente, lo inmovilizó. Su hija Mercedes -Mechita- recordada por su extraordinaria belleza, pasó los tristes años de la enfermedad que acabó con ella. Caso parecido el de Diego. Por eso, la residencia que sigue resistiéndose al olvido, no los atrae ya³⁵.

Más allá de estas penosas circunstancias, el final del señorío de los Alvear-Elortondo sobre aquella propiedad viene a ratificar una comprobación que solía resaltar en sus clases el arquitecto Julio Cacciatore (y que, antes, le escuchamos decir a Alberto S. J. de Paula): que las familias de la alta burguesía porteña que cumplieron el deseo de construirse palacios, no llegaron a habitarlos por mucho tiempo. A lo sumo poco más de una década: la crisis económica de 1930 y otros cambios de paradigma derivados de la primera posguerra, determinaron que, bien pronto, los dueños decidieran su venta. La generación siguiente no pudo disfrutarlos en igual medida que sus padres. De ahí que, al comienzo, habláramos del componente de “capricho” implícito en estas formas de ostentación de lujo.

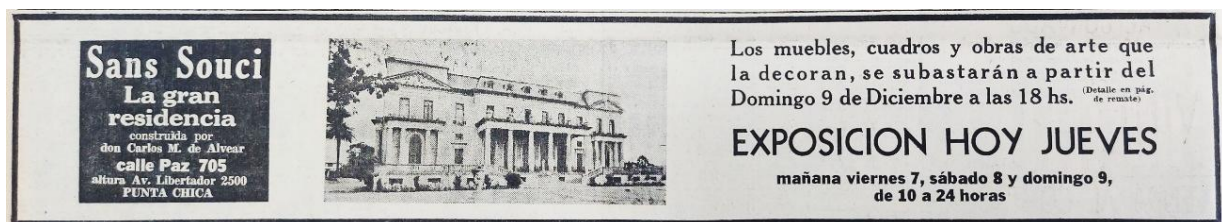
Mucho antes de la visita del cronista de *Clarín*, ya en el año 1949, los descendientes lotearon y vendieron gran parte del terreno hasta la avenida principal donde aún se erguía el magnífico portón de hierro, con la inscripción *Sans Souci* y el monograma del matrimonio Alvear-Elortondo. Quienes fueron adquiriendo lotes vecinos, incorporaron en sus lindes partes de la enorme verja perimetral. Para entonces, el palacio, que había sido símbolo del esplendor de una época, de una clase y de una familia con figuración principal en la escena rioplatense, se hallaba casi en ruinas.

Una subasta producida por Gerardo Héctor Messuti, a fines de 1973, utilizó como espacio para las ventas el palacio, que ya no pertenecía a la familia Alvear-Elortondo, siendo el detalle llamativo que en aquel evento, no se subastaron muebles ni objetos de los propietarios originales, según se desprende del catálogo. Ello guarda correspondencia con el hecho, que relataremos más adelante, relativo al vaciamiento de la casa por parte del Arzobispado de Buenos Aires.

³⁵ *Idem.*

Pero, más allá de la *provenance* de los objetos subastados, es plausible suponer que algún curioso habrá concurrido con el sólo propósito chismoso de atisbar, en los salones abandonados, el modo de vida de la familia Alvear-Elortondo.

El 5 de diciembre de 1973, el diario *La Nación* anunciaba que desde el día 6 podría visitarse la “magnífica residencia de Alvear “*Sans Souci*”. La apertura al público tuvo como objetivo la exposición de todos los muebles, pinturas y objetos de arte, que serían subastados la semana siguiente.



El palacio como contenedor de objetos y escaparate para observar.

La Nación, 6 de diciembre de 1973.



Un edificio palaciego parece legitimar la jerarquía del remate.

La Nación, 11 de diciembre de 1973.

La exposición se prolongó durante los días jueves 6, viernes 7, sábado 8 y domingo 9³⁶. La subasta “de excepcional jerarquía internacional”, según reza el catálogo, tuvo como martillero público Alberto Dascanio Fontana, referente en la Argentina para la valoración y remate de colecciones de pinturas, antigüedades, objetos de arte y mobiliario.

El resurgir de *Sans Souci*

Desinteresada la Curia de Buenos Aires en conservar el palacio, y ante rumores de una posible demolición³⁷, adquirió la casa señorial y sus dos hectáreas remanentes la familia Durini-Barra, vinculada genealógicamente a otros palacios, pero en este caso, en su versión original europea. Ejemplo de ello son el Palacio Durini de Milán y el palacio del cardenal Durini sobre el Lago Mayor.

El Dr. Eduardo Durini dijo a *La Nación* en 1979³⁸ que:

la Curia no pudo conservar el palacio: no había vidrios, ni herrajes en las puertas, ni lámparas, abundaban las goteras y los cielorrasos se hallaban totalmente desprendidos. Con mi hermano nos enteramos que el palacio estaba en venta y nos apuramos a comprarlo a monseñor Nolasco, antes de que lo hiciera otro fuerte interesado³⁹. No hicimos ninguna pichincha, pagamos por él el precio normal vigente para este tipo de transacciones. Luego nos dedicamos pacientemente a restaurarlo y a amueblarlo.

Poco después el Dr. Durini amplió detalles en una entrevista en *Costa Norte*, acerca de no sólo su intención con relación a la refuncionalización del palacio (que incluía un programa de hotelería de alto segmento), sino también de las razones circunstanciales que determinaron esa inversión en San Fernando, como alternativa de un frustrado proyecto en San Isidro:

³⁶ Los días de remate fueron el domingo 9, a las 18; y lunes 10, martes 11, jueves 13 y viernes 14, a las 21; y sábado 15 y domingo 16, a las 18. Gerardo Héctor Messuti presenta... *Subasta de excepcional jerarquía internacional. Importante selección de Pinturas, Muebles, Objetos de Arte y Antigüedades*. Catálogo de la exposición, 1973.

³⁷ Al parecer, la propuesta consistía en derribar la propiedad para luego proceder al loteo de los terrenos. Una importante empresa ya tenía allanado el camino a raíz de una excelente oferta presentada. “María Delfina C. de Ezcurra –evoca Durini– empresaria vinculada a negocios inmobiliarios, nos hace extensiva su preocupación por el destino del palacio, sin demora, al día siguiente, nos acercamos a la Curia y presentamos nuestra oferta, con la cual pudimos finalmente quedarnos con Sans Souci y salvarlo de un trágico final”. Ver CELIZ, Julio: “De Alvear a Xuxa”, en *Lo Nuestro*, segunda quincena octubre de 1994.

³⁸ “El palacio Sans Souci, en Victoria”. *La Nación*, 11 de febrero de 1979, p. 14.

³⁹ No hemos podido identificar a aquel otro “fuerte interesado”.

Yo abrigaba la idea de levantar una especie de residencia muy selecta en San Isidro. Inspirado en la usanza europea que ha convertido a viejos castillos y conventos en hoteles, para mantenerlos. Como el Hostal de los Reyes Católicos, en Santiago de Compostela y el *Chateau Saint Germain* en Laye, en las afueras de París. Con ese pensamiento, pues, habíamos iniciado el intento en San Isidro, con mi hermano Hugo José, preparando nuestra vieja casona colonial. Pero el municipio no nos concedió autorización para operar de ese modo. Y allí fue donde decidimos vender esa casa para comprar Sans Souci, cuyo estado era calamitoso. Si la memoria no me engaña escrituramos en 1962, poniendo sobre la mesa unos 150 millones de nacionales⁴⁰.

La arquitecta Josefina Barra, esposa del Dr. Eduardo Durini, encaró la puesta en valor del edificio, que, poco a poco, fue recobrando no solo su habitabilidad (allí vivía el matrimonio con cinco hijos y nietos; y antes, también había vivido allí un hermano del Dr. Durini con su propia familia), sino su prestancia pasada:

Es tanto lo que hay que hacer en él para devolverle el esplendor que cada día nos sorprende con un nuevo proyecto. Mi esposa y yo ya nos mudamos tres veces dentro del palacio, y en una sola de las habitaciones del primer piso tenemos instalado nuestro living comedor, en el office hemos puesto el dormitorio, y el baño ha quedado convertido en una amplia cocina que conserva sus azulejos blancos con su guarda superior de color, trabajada en relieve. Y éste es sólo uno de los 25 dormitorios del palacio...⁴¹.

La tarea de restauración ha sido prolongada y ha alcanzado, incluso, a la cochera, transformada en residencia. Pero la arquitecta Barra de Durini no ha estado sola en su empeño de aquellos años: sus hijas también orientaron su vocación en esa misma línea⁴².

En el año 2004 fue creada la “Fundación Durini”, inspirada en las ideas y el espíritu que animaron la vida del Dr. Durini, bajo la premisa de promover la preservación del patrimonio cultural y paisajístico de la Argentina. En ese marco, el palacio abrió sus puertas a más de 3000 personas al cumplirse el bicentenario de la fundación de San

⁴⁰ DI MAIO, Fernando: “Vivir como un rey por cincuenta dólares diarios. El Palacio Sans Souci se democratiza y abre sus puertas en San Fernando”. Fotografías de Reinaldo Angel. *Costa Norte* Año 2. N.º 58. 1.º de agosto de 1980.

⁴¹ “El palacio Sans Souci, en Victoria”. *La Nación*, 11 de febrero de 1979, p. 14. No emitimos aquí opinión acerca de los criterios empleados en la restauración de aquel local del primer piso. Sin perjuicio de ello, que el palacio haya permanecido en pie es digno de resaltarse.

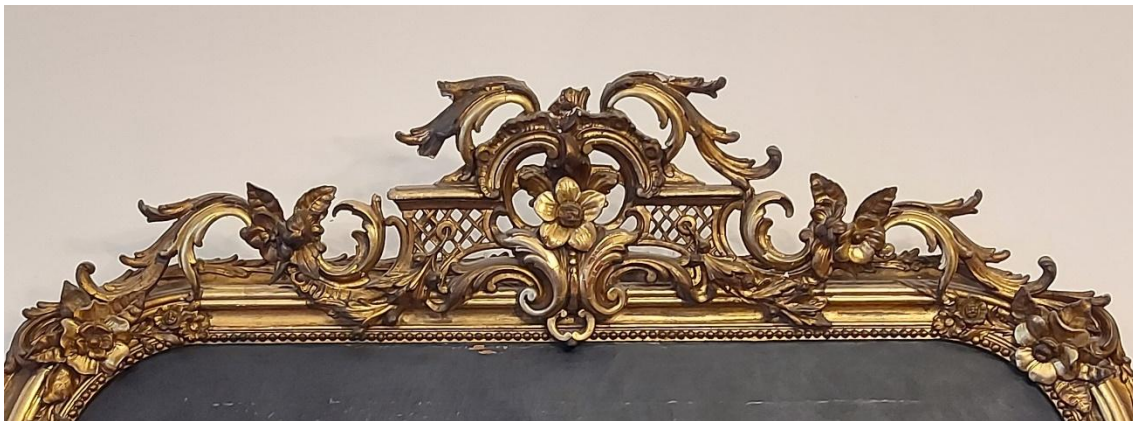
⁴² *Idem*, p. 13.

Fernando, y se organizaron de forma regular conciertos, muestras y visitas guiadas para difundir su valor patrimonial⁴³.

El destino de una parte del mobiliario y de algunas obras de arte

Hemos abordado este tema en nuestro trabajo ya citado (realizado en coautoría con el P. Juan Pablo Ballesteros) *Un legado espiritual en las barrancas de San Isidro. Historia y memoria de la quinta Elortondo-Armstrong*. Tomamos de allí los párrafos que se refieren al destino de algunos muebles y varias obras de arte.

Es curioso que parte de ese conjunto de objetos hayan ido a parar al castillo Elortondo-Armstrong, en San Isidro, que fue residencia veraniega de infancia y juventud de Mercedes Elortondo-Armstrong (como si las cosas inanimadas fueran tras las huellas de sus dueños), pero ya convertida en casa de formación sacerdotal. En efecto, el cardenal Santiago Luis Copello había obtenido de parte de la familia Bemberg-Elortondo la donación de aquel castillo, y desde el año 1938 lo destinó como Instituto Vocacional San José. Allí, en la sala comunidad, están hoy algunos objetos provenientes de *Sans Souci*. Demos espacio al relato de aquella migración de una parte del inventario.



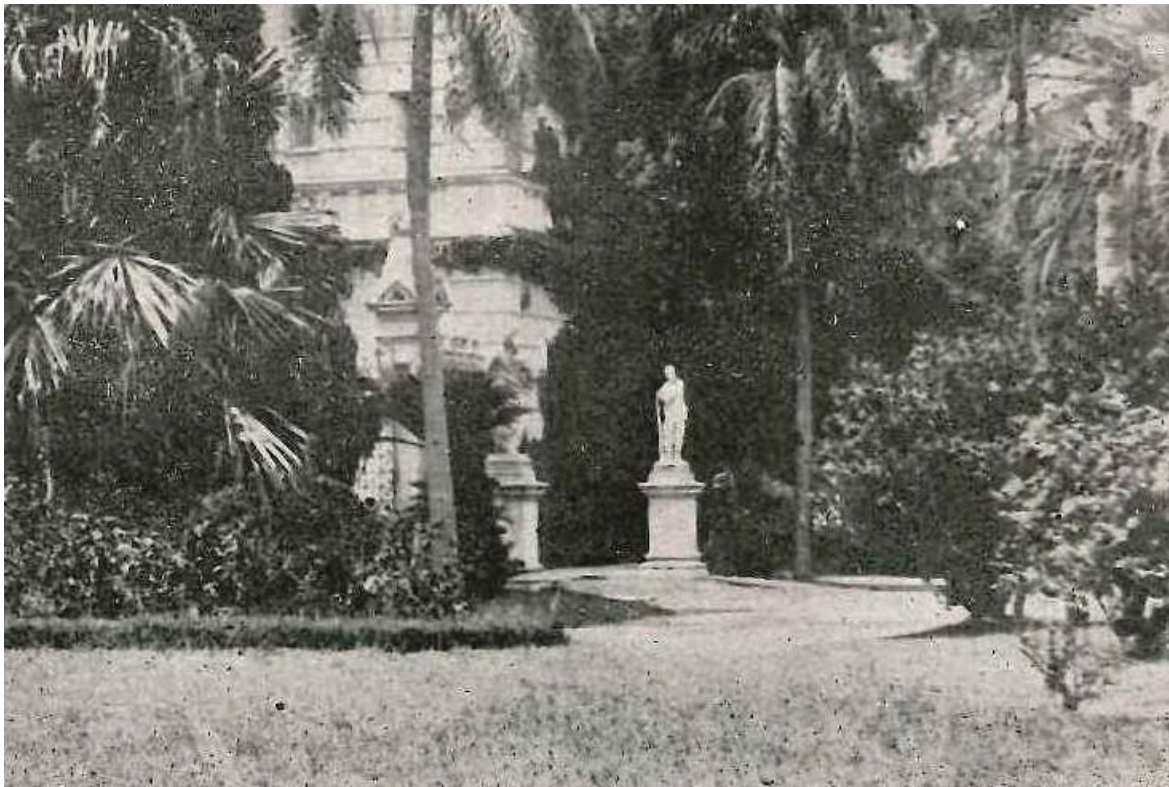
Coronamiento o remate floral del marco de la pintura que representa a Judith con la cabeza de Holofernes, actualmente en el Instituto Vocacional San José, San Isidro. MF.

La inexistencia de inventarios confeccionados en el momento en que la residencia Elortondo-Armstrong-Bemberg pasó al dominio del Arzobispado impide saber con qué mobiliario se contaba entonces. Todo indica que no se incluyeron muebles ni obras

⁴³ Sitio web oficial: <<https://www.palaciosanssouci.com>>

de arte en la transferencia y que, solamente, se trató de la casa vacía. Es natural preguntarse si los donantes ¿habrán desocupado la propiedad ya desde el instante del loteo? Parece lógico.

Por ejemplo, de las dos estatuas alegóricas que flanqueaban el ingreso al *cortile* y que se observan, de lejos, en las fotografías del folleto de remate, no hay rastro ninguno.



El ayer de la quinta Elortondo-Armstrong: dos estatuas de líneas clásicas flanqueaban el acceso al cortile. Hoy retiradas de allí. Folleto de remate: “El parque de Elortondo en las barrancas de San Isidro”. Furst Zapiola y Cia., 1930. Caja 12-17. MBAHMSI.

Si el cardenal Copello tomó posesión de un edificio vacío e hizo llevar muebles para comenzar de inmediato las actividades, lo cual es posible, ignoramos cuáles hayan sido y si fueron provistos por la Congregación de religiosas de la Virgen Niña o por el Arzobispado. Lo mismo vale para el primer equipamiento de la capilla o para otros detalles decorativos y funcionales.

Es plausible afirmar que hubo allí una imagen de la Virgen Niña traída por las Hermanas, similar a la que se conserva en su Casa de Villa del Parque, aunque algo más grande⁴⁴.

Recién años más tarde aparece un registro documentado del mobiliario. En efecto, el P. Martinoia informó a monseñor Canale acerca del traslado de algunos muebles provenientes del palacio *Sans-Souci* con destino, ahora, al Seminario Metropolitano de Buenos Aires⁴⁵. El documento es interesante porque no sólo permite conocer la totalidad del mobiliario originalmente traído desde Punta Chica al Instituto el 22 de julio de 1970, sino, además, verificar cuáles de los muebles remanentes aún hoy permanecen en la casa.

La explicación del porqué de esta provisión de muebles, en 1970, desde la antigua residencia Alvear-Elortondo, ha de buscarse en el hecho de la pronta salida de las hermanas de la Congregación de la Virgen Niña. Probablemente y con toda legitimidad, habrán retirado del Instituto sus pertenencias y sus muebles. Pero, insistimos, la falta de inventarios previos nos impide saber cuántos y cuáles eran.

De aquella operación de mudanza, desde San Fernando a San Isidro, que ejecutaron con presteza los jóvenes seminaristas, todavía el P. Raúl Laurencena (párroco de Nuestra Señora de La Piedad en Buenos Aires y ex subdirector del Instituto, fallecido en octubre de 2025) conservaba un nítido recuerdo:

Año 1969. A mis 19 años, por un llamado interior de Dios ingresé al Seminario de Buenos Aires, que desde 1968 tenía su año preparatorio en el Instituto Vocacional San José, en San Isidro, antes de pasar a Villa Devoto. Ingresamos 12 jóvenes dispuestos a seguir a Jesús y servirlo como futuros sacerdotes.

La casa señorial, donada por la familia Bemberg para Seminario, se estaba restaurando y había que amueblarla. Justo ese año se liberaba la donación del Palacio Sans Souci al Arzobispado de Buenos Aires. Por eso, como seminaristas que estábamos cerca, fuimos varias veces a buscar muebles para adornar el Seminario Introductorio.

⁴⁴ Como parte de una operación de memoria y resignificación de la presencia de las Hermanas de la Virgen Niña en el Preseminario, y en el marco evocativo de la producción de este libro, en 2024 ha sido recuperada esta imagen (que se hallaba en el Seminario Metropolitano de Buenos Aires) y colocada en la Sala Comunidad, junto con una placa recordatoria de las religiosas que cumplieron su misión en el establecimiento escolar.

⁴⁵ Archivo del Arzobispado de Buenos Aires. Caja 1937 (Instituto Vocacional San José). Nota del P. Martinoia dirigida a Mons. Canale. s/f.

Quedamos asombrados al ver la cantidad de piezas y lugares de esa casa señorial. Una escalera impresionante como en las películas, terminaba en un lujoso salón. Rescatamos varios muebles buenos, que hubo que arreglar; una caja fuerte inmensa, faroles que aún están a la entrada del Seminario, varios cuadros que lucen actualmente en los salones...

Yo no tenía idea de la importancia de la casa que visitábamos y de la que rescatábamos esas piezas. Con el tiempo fui descubriendo el valor que tenían. Anécdotas de un año introductorio inolvidable, que aún quedan en mi memoria⁴⁶.



El farol de hierro en el sector del ingreso, llevado desde Sans Souci al Instituto Vocacional san José, alterna los motivos medievalistas del cuadrifolio, con formas vegetales del repertorio clásico. MF.

Como indicamos antes, no todo lo que vino desde San Fernando quedó en el Instituto, ya que el 9 de abril se remitieron al Seminario Metropolitano las siguientes piezas, según lo registró Martinoia:

- 18 sillas y 4 sillones de esterilla del Juego del comedor
- 1 armario biblioteca de 3 puertas

⁴⁶ Testimonio evocativo del P. Raúl Laurencena, párroco de Nuestra Señora de La Piedad del Monte Calvario (Ciudad de Buenos Aires), escrito el 17 de abril de 2024 a pedido de los autores.

- 1 araña de hierro de 18 luces
- 1 ropero de 3 puertas y 3 lunas (desarmado)
- 1 ropero de una puerta y 1 luna (desarmado)
- 1 atril correspondiente al marcador del billar
- 1 marcador de billar
- 1 cómoda armario con rejas
- 1 sofá de esterilla de 3 cuerpos
- 1 sillón de esterilla
- 1 sofá cama tapizado en verde y amarillo
- 1 tocador con 3 pequeñas lunas
- 1 cómoda sin mesada
- 1 perchero sin espejo
- 4 respaldos de cama pintados de blanco (sin elástico)
- 1 diván rojo
- 1 juego de sofá y 2 sillones Luis XVI, armazones buenos de madera tallada.
- 6 bancos de capilla
- 1 silla ortopédica

Más allá de la justificación del envío, esta remesa de muebles (que no incluyó obras de arte) debió implicar, muy probablemente, el desmembramiento de “juegos” o conjuntos que guardarían unidad original de estilo o, al menos, de función (por ejemplo, ¿por qué se enviaron el atril y el marcador del billar y se retuvieron cuatro palos del mismo juego?).

Seguidamente, el remitente señalaba que restaban en el Instituto Vocacional, “afectados a diversos usos los siguientes”:

- 1 espejo grande con marco de madera tallada (Sacristía)
- 1 mueble aparador alto con tallas (Sala)
- 1 tapiz 3 x 3 mts. (Sala)
- 1 óleo con marco dorado (Sala)
- 2 apliques de bronce (Sala)
- 1 talla antigua de la Virgen y el Niño (Sala)
- 1 armario biblioteca de 4 puertas (Hall P. Baja)
- 1 caja fuerte (Hall P. Baja)
- 1 columna de madera apolillada y pintada (pie de S. José en P. Baja)
- 1 pie de mesa en madera tallada sin mesada (Hall P. Baja)
- 2 artefactos eléctricos de bronce de 3 y 4 luces (Dormitorios P.B. y Alta)
- 1 mesa grande de comedor con varias tablas (Comedor) |
- 2 muebles repisas (Hall P. Alta)
- 2 farolas de hierro forjado (Entrada)
- 1 banco de plaza (Parque)
- 1 esqueleto de sillón para ser tapizado (Depósito)
- 2 espejos ovalados de baño (en dos baños)
- 1 espejo con marco de madera (Depósito)
- 1 pianola (Cuarto de música)
- 4 palos de billar (Depósito)
- 1 mueble de madera para cartelera (Depósito)
- 1 cáliz y un copón de escaso valor (Capilla)

Como señalamos antes, este segundo listado de objetos remanentes posibilita la verificación de su actual permanencia y nos facilita explayarnos, en seguida, acerca de algunos de ellos. Debe destacarse que, con buen criterio, el director retuvo las pocas obras de arte (talla, pintura y tapiz) como complemento decorativo del menaje de la casa. Ciertamente, una residencia de semejante jerarquía debía lucir demasiado despojada de adornos de calidad auténtica, y las tres piezas venían a cumplir con creces esa función puramente estética en la sala.

Pero todavía hubo un tercer conjunto de muebles llegados desde Punta Chica en 1970 y que, ni pasaron al Seminario de Villa Devoto ni permanecieron en el Instituto, sino que tuvieron como destino la residencia del arzobispo en Vicente López y que Martinoia listó del siguiente modo:

- 1 araña de hierro de 13 luces.
- 1 mesa de madera tallada y dorada con mesada de mármol rosado.
- 1 juego de sofá y 2 sillones Luis XV, dorados a la hoja.
- 1 silla con asiento tapizado y respaldo de madera tallada y dorada.
- 2 veladores de metal blanco de varias luces.

Una nota que causa cierta impresión (y que permite conjeturar el estado de abandono en que estaría el palacio *Sans Souci*) la consignó al final Martinoia, con su habitual sinceridad, informando de una deliberada hoguera que devoró dos sillones... y la causa de aquel acto flamígero: *“Debo señalar que hace aproximadamente 2 años se quemaron dos sillones tapizados en rojo, muy deteriorados, por contener en su armazón nidos de ratas”*.

Detalles descriptivos de algunos bienes muebles ubicados hoy en el Sala de Comunidad (antes designada como “Sala”), provenientes del Palacio *Sans Souci*⁴⁷

Una talla antigua de la Virgen y el Niño

Con este rótulo el P. Martinoia se refiere a una talla en madera policromada que representa, en efecto, a la Santísima Virgen con el niño Jesús en brazos, en claro gesto de amamantamiento (la posición de los dedos de la figura materna así lo indica, lo mismo que la actitud lactante del niño que pega su cabeza al pecho materno), aunque sin la exhibición del seno izquierdo desnudo de la Virgen.

La Virgen ha sido representada en postura sedente, con sus pies calzados y posados sobre las alas de un ángel, lo cual le asigna majestad entronizada. Sostiene al divino Niño con el brazo izquierdo y ofrece el pecho con la mano derecha. Los dedos índice y mayor de la Madre formando una V, se corresponden con la misma figura que forman los dedos de la mano izquierda del Niño.

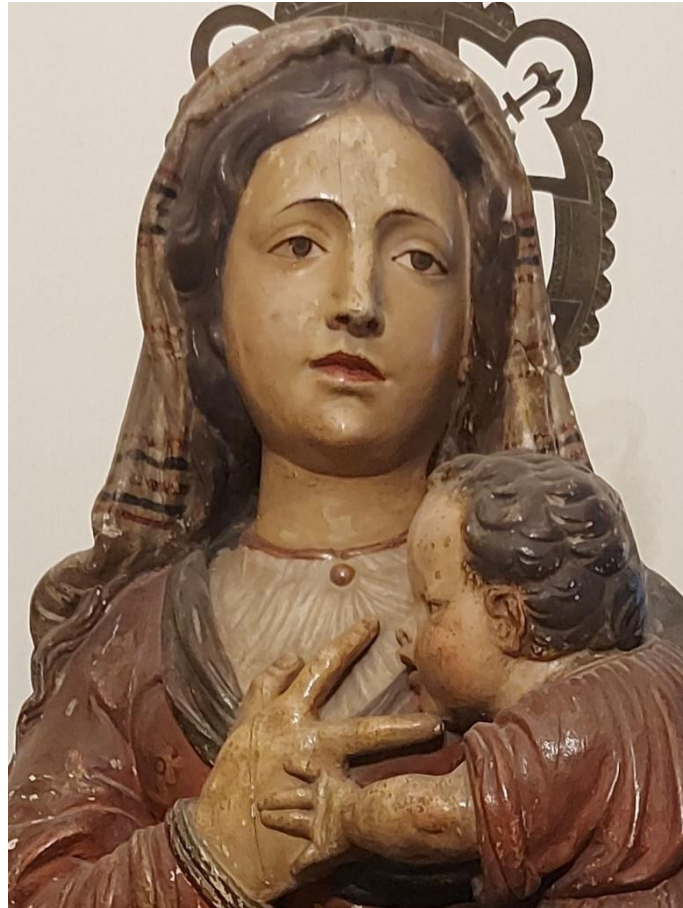
⁴⁷ Utilizamos la misma denominación de cada objeto que aparece en los listados del año 1970. Todos estos textos descriptivos los hemos copiado de nuestra obra *Un legado espiritual en las barrancas de San Isidro. Historia y memoria de la quinta Elortondo-Armstrong*. Buenos Aires, Ágape, 2025.



La antigua talla en madera policromada de la Virgen de la Leche o de la Lactancia, una devoción poco usual en nuestro medio, proveniente en este caso del palacio Sans Souci y actualmente en el Instituto Vocacional San José, en San Isidro. MF.

Tipológicamente, estamos ante una imagen de talla completa (a diferencia de las otras dos variantes de la imaginería que hubo en el Río de la Plata: las imágenes de vestir o “de candelero”, y las más raras, de tela o cartón encolado), vale decir que la pieza queda acabada en el mismo leño donde fue tallada, sin aditamentos posteriores como vestiduras. El único elemento extraño a la madera y agregado luego es la aureola de

santidad sobre la cabeza de la Virgen, que parece ser, incluso, de factura posterior y lenguaje formal diferente.



Desde el punto de vista iconográfico y hagiográfico se trataría de una variante de la llamada “Virgen de la Leche”, advocación que hunde sus raíces en las tradiciones del oriente ortodoxo (*Theotokos* o *Panagia Galaktotrophousa*) y del occidente latino (*Virgo Lactans*), y que tuvo amplio desarrollo en el período gótico y renacentista, aunque no la hallamos en las prácticas devocionales del Río de la Plata, ni en época española ni después. También se la conoce como “Virgen del Reposo”, aludiendo a un momento de descanso en la huida a Egipto, que María habría aprovechado para amamantar a su hijo.

El gesto y los atributos de nuestra pieza se corresponden más o menos con los de aquella representación mariana, según lo consignó la catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, Laura Rodríguez Peinado:

La Virgen, con gesto melancólico, de pie o sentada en escabel o trono, presenta su pecho al Niño para amamantarlo. Pueden aparecer en un interior o en un exterior, solos o

acompañados por una corte celestial, en la que los ángeles pueden amenizar el momento interpretando música. María cubre su cabeza con toca o ciñe una corona, y el Niño se representa vestido o cubriendo su cuerpo desnudo con un paño transparente. En las representaciones más antiguas el Niño coge literalmente el pecho de su Madre para succionarlo, o ella se lo ofrece, aunque se muestra completamente vestida. Más tarde, el seno virginal apenas se entrevé por una hendidura de su vestido, y en las representaciones del siglo XV la Virgen muestra su pecho de forma explícita⁴⁸.

La última afirmación de la autora citada pone en crisis la fecha de creación de nuestra talla, por cuanto, si recién en el siglo XV los artistas se atreven a mostrar el seno virginal, la pieza del Instituto ¿debería datarse con anterioridad? No parece plausible.

Más bien habrá de suponerse que, todavía luego del siglo XV, algunos escultores, en especial españoles o americanos, prefirieron atenerse a un protocolo de pudor y dejar el pecho cubierto.

¿Cómo llega esta escultura en madera hasta el Instituto? Según el inventario informado por el P. Martinoia al secretario canciller de la Curia, monseñor Canale, provenía del Palacio *Sans-Souci* y llegó junto con otros objetos, el 22 de julio de 1970. Tras estar algún tiempo en la capilla, pasó luego a la sala del Instituto Vocacional (donde la consignó Martinoia) y desde entonces puede apreciarse hoy allí, junto al enorme tapiz de 3 m x 3 m que representa a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña. Vale decir que la suma de la talla plus el tapiz viene a configurar una suerte de “rincón mariano” en aquel amplio local denominado ahora “sala comunidad”.

Pero con esta respuesta no alcanzamos a contestar el interrogante del origen mismo de la pieza tallada y que poseyó el matrimonio Alvear-Elortondo: ¿pertenece a la rama Alvear del marido o a la rama Elortondo de la esposa? ¿Era un bien heredado o adquirido en alguna subasta o comercio de arte o por compra a un coleccionista? En ese caso ¿habrá sido comprada en Europa o en Buenos Aires? No disponemos de datos para contestar estas preguntas. Podemos conjeturar que hubiera pertenecido al oratorio privado de *Sans Souci*, dado su tema iconográfico.

⁴⁸ RODRIGUEZ PEINADO, Laura: *La Virgen de la Leche*. En *Revista digital de iconografía medieval*, vol. V, n.º 9, 2013, pp. 1-2. E-ISSN: 2254-853X. Consultado el 27 de abril de 2024 en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21_Virgen_de_la_leche_LAURA_RODRIGUEZ.pdf>

Lo cierto es que la pieza es de una tan ostensible belleza de tallado y de policromía, que no ofrece dudas su ejecución por mano de un fino escultor imaginero, cuyo nombre o nacionalidad ignoramos.

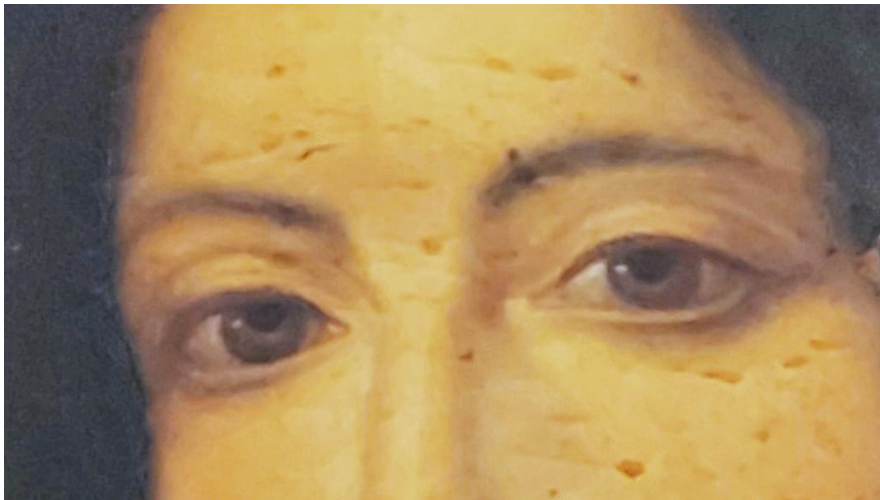
Un óleo con marco dorado

Este rótulo alude a una pintura al óleo de enorme tamaño, que es copia de la célebre obra de Cristóforo Allori, de 139 cm x 116 cm, ejecutada en la primera década del siglo XVII (entre 1610-1612) y ubicada hoy en el Palazzo Pitti (Galería Palatina) de Florencia. Existe otra versión en las colecciones reales del Palacio de Windsor.

Representa la escena bíblica de la joven viuda Judith, sosteniendo la cabeza recién cortada del general asirio Holofernes, decapitado por ella misma. El episodio, cargado de heroísmo femenino, fue inspirador para varios artistas del período barroco.



Judith sostiene la cabeza que ha cortado de Holofernes. Copia de la pintura de Allori proveniente del palacio Sans Souci.. MF.



La mirada penetrante de Judith, la heroína veterotestamentaria, quien acaba de consumir su venganza sobre Holofernes. Detalle de la copia de la pintura de Allori, ubicada en la sala de comunidad del Instituto Vocacional San José. MF.

La crítica ha estimado esta obra no sólo como la más célebre, sino como la mejor lograda en la producción de Allori. Se ha dicho, además, que para la representación de Judith no apeló a su imaginación, sino que retrató a su amante y musa inspiradora, llamada La Mazzafirra, que fue causa de su propia ruina económica y otras desdichas, incluidos los celos; y que la mujer que aparece detrás sería la madre de la modelo, mientras la cabeza de Holofernes porta los rasgos del propio Allori. Algunos sostienen que el conjunto de figuras vendría a indicar, en un segundo nivel de significación autobiográfico, las penurias que el pintor sufrió a causa del orgullo caprichoso y dispendioso de la hermosa joven, y de la avaricia de su madre.

De la pintura original existen varias copias o versiones de épocas diferentes, y ésta que engalana el Instituto es una de ellas.

También se destaca el marco dorado y su coronamiento con hojas y flores en relieve.

Un tapiz 3 x 3 mts

La escena representada proviene de la tradición piadosa de la Iglesia y ha gozado de estima para muchos artistas: la Virgen María Niña, aplicada a la lectura, junto a su madre y educadora Santa Ana.



Un gran tapiz realizado en los telares de Aubusson (según lo acredita la marca de fabricación), representa la educación de la Virgen Niña por su madre Santa Ana. Proviene del palacio Sans Souci y se halla en la sala comunidad del Instituto Vocacional San José, en San Isidro. Fotografía OADM, 2024.



Detalle del gran tapiz de Santa Ana y la Virgen niña. Fotografía OADM, 2024.

Las dimensiones de este tapiz (3 m x 3 m) permiten conjeturar su anterior lucimiento en alguno de los salones del palacio Sans Souci. Quizá haya sido precisamente su gran tamaño el obstáculo para que encontrara comprador en la subasta que siguió a la venta de la casa... o en el virtual saqueo de la casa por parte de algunos empleados infieles, según es versión reiterada.

De los tapices cabría decir, en general, que sobre un paño grande y utilizando tejidos de lana o seda (a veces también oro y plata) se copiaban cuadros con escenas de historia secular o sagrada, de mitología, blasones, paisajes, etcétera. Su función, al comienzo, era no sólo decorativa, sino también térmica, ya que el empleo de estas estofas favorecía la calidez de los ambientes cuyos muros eran, por regla, de piedra fría⁴⁹. Podría pensarse que no habrá sido el caso de Sans Souci, un edificio moderno dotado del confort de la calefacción, y que allí habría sido únicamente un enorme adorno. Sin embargo, el testimonio de personas que habitaron en aquella residencia (por ejemplo, la Arq. Victoria Durini) asegura que la temperatura de los enormes salones de la planta baja, en invierno, era notoriamente baja.

A partir del período barroco, los tapices van perdiendo las notas de su movilidad y suspensión (a veces se usaban, incluso, como paramentos móviles para dividir u ocultar), ya que comienzan a fabricarse específicamente para la estancia donde iban a ser colocados. Quizá este tapiz no haya sido producido para la residencia palaciega Alvear-Elortondo y pudo ser adquirido en Europa. Pero no lo sabemos.

En cuanto a la manera de su ejecución, cualquier tapiz requería la previa intervención de un pintor o “cartonista” para dibujar, sobre cartones, la escena encomendada. Luego, el tapicero llevaba al entramado, mediante hilos de colores las tonalidades que había establecido el pintor en su boceto⁵⁰.

⁴⁹ PEREZ MARTÍN, Santos Rafael: *Los tapices de la Catedral de Segovia*. Ediciones Derviche y Catedral de Segovia, Segovia, 2021, p.15.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 16. Esta falta de libertad creativa del tapicero, que debía ceñirse a la tarea de tejer lo que el pintor había dibujado antes, es señalada como una de las causas de la decadencia de la manufactura de tapices. Incluso hasta los marcos del cuadro venían prefijados a través de borduras, cenefas y orlas.

En el tapiz conservado en el Instituto puede observarse, por debajo de la cenefa decorada con flores y hojas, la marca de su fabricación (“MR D’Aubusson”), aludiendo a la Manufactura Real (o Felletin), en la famosa ciudad tapicera de Aubusson (Francia), cuya industria artesanal ha sido inscripta por la UNESCO, en el año 2009, en la Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.



Marca de fabricación de los telares de Aubusson. Fotografía OADM, 2024.

Se ha dicho y con razón que Aubusson es, quizá, el único lugar del mundo donde coexisten todos los eslabones en la cadena de fabricación de un tapiz desde hace varios siglos⁵¹.

La escena, enmarcada en una bordura de 15 cm, pone en juego las dos figuras humanas (Santa Ana y la joven Virgen María) con un paisaje de árboles y flores, y un segmento de arquitectura clasicista (un plinto con un vaso gallonado, en el arranque de una escalinata).

Siguiendo la tendencia del siglo XVIII, paisaje y arquitectura aparecen dominando el paño como motivo principal, desplazando la figura humana a un segundo término.

⁵¹ “En la ciudad de Aubusson y, en general, en varias localidades que se agrupan en el Valle de La Creuse, en Francia, se encuentra el mayor porcentaje de talleres que aplican la técnica del bajo lizo. Esta disciplina artesanal se caracteriza en primer lugar por la posición horizontal de sus telares; y los lizos, consistente en los lazos que configuran la urdimbre del tejido, se procesan en su ajuste con la ayuda de las manos y pies de los tejedores. Existe también la técnica del alto lizo. Estos tapices, cuya zona representativa se encuentra también en Francia, especialmente en Gobelin, desarrollan su artesanía por medio de telares verticales, y emplea en su proceso, solamente el uso de las manos de los artesanos.

El resultado de ambos procedimientos a través de la observación de tapices procedentes de sendas manufacturas es prácticamente igual. Solamente se identifican conociéndose el lugar de su procedencia...”. DIRECCIÓN NACIONAL DE ARQUITECTURA. *El Tapiz de San Francisco*. Buenos Aires, 1972, p. 17.

Como se ha dicho reiteradamente, el asunto o tema del tapiz era una anécdota e importaba menos que el hecho de que la escena fuera lo más decorativa posible.

En cuanto a la paleta de colores, dominan los verdes y azulados de la vegetación, con una acotada concesión al rojo bermellón en las flores. Para las figuras femeninas se utilizó el naranja, reservando el blanco y el azul habituales para la vestimenta de la Virgen. Para la parte de los edificios se empleó el color gris.

También adopta prácticamente la misma paleta la cenefa, separada de la escena por la transición de un filete negro.

Un espejo grande con marco de madera tallada

Al parecer se lo ubicó primero en la sacristía, pero en algún momento pasó a decorar la sala comunidad, con mayor aprovechamiento visual de la pieza. También en este caso cabe suponer que su enorme tamaño conspiró contra su venta en la subasta o su rapiña.



El espejo francés y dos luminarias de pared, provenientes del palacio Sans Souci, ahora en la sala de comunidad. Fotografía MF, 2025.

Un mueble aparador alto con tallas



La credencia hecha en madera, proveniente del palacio Sans Souci, es una pieza de fina ebanistería en estilo renacentista. Fotografía MF, 2025.

La caracterización como “aparador alto” define tanto la función como el porte del mueble, fabricado en madera. Se trata de una pieza de exquisita ebanistería, cuyas dimensiones vienen de la mano de la espaciosidad palaciega de aquellos salones, comedor o antecomedor, en Sans Souci.

Estamos ante una versión ecléctica, que va del Gótico tardío al Renacimiento, del tipo de mueble denominado “credencia” o “credenza”, en su función doméstica y civil (para distinguirlo de las “credencias” ubicadas en las iglesias). Su nombre se relaciona, en italiano, con el acto de “confianza”, que consistía en probar los alimentos y las bebidas, previo a su consumo en las mesas señoriales, garantizando de este modo la ausencia de venenos.

Siguiendo las directivas del mobiliario tardomedieval y renacentista, el empleo de la talla como marca decorativa es visible, lo mismo que la madera desnuda (sin dorados o policromías). Además, hay en el mueble un gesto de tipo arquitectónico, consistente con el lenguaje formal elegido.

En efecto, llama la atención la cenefa a modo de canopy o dosel-arcatura, con una sucesión de siete arcos de medio punto (conteniendo cada uno un sigmoideo decorado), y seis pinjantes tallados. El arranque de esta arcatura se apoya en delgadas columnillas esquineras y, por encima del capitel, sendas acróteras. La alzada del mueble combina los paneles rectangulares y elongados, decorados con el motivo del scroll (o parchemin plisse del siglo XV^o) en relieve, y un zócalo que incluye un doble friso con el motivo del rinceau tallado.

La parte baja queda cerrada por tres puertas bordeadas por el motivo decorativo del *rinceau*, que exhiben hermosas tallas. La puerta del centro trae un vaso con flores. Las puertas laterales presentan sus paneles divididos en cuatro secciones cuadradas, que alojan, a su vez, cada una, una cabeza en efigie, labrada en altorrelieve, resultando un total de ocho testas. Tres son figuras femeninas y cinco son masculinas, todas con rasgos reconocibles y diferentes, y con atavíos que remiten más ms o menos al Renacimiento.

Como puede verse, la destreza del carpintero y del tallista cuenta a su favor, a la vez, con el perfecto secado y estacionamiento de las maderas (un proceso que podía durar varios años, pero que garantizaba la estabilidad del material).



Detalle de los medallones con efigies en relieve, en las puertas de la credencia.

Fotografía MF, 2025.

Epílogo: *Sans Souci*, de ayer a hoy

El Palacio *Sans Souci* fue, en su configuración original, un proyecto singular que expresó, bajo la coartada residencial, la autoafirmación de las clases principales surgidas del modelo liberal y burgués o consolidadas con él, en la Argentina, con un fuerte soporte en los cánones aceptados de belleza ornamental para el habitar suburbano.

La familia hacedora del edificio sumó a la indispensable capacidad económica, un sentido del buen gusto dominante entonces, para concretar una obra de arte integral, donde paisaje, arquitectura, construcción, mobiliario, equipamiento y decoración concurren en armonía. Como vimos antes, aquella unidad de las partes en relación con el todo fue desmantelada a partir de los fraccionamientos del terreno, pero más aún, al ponerse a la venta o en donación los últimos muebles y obras de arte, al menos aquellos que habían sobrevivido al expolio de empleados infieles o a ventas al mejor postor.

Es llamativo y ha de resaltarse que el edificio y su parque, aún despojados de su primigenio destino residencial familiar, siguen cumpliendo hoy con la función para la

cual fueron concebidos por sus primeros propietarios: ser espacio de reuniones y galas mundanas.

Para la comunidad de San Fernando, este conjunto de arquitectura y paisaje racionalizado, pulcramente cuidado por sus propietarios, representa un hito de enorme valor patrimonial. Las ocasiones en que sus puertas permanecen abiertas al público son una invitación a experimentar ciertos episodios identitarios del pasado local, en uno de sus enclaves más suntuosos.

Incluso vacíos de bullicio, esos espacios señoriales permiten al visitante “experimentar” organolépticamente una arquitectura paradigmática de la *Belle Époque*, y, a la vez, también transportarse con la imaginación, al espíritu de aquellos años y su ideal de belleza academicista.

Agradecimientos

Al P. Raúl Laurencena, queremos recordarlo con un agradecimiento póstumo por su testimonio de tiempos de seminarista.

A la señora Luz Santa Coloma, descendiente de la familia creadora del palacio, por aportarnos datos que vienen de la vivencia familiar, y permitirnos la lectura de su libro inédito *Los Alvear en la Belle Époque... y después*.

Fuentes consultadas:

Archivos

Planos de remate y recortes: Museo, Biblioteca y Archivo Histórico Municipal de San Isidro “Dr. Horacio Beccar Varela”.

Archivo del Arzobispado de Buenos Aires.

Archivo Estudio Thays.

Archivo Alberto S. J. de Paula (legado a OADM), Fichero de Arquitectos, ficha *Sergent, R.*

Archivo OADM, Arquitectura suburbana, San Fernando.

Bibliohemerografía

“Aquí vive el recuerdo y reina la soledad”. Revista *Clarín*, domingo 22 de septiembre de 1968, n.º 8152.

ARRUEZ, Sara: *triunfo de la preservación*. Carta cultural, 3 de septiembre de 1994.

“Baile”, en *Notas Sociales. La Nación*, 19 de diciembre de 1918.

BUSCHIAZZO, Mario J.: *La arquitectura en la República Argentina*, Buenos Aires, Filmediciones Valero y Librería del Colegio, 1967.

CELIZ, Julio: “De Alvear a Xuxa”, en *Lo Nuestro*, segunda quincena octubre de 1994.

DI MAIO, Fernando: “Vivir como un rey por cincuenta dólares diarios. El Palacio Sans Souci se democratiza y abre sus puertas en San Fernando”. Fotografías de Reinaldo Angel. *Costa Norte* Año 2. N.º 58. 1.º de agosto de 1980.

DIRECCIÓN NACIONAL DE ARQUITECTURA. *El Tapiz de San Francisco*. Buenos Aires, 1972.

“El baile de anoche”, en *Notas Sociales. La Nación*, 20 de diciembre de 1918.

“El palacio Sans Souci, en Victoria”. *La Nación*, 11 de febrero de 1979.

FARIELLO, Francisco: *La arquitectura de los jardines*. Maireia /Celeste, Madrid, 2000.

FUGARDO, Marcela; BALLESTEROS, Juan Pablo y DE MASI, Oscar Andrés: *Un legado espiritual en las barrancas de San Isidro. Historia y memoria de la quinta Elortondo-Armstrong*. Buenos Aires, Ágape, 2025.

FUGARDO, Marcela: “Palacio Sans Souci. Un castillo moderno en las afueras de Buenos Aires”. En la serie *Patrimonio Argentino, Palacios, residencias y petits hotels* N.º 10. Clarín y CICOP.

Gerardo Héctor Messuti presenta... *Subasta de excepcional jerarquía internacional. Importante selección de Pinturas, Muebles, Objetos de Arte y Antigüedades.* Catálogo de la exposición, 1973.

LIERNUR Y ALIATA (comp.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Clarín Arquitectura, Buenos Aires, 2004.

ORTIZ, Federico, MANTERO, Juan C., GUTIERREZ, Ramón, LEVAGGI, Abelardo y PARERA, Ricardo: *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

ORTIZ, Federico: "La arquitectura argentina desde mediados del siglo XIX hasta 1914: una introducción". En revista *Summa*, n.º 252, agosto 1988.

ORTIZ, Federico: *La vivienda urbana en la época del liberalismo: la obra de los arquitectos*. En *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Summa, 1991.

PEREZ MARTÍN, Santos Rafael: *Los tapices de la Catedral de Segovia*. Ediciones Derviche y Catedral de Segovia, Segovia, 2021,

PEREZ VALIENTE, Antonio: *El palacio de Alvear en San Fernando*. Fotografías de Salomón Vargas Machuca. Revista *Plus Ultra*, año IV. N.º 39, Buenos Aires, julio 1919.

"Por los pueblos del norte. Vida de verano". *La Nación*, 31 de diciembre de 1894.

RODRIGUEZ PEINADO, Laura: *La Virgen de la Leche*. En *Revista digital de iconografía medieval*, vol. V, n.º 9, 2013, pp. 1-2. E-ISSN: 2254-853X. Consultado el 27 de abril de 2024 en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21_Virgen_de_la_leche_LAURA_RODRIGUEZ.pdf>

SANTA COLOMA, Luz: *Los Alvear en la Belle Epoque... y después* (Texto inédito).

VIOLLET-LE-DUC, Eugene: *Entretiens sur l'architecture*. Volumen II. *Entretien XIX*. París, V^{da}. A. Morel & C^{ía}., Libraires-Éditeurs, 1872.