

NUESTRA
ARQUIT

419

10/64

XIIIª Trienal de Milán / Casa Caro, de
los arquitectos Ballester / Dos bancos sub-
urbanos / La iglesia de peregrinación de Wies

419

octubre 1964

NUESTRA ARQUITECTURA



Para una

arquitectura de luz

una gama completa
de vidrios funcionales

SAINT-GOBAIN



FACHADAS de luz
VENTANAS de luz
PUERTAS de luz
MUROS de luz
TABIQUES de luz
TECHUMBRES de luz
DECORACION de luz

PARA SE PROTEGERSE :

DEL RUIDO

DEL FRIO

DEL CALOR

DEL ROBO

CRISTAL PULIDO SAINT-GOBAIN EN ACRISTALAMIENTOS
CRISTAL O VIDRIO ESMALTADO EN ANTEPECHOS

VIDRIO PLANO SAINT-GOBAIN

CRISTAL TEMPLADO "SECURIT" - PUERTAS "CLARIT"

MOLDEADOS DE VIDRIO "PRIMALITH" AISLANTES

VIDRIOS IMPRESOS TEMPLADOS O NO - U-GLASS

VIDRIO ARMADO - VIDRIO ONDULADO - PAVÉS DE VIDRIO

CRISTALES DE COLOR - VIDRIOS IMPRESOS COLOREADOS
VIDRIO ANTIGÜO Y BALDOSAS DE COLOR PARA VIDRIERAS

CRISTAL GRUESO

ACRISTALAMIENTOS AISLANTES "TRIVER"
"ATERPHONE-POLYGLASS"

CRISTALES Y VIDRIOS ATERMANOS Y ANTIDESLUMBRANTES

CRISTAL DE ALARMA - CRISTAL BLINDADO

Para toda información sobre los productos fabricados
en las treinta fábricas europeas del grupo SAINT-GOBAIN
dirijase a :

EXPROVER - 1, rue Paul Lauters - BRUXELLES 5 - (BELGIQUE)

ARTURO A. GORIN - Bartolomé Mitre 720 - BUENOS-AIRES
Tél. 34-7462





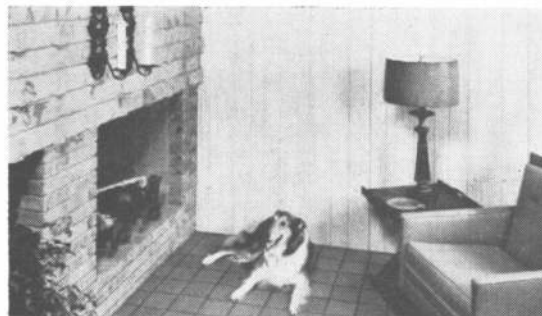
MASONITE

A LA VANGUARDIA DE LOS REVESTIMIENTOS DE MADERA

NUEVOS PANELES PARA EFECTOS DRAMATICOS EN DECORACION

el nuevo **MARBLETONE**
(*tono marmolado*)

...le ofrece el aspecto de mármol al precio de la madera. Use el Marbletone para acentuar una pared y para hacer resaltar el cielorraso. Combine también el Marbletone con cualquiera de los 9 paneles Masonite de hermosos colores. (A la derecha: Marbletone con Masonite Sable nogal).



NUEVOS PANELES MASONITE

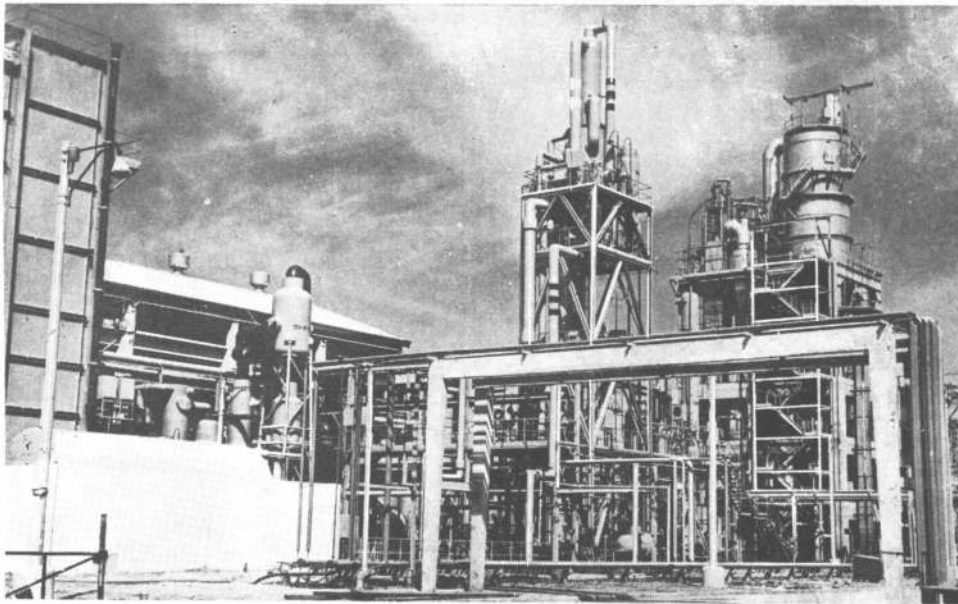
El pecana (arriba) ofrece alegres tonos marrón-rojo, para alegrar las paredes de cualquier rincón, estudio o sala de juego. El nogal crea un sosegado y elegante fondo para dormitorio, sala de estar o comedor.

Los auténticos paneles Masonite se mantienen de buen aspecto a través de los años. No se resquebrajan ni se marcan y se limpian con un paño húmedo. Lo que es más, éstos paneles son preterminados, lo que quiere decir: rápida y fácil colocación y ahorro de tiempo y dinero. Cree efectos interiores nuevos con paneles Masonite. Escriba o visítenos hoy para obtener completos informes.

DISTRIBUIDOR GENERAL PARA LA REPUBLICA ARGENTINA

BERTINI & CIA.

AVENIDA DIRECTORIO 233/35 - TEL. 90-6376 y 3293 - BUENOS AIRES



Completa su expansión Duperial

Desde octubre último se fabrica en Argentina el plástico llamado Alkathene que, hasta entonces, se importaba de Gran Bretaña y de Canadá. Alkathene es el nombre del polietileno que se obtiene mediante el procedimiento petroquímico a partir de la nafta. La preparación de este plástico en el país es posible por las nuevas plantas que ha levantado Industrias Químicas Argentinas Duperial S. A. I. C. en su complejo industrial de San Lorenzo (Santa Fe).

La planta de polietileno (se lo usa para fabricar caños, botellas, bolsas, juguetes, película protectora de cultivos y otros elementos para construcción) consta de tres unidades: la de pirólisis, la de separación de gases o purificación de etileno y la de polimerización. Es la planta más compleja (ver foto) e importante de todo el conjunto sanlorenceño. Su capacidad de producción es de 15.000 toneladas.

Cuando se inauguraron las plantas (hay también otra para producir colorantes de Tina) estuvo en Argentina por tercera vez el señor S. P. Chambers, destacado economista que ahora preside el directorio de la Imperial Chemical Industries Ltd., de Londres. Su presencia se justificaba: la I.C.I. ha puesto buena parte de la inversión total de 30 millones de dólares que ha demandado el complejo petroquímico de San Lorenzo.

1964 fue un año de gran expansión para Duperial en Argentina. Aparte del complejo de San Lorenzo, iniciado en 1960 y ahora completado, Duperial inauguró en su fábrica de Sarandí (Buenos Aires) un moderno Centro de Servicio Técnico y Desarrollo de Plásticos, único en América Latina (equipado con 42 millones de pesos), para asesorar a los fabricantes acerca de las propiedades, procesos, aplicaciones actuales y nuevos usos de los plásticos proporcionados por la firma, tanto argentinos como importados. Las máquinas de ese centro son de tamaño y capacidad industriales y en ellas se pueden reproducir todos los procesos fabriles usuales de la industria plástica que tanto desarrollo logra en la República Argentina.

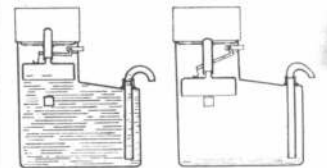


Un nuevo sistema

Quienes diseñaron el *sifloman* (ingeniero civil Ansaldo y arquitecto Bortolussi), consideraron que "de ahora en adelante este será un detalle corriente en los baños modernos". Es un aparato embutido de descarga para limpieza de inodoros que se acciona por un botón (bronce cromado) colocado verticalmente dentro de un nicho revocado con cemento alisado. En su aspecto exterior es una cobertura cóncava de plástico de donde emerge el botón vertical.

Su capacidad máxima, en un depósito de fibrocemento, es de 16 litros. Funciona a sifón que es de tubovinil y que puede cortarse en su extremo largo para adaptar la cantidad a descargar según el tipo de inodoro a que se aplique. Por cada centímetro que se corte (a sierra) se disminuye medio litro la capacidad. Para mantenimiento se lo desarma con un destornillador.

Sifloman, S. A. C. e I. tiene su administración en Rosario, calle Ingenieros 866.



Gran refrigeradora

Frimetal S. C. A. ha producido una nueva refrigeradora grande, con dos equipos Gareff de funcionamiento independiente. Al diseñársela se tuvo en cuenta la necesidad de los hoteles, comercios, clínicas, laboratorios, y, aún, familias numerosas.

Su capacidad total es de 24 pies cúbicos; tiene dos cámaras independientes para 12 cubeteras, dos canastos para verduras, seis *crispers* para 30 kilogramos de carne. Las dimensiones exteriores son 1,45 metros de ancho, 1,60 de alto y 0,61 de profundidad.

Una de sus unidades puede mantenerse con temperatura de congelación mientras que la otra funciona como refrigeradora normal. Puede usarse un solo equipo, lo que aporta beneficios durante los arreglos pues no se detiene la utilización de la heladera. También puede usarse un solo equipo como economía.

NUEVO PISO

IGGAM SEKTALON, complejo de vinilo y otras resinas sintéticas elastoprensadas (licencia Robbins USA), reúne estas virtudes exclusivas:

DECORATIVO: Para ambientes de todo tipo.

INALTERABLE: Homogéneo en todo su espesor.

RESILIENTE: No marca los tacos de mujer.

CONFORTABLE: Cálido en invierno, fresco en verano.

PRACTICO: Rápida colocación, uso inmediato.

LIMPIO: Agua, jabón y basta.



IGGAM

SEKTALON

NO TIENE SIMILAR



Pída muestras y datos técnicos

IGGAM S. A. I. Defensa 1220 34-5531 Buenos Aires
Sucursales y Representantes en todo el país

Construcción y arquitectura

Esta serie de artículos, gestada en 1960 con *¿Filosofía para la arquitectura?* (na 369) del mismo autor: Guillermo Randle sj, constituyen, a nuestro juicio, un fenómeno poco común. Consiste en encontrar alguien que reflexione y especule sobre arquitectura con un especular cálido y responsable del humano auditorio a quien va dirigido. Cálido, por el contacto vivencial que tuvo y sigue teniendo con nuestro hacer; y responsable, por cuanto el enfoque predominante de sus siete artículos es lo pedagógico, lo ético-social, en la formación del arquitecto y también del hombre, descartado en la Universidad de hoy. La actualidad y urgencia de esta temática, tenida en cuenta casi constantemente por el autor, es hoy ineludible; la arquitectura contemporánea es el único intento jamás emprendido de hacer un arte sin estilo, sin lenguaje previo, en obsequio a la autenticidad ética de su aplicación a la vida; el arquitecto se ve lanzado por necesidad a un papel casi de educador político-social al estudiar de cerca qué increíble distancia hay entre las necesidades del vivir humano y las formas con que se lo sirve.

Creemos que lo dicho hasta hoy por el autor, con un estilo denso y compacto a veces, es verdad, pero no por esto ininteligible y sí eminentemente personal y hábil en la descripción fenomenológica, supera mucha literatura contemporánea alrededor de "renacimientos humanísticos" en la arquitectura. Con todo, deseamos vivamente que el autor, así como probó lo afirmado en su primer artículo, con una serie, así nos entregue en el futuro una antropología social para la arquitectura, la cual, sumada a lo ya publicado, como base histórico-filosófica imprescindible, auguramos sea en forma de libro, a fin de poder contar de este modo no solo con un valioso e importante instrumento de formación, sino también con un acicate creador para una auténtica arquitectura, entendida como "expresión tridimensional del hombre entero", según palabras dignas del autor.

Juan Carlos C. de la Vega
J. C. Pareja 65, Capital.

Nuevos procesos en vidrios argentinos

Cuando el nuevo horno que Vidriería Argentina S. A. instaló en su vieja planta de Llavallol (Buenos Aires) entró en funciones, nuestro país se convirtió en el primero en producir vidrio plano transparente (vidrio ventana) por un proceso reconocido internacionalmente como el mejor y el más moderno.

El nuevo proceso se llama Pittsburgh y permite lograr un vidrio en el que se elimina gran parte de los defectos de superficie. Se beneficiarán así las cada vez más exigentes industrias de la construcción, automotriz, televisión, espejos, etcétera.

Las 271.545 libras esterlinas que costó la ampliación de la vieja planta de Llavallol (25 años de funcionamiento) llegaron vía radicación de capitales autorizada en diciembre de 1963. Los inversores son los principales accionistas de Vidriería Argentina a la vez que tres principales empresas del vidrio en el mundo entero: Pilkington Brothers, de Gran Bretaña, Glaverbel S. A., de Bélgica y Glaces de Boussois, de Francia. En el país se invirtieron (obras civiles y complementarios) 70.000.000 de pesos. Todo se hizo en unos diez meses.

Sup-te-plast para poner en los techos

Los techados asfálticos comunes constituidos por carpetas suelen presentar un defecto: el agua que entra por grietas forma pequeñas *napas* que, al evaporar, presionan y levantan globos. Los fabricantes de *Sup-te-plast* (Sup-te-plast Monroe Argentina S. A. I. C., Estados Unidos 700) informan que su techado plástico se aplica directamente sobre el contrapiso y, prácticamente, echa raíces, impermeabilizando por tiempo potencialmente indefinido. Fragua lenta y superficialmente manteniéndose fresco en su interior: no cristaliza ni se cuarteja; es transitable aún con calor riguroso; aplicado verticalmente en paredes (prueba del Laboratorio de Ensayo de Materiales de Investigaciones Tecnológicas de la provincia de Buenos Aires) no desliza ni a 130 grados de temperatura mantenida durante siete días.

A la fórmula del *Sup-te-plast* se llegó partiendo del descarte categórico de todo lo que fuera *carpeta* de cobertura. Se llegó así a la idea de impermeabilizar el contrapiso.

Sup-te-plast tiene derivados con características adicionales: el *sup-te-plast "SB"* puede ser usado sobre superficies húmedas, mojadas o bajo agua; *sup-te-plast "X2"* es aplicable a cualquier superficie metálica y la protege del óxido.

La *Sup-te-Plast Monroe Argentina S. A. I. C.* fabrica el producto en el país desde 1960 y en este momento se negocia con la Monroe Company Inc., de USA, un convenio por el cual la firma norteamericana aprobará al *sub-te-plast* argentino. Se discute también la posibilidad de traer al país, importando o fabricando, los más necesarios de los 136 materiales que la empresa norteamericana fabrica en su línea de productos para conservación y mantenimiento de edificios.

Aceros grandes para el Banco de Londres

Las líneas originales del moderno edificio en construcción del Banco de Londres y América del Sud exigen el empleo de 100 toneladas de barras de acero de alto límite de fluencia de 25 mm de diámetro, en largos especiales de 24 metros, altura equivalente a la de un edificio de ocho pisos.

Su provisión fue confiada a la firma Acindar Industria Argentina de Aceros S. A., que fabrica este tipo de acero —llamado 46 Beta— aletado, torsionado y elaborado con aceros Siemens-Martin especiales.

La fabricación y entrega en obra de este producto, dio lugar a grandes dificultades que fueron superadas con éxito, como por ejemplo la adaptación de la maquinaria torsionadora a los nuevos largos, el transporte de *s d e* Rosario en vagones playas especiales y su posterior traslado desde Retiro en camiones semirremolques especialmente acondicionados.

El total de acero entregado por Acindar al nuevo edificio del Banco de Londres, alcanza hasta la fecha, la cifra de 1.500.000 kgs.

Trabajar sin temor

La clásica *pistola* para clavado en estructuras de hormigón adoleció siempre de un defecto: peligro para el personal; en algunos países llegó a ser prohibido su uso. La Hilti experimentó durante años en equipos para clavado en hormigón y ha logrado, hace poco, eliminar los peligros de los antiguos sistemas.

Estas herramientas Hilti trabajan por el sistema de un empujador o pistón cabezal en tal forma que la energía necesaria para clavar es producida mediante golpes de martillo solamente o por la fuerza de expansión de un cartucho. Esta fuerza no ejerce un efecto directo sobre el clavo sino por intermedio de un *empujador* que, a su vez, puede salir de la herramienta lo que tiene controlado su trayecto. A esto se suma la doble guía del clavo mediante la arandela y su asiento exacto en la cabeza del empujador. Se puede así trabajar correctamente sobre hormigón, hierro, madera o mampostería.

La Cámara Alemana de la Construcción y la British Journal of Industrial Safety mencionaron a las herramientas Hilti que aquí son importadas por Reparex S. A., San Juan 443, como poseedoras de una principal virtud: seguridad en el trabajo.

Muro calado Grillex

Uno de los recientes resultados de la arquitectura creativa moderna en su búsqueda de nuevos medios de expresión, ha sido la adaptación actual de una forma que data de hace muchos siglos: se trata de las grillas ornamentales o muros calados *grillex*.

Los muros calados se han diseñado para proteger grandes superficies de ventanas de la radiación solar directa, reduciendo en consecuencia, costosos gastos de refrigeración al evitar, en un gran porcentaje, el paso del calor. Permiten, además, la ventilación y circulación del aire en los lugares en que hayan sido colocados, usándose también como elemento de aislamiento visual en división de interiores, frentes, escaleras, cercos, parapetos y otras superficies, en las que agregará a su función específica, un detalle altamente ornamental y decorativo.

Crisis y enseñanza

La indigencia en que vivimos, en materia de vivienda y equipamiento social, no es producto solamente del sistema sociopolítico, sino también de la escasez de equipos profesionales capacitados para encarar integralmente el problema.

Muchos dirigentes no comprenden la tensión que esto crea; se insiste en enfatizar el aspecto artesanal de la arquitectura, incompatible con el espantoso déficit que atravesamos.

En la actual crisis de la profesión, los arquitectos con suerte construyen propiedad horizontal, edificios públicos y símbolos de status, mientras los demás pasan a integrar la angustiada masa de profesionales carentes de oportunidades de realización.

En tanto, en el terreno de la vivienda social se cometen graves errores, en gran parte por falta de investigaciones sistemáticas. Cuando las hay, muchas veces no llegan a conclusiones de valor operativo para el arquitecto.

Esto es lógica consecuencia de la falta de arquitectos especializados. La especialización de anteojeas, muy siglo XIX, ha dejado paso a la diversificación profesional, aún no planificada por la gran mayoría de las escuelas de arquitectura.

Entre nosotros, los especialistas se improvisan, muchas veces bien, pero no están dadas las bases pedagógicas para que ello ocurra. La existencia, sin embargo, de especialistas en estructuras; en arquitectura escolar, hospitalaria e industrial; por citar algunos, es señal de que han comprendido que es imposible, para un hombre, dominar la amplia y compleja temática actual.

La enseñanza de la arquitectura debe planificarse con los ojos puestos en la realidad social. La vieja profesión debe abrir nuevos caminos.

El profesor Tomás Maldonado, nuevo rector de la Universidad de Ulm, continuadora del Bauhaus, propuso un renovado plan de estudios en su seminario para alumnos dictado bajo el patrocinio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo local, en los meses de julio y agosto de este año.

Su esquema prevé, básicamente, un ciclo de instrumentación de dos años, a partir del cual se abren orientaciones especializadas en proyecto, administración, investigación y

urbanismo, con planes de tres años de duración.

La aceptación, por parte de las escuelas de arquitectura, de la necesidad de diversificar los estudios, significará el fin de la improvisación, y posiblemente, de la crisis profesional.

Y que esa necesidad existe, surge en forma concluyente de la lectura de los carteles de obra, de la encuesta realizada por la Sociedad Central de Arquitectos en Avellaneda, donde un porcentaje irrisorio de obras son realizadas por arquitectos; y, finalmente, de la opinión del hombre de la calle, que ve en el arquitecto al artesano del prestigio social.

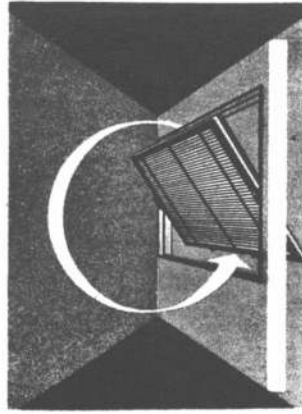
Un garage nuevo para aeronáutica

La Secretaría de Aeronáutica, por intermedio de la Dirección General de Infraestructura, llamó a concurso de anteproyectos, por invitación, para construir un edificio destinado a estación de servicio y garage a ubicarse en Puerto Nuevo sobre la avenida Maipú frente al nuevo edificio de la Secretaría, en construcción. El programa comprendía un garage para 110 vehículos livianos, 15 pesados y una reserva para 25 más. Contemplaba también instalaciones para taller mecánico y servicio de mantenimiento (lavadero, engrase, etcétera) y comodidades para dotaciones, oficinas, etcétera.

El jurado se formó con el director general de Infraestructura, un representante de la Dirección General de Material dos arquitectos y un ingeniero de la Dirección General de Infraestructura, y un arquitecto elegido por los concursantes. El fallo fue el siguiente: primer premio, José Aslan; segundo, Onetto, Ugarte y Ballvé Cañas; tercero, De la María Prins y Olivera; cuarto, arquitecto Vázquez; quinto, Eduardo J. Ellis; sexto, Mauricio Repossini.

Reunión americana

Lewis Mumford hablará cuando en junio se inaugure en Washington el noveno Congreso Panamericano de Arquitectos. El tema de la asamblea será *Ciudades de América* (pasado, presente y futuro). Mumford fue uno de los treinta americanos que recibió la medalla presidencial de la libertad.



sculponia
Argentina S.A.

VENTANAS PANORAMICAS TERMO ACUSTICAS

Obras en ejecución.



Edificio Miraflore (complejo industrial Fiat). Carrito y Viamonte. Buenos Aires.



Edificio Secretaría de Aeronáutica. Av. Maipú 2, Puerto Nuevo Buenos Aires

Confort

Belleza de líneas

Fácil mantenimiento

CARPINTERIA DE ALUMINIO PULIDO Y ANODIZADO

- Ventanas y puertas panorámicas termo-acústicas de doble vidrio.
- Ventanas y puertas corredizas.
- Frontes integrales (Curtain Wall).
- Tabiques modulares combinados.
- Pasamanos y barandas.

COMPLEMENTOS PARA OBRAS CONTRATADAS

- Carpintería de hierro.
- Puertas y ventanas de acero inoxidable.

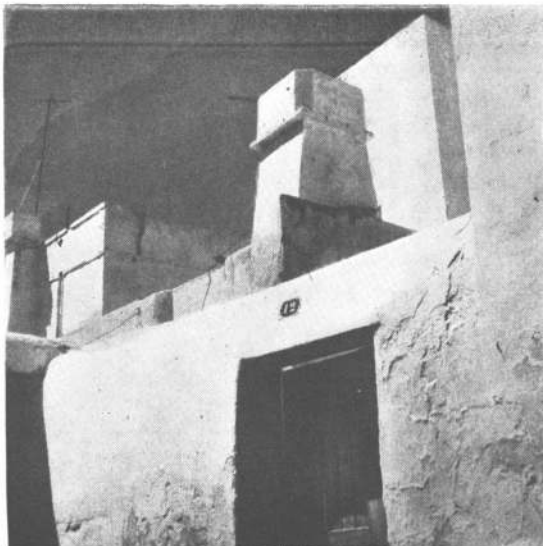
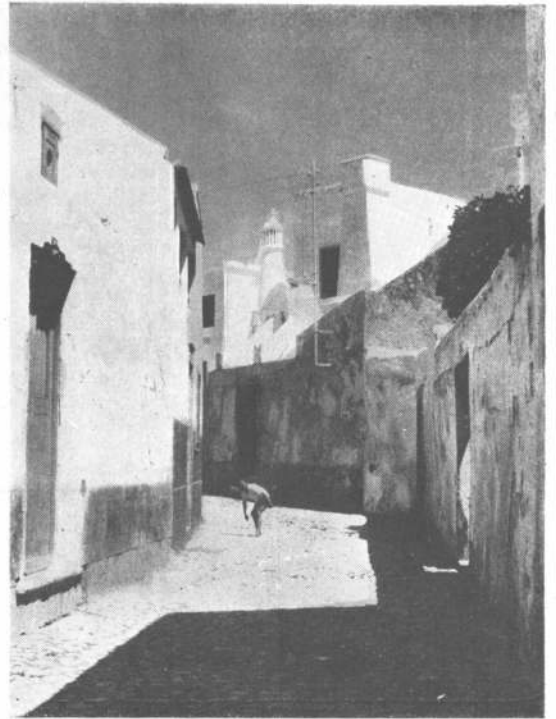
ADMINISTRACION Y VENTAS:

COCHABAMBA 3260/80 T. E. 93-9315/9448

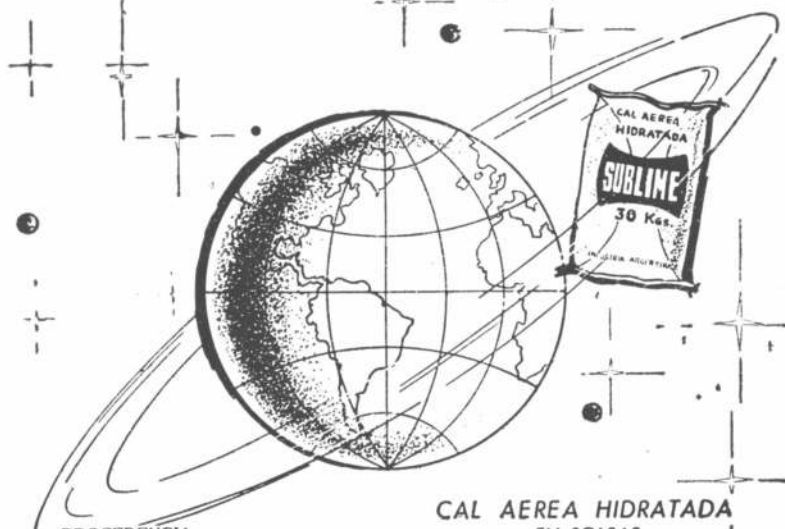
Licencia exclusiva para Latinoamérica de Sculponia Italiana



... en Olhao
Portugal



SUBLIME la cal que está en órbita!!



PROCEDENCIA.
CAPDEVILLE (Mendoza)

CAL AEREA HIDRATADA
EN BOLSAS
DE PAPEL TRES PLIEGOS
CON 30 Kgs.

CORPORACION CEMENTERA ARGENTINA S.A.

Av. de Mayo 633 - 3er. piso - Buenos Aires - T. E. 30-5581
C. Correo Nº 9 CORDOBA - T. E. 36431 - 36434 - 36477

C. Correo Nº 50 MENDOZA - T. E. 14338

Depósitos: PARRAL 198 (Est. Caballito) - ZABALA y MOLDES (Est. Colegiales)

PARA SUS FUNDACIONES

PILOTES VIBRO



VIBREX SUDAMERICANA
S. A. I. C.

L. N. ALEM 619 - 1er. piso
BUENOS AIRES

T. E. } 31 - 9281
32 - 3846

LA HISTORIA CONSTRUYE LA CIUDAD, por Arthur Korn, EUNDEBA 1963 (original en inglés "History Builds the Town", de Lund Humphries & Co. Londres 1953), trad. Norberto A. Chieso, supervisión Eduardo Sacriste y Rubén Masera.

Este interesante libro de más de 200 páginas está dividido en 6 capítulos cuyos títulos dan la pauta de la estructura que ha dado a su obra el profesor Arthur Korn, quien forma parte del grupo Mars (Modern Architecture Research) y es profesor de planteamiento urbano de la Architectural Association School of Architecture de Londres. Los seis capítulos son: la ciudad en la sociedad antigua, la ciudad medieval, la ciudad de los albores del capitalismo, la ciudad moderna y teoría y práctica. Presenta además 112 láminas ilustrativas del texto con fotos, planos y dibujos explicativos reproducidos de documentos auténticos.

Uno de los conceptos ilustrativos de la tendencia de Korn en materia de planeamiento urbano puede leerse en el siguiente párrafo a propósito del plan MARS para Londres: "La ciudad es en primer lugar y ante todo el lugar en que viven y trabajan las multitudes. De la forma que se dé a las áreas donde se cumplen estos dos fines dependerá el valor artístico de la ciudad. Los edificios deben representar la vida social y comunal, deben formar una imagen de todo el ordenamiento cultural y político de la sociedad".

Dice al comienzo: "Este libro ha sido escrito con un propósito práctico: establecer los principios fundamentales del planeamiento de la ciudad contemporánea. Para dominar los problemas del planeamiento urbano contemporáneo es necesario comprender primero qué es una ciudad. Por lo tanto se examinarán en primer lugar las fuerzas que gobier-

nan su vida —nacimiento, crecimiento y declinación— y que determinan su estructura. Estas leyes generales del desarrollo y la estructura de la ciudad se aplicarán luego a la formulación de lo que deben ser nuestras metrópolis contemporáneas. Ni la sola investigación, ni la sola percepción intuitiva son suficientes para la creación de la ciudad contemporánea. Es necesaria la comprensión de las fuerzas sociales efectivas que, a través del tiempo han creado ciudades y determinado sus estructuras. La ciudad ha sido siempre y debe serlo, la expresión de la estructura predominante en cada sociedad.

En la historia hubo infinita variedad de ciudades que se diferenciaron por su función, su estructura y sus componentes. Existe la ciudad antigua, la ciudad amurallada de los tiempos medievales y la expansiva ciudad industrial de hoy; dentro de ellas, castillos y templos rascacielos y con ventillos. Hay ciudades que han llegado a cubrir miles de metros cuadrados, mientras que otras están en ruinas.

¿Qué es, pues, lo que hace que unas ciudades crezcan y otras declinen?

¿Qué fuerzas crean el castillo, el templo, el rascacielos y el conventillo?

Y, por sobre todo ¿cuál es la causa de la aparición de la ciudad? Porque la ciudad es un producto tardío de la historia de la humanidad y los pocos miles de años de su existencia constituyen un breve término comparado con el medio millón de años transcurridos en la vida del hombre antes de que surgiera la ciudad.

Es la sociedad, con su estructura política y económica, la que produce los diversos tipos históricos de la ciudad. Existe la ciudad antigua cuya economía está basada en la irrigación, la ciudad de sociedades esclavistas, las feudales, las modernas ciudades burguesas y las socialistas. La estructura de todas estas ciudades difiere de acuerdo con la función que cumplen en el sistema social. Luego, en otro párrafo agrega: "¿qué es la ciudad?"

Toda ciudad tiene una personalidad que debe a influencias geográficas o a cualquier otro tipo de influencia natural; pero aparte de estas accidentales características individuales, toda ciudad es el resultado de las fuerzas sociales y económicas de cada período.

La forma más elemental de estudiarla como espécimen individual. Todos conocen este método. La etapa siguiente consiste en clasificarla de acuerdo con su tipo histórico; por ejemplo, una ciudad medieval, una ciudad renacentista o una gran ciudad moderna. La última etapa consiste en observarla como producto de las leyes generales aplicables a ciudades de todo tipo y período".

Además de conceptos fundamentales para el urbanista algunos de los cuales se han transcrito, el libro presenta un panorama sintético histórico de la evolución de las ciudades desde la prehistoria hasta el planeamiento regional y nacional modernos constituyendo así un práctico catálogo histórico, una apretada crónica de hechos y planes.

Hay una buena biografía.

Ludovico Koppmann



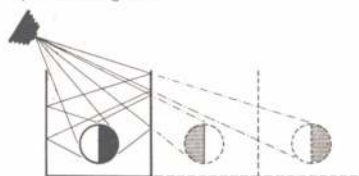
PILKINGTON está a la vanguardia

con la invención



En la prueba más rigurosa para el vidrio —un espejo— el Float Glass demuestra ser el vidrio más fino del mundo.

No existe una prueba más minuciosa para un vidrio que convertirlo en un espejo y reflejar un objeto varias veces en él. Ya no hay duda acerca del vidrio que produce hoy el más fino y más fiel de los espejos. Es el Float Glass, inventado y desarrollado por Pilkington.



El vidrio Pilkington está hecho o procesado en plantas modernas en nueve países y cada producto está respaldado por uno de los más grandes laboratorios de la industria del vidrio, que trabaja en control de calidad y en investigación y desarrollo. La investigación y desarrollo de Pilkington ha producido el Float Glass, cuya nueva claridad y brillo torna anticuado al cristal en edificios modernos, en la fabricación de espejos y en la producción de vidrios de seguridad. Exija Pilkington cuando quiera el vidrio más fino.

PARA EDIFICIOS MODERNOS EXIJA CRISTALES Y

en la fabricación del vidrio

del Float Glass



La línea mejor del mundo

El vidrio de última hora para cada necesidad de la construcción:

Float - Cristal pulido - Vidrio común - Vidrio fantasía - Armado - Absorbente de calor - "Vitrolite" - Puertas "Armourplate" y "Armourcast" - Vidrios de color para revestimiento - Claraboyas - Ladrillos de vidrio - Unidades dobles de vidrio "Insulight" - Vidrio de reflexión difusa - Persianas venecianas de vidrio.

El Agente de Pilkington en la Argentina

Los servicios de Pilkington en la Argentina están a cargo del señor R. Greenall, de Pilkington Brothers Ltd., a quien se puede solicitar cualquier información referente al uso de vidrio, llamando a 40-4036 en Buenos Aires, o escribiendo a Pilkington Brothers Ltd., Callao 220, 2º piso, Buenos Aires. Los vidrios de Pilkington se obtienen fácilmente de los proveedores de vidrio de la Argentina. Casa Matriz: Pilkington Brothers Ltd., St. Helens, Lancashire, Inglaterra.

Pedidos de literatura

Por cualquier literatura sobre todo tipo de vidrio de Pilkington, enviar este cupón a: Sr. R. Greenall, Pilkington Brothers Ltd., Avenida Callao 220, 2º piso, Buenos Aires.

ROGAMOS ENVIAR FOLLETO SOBRE

NOMBRE

DIRECCION

VIDRIOS DE PILKINGTON-INVENTORES DE FLOAT GLASS



Nuestra ciudad contará en breve con un edificio excepcional, de líneas monumentales, cuya construcción honrará a la arquitectura argentina.

Como **nada se hace sin acero**, la nueva sede del Banco de Londres y América del Sur, necesita una estructura con barras gigantes de **24 metros de largo**.

ACINDAR, Industria Argentina de Aceros S.A. se enorgullece de haber

fabricado estos verdaderos gigantes de acero que, extendidos verticalmente, alcanzan la altura de un edificio moderno de ocho pisos, y horizontalmente, ocupan más de un cuarto de cuadra.

La entrega en obra de las barras de **ACINDAR 46β**, que debió superar grandes obstáculos, constituye un esfuerzo de la industria privada argentina del acero al servicio de la construcción.

ACERO

ACINDAR 46β

DE ALTO LIMITE DE FLUENCIA

1.500.000 kg. de este tipo de acero serán empleados en la construcción del Banco de Londres y América del Sur. El **ACINDAR 46β** es un **acero que ahorra** acero, porque permite reducir su cuantía aumentando el anclaje con el hormigón.

INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S.A.

ACINDAR EL MAYOR PRODUCTOR DEL PAIS DE ACEROS PARA LA CONSTRUCCION
INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S.A.

GIGANTES DE ACERO

EN LAS CALLES DE
BUENOS AIRES



octubre 1964

419



Nuestra arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contempóra, s. r. l. — capital, 102.000 pesos—, de Buenos Aires, República Argentina. El registro de propiedad intelectual lleva el número 778.757. Su primer número apareció en agosto de 1929 y fue su fundador Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, y Mauricio Repossini. Colaboradores permanentes: Juan Angel Casasco, Rafael Iglesia, Hernán Alvarez Forn y Federico Ortiz.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 95 pesos; suscripción anual, 950 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 10 dólares. En otros países: 16 dólares.

Dirección y administración en Sarmiento 643, Buenos Aires, teléfonos 45-1793 y 45-2575. Distribución en la ciudad de Buenos Aires, Arturo Apicella, Chile 527.

La dirección no se responsabiliza por los juicios emitidos en los artículos firmados que se publican en la revista.

nuestra arquitectura

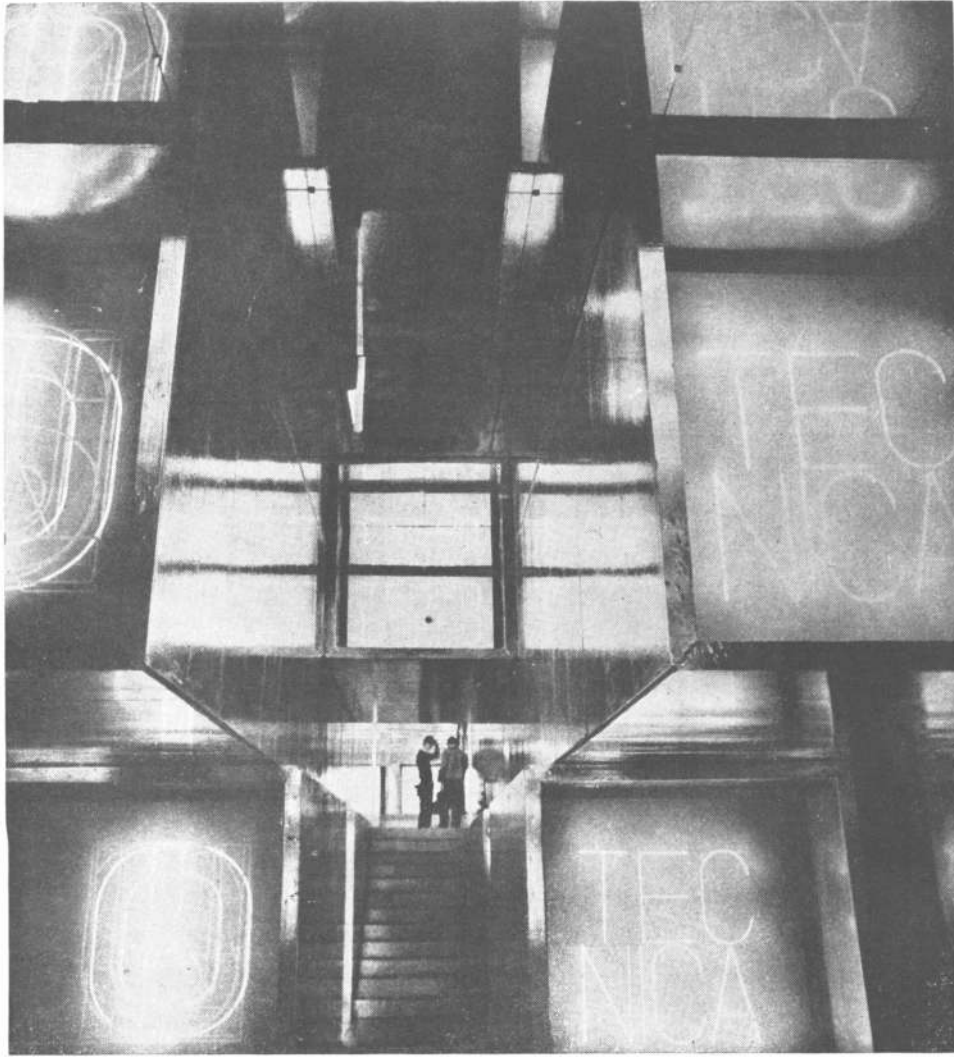
artículos	Rafael Iglesia. Arquitectura blanca en Belgrano	18
	Abdulio Giudici, Dominicus Zimmermann. La iglesia de peregrinación de Wies	29
diseño	M. Repossini. Imágen de la XIIIª Trienal de Milán	14
historia	Los pueblos de la puna jujeña	36
obras	J. Ballester Peña y M. Caro de Ballester Peña. Vivienda en Belgrano	18
	Douillet y Cappagli. Departamentos en la calle Arroyo	23
	Oficina técnica del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Sucursal bancaria en General Rodríguez	24
	Oficina técnica del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Sucursal Bancaria en Munro	25
	Carlos Vilar y Carlos, Jorge Antonio, y Alejandro Vilar Castex. Vivienda económica en Acaassuso	26
visto	Sección fundamentalmente gráfica a cargo de Federico Ortiz	6
bibliográficas	La historia construye la ciudad	8

en el próximo número

La obra realizada en los últimos años por el estudio de los arquitectos Salas y Billoch, lo que incluye la presentación de quince trabajos arquitectónicos.

Roberto A. Champion, desde París sigue enviando su serie de artículos sobre las corrientes de la arquitectura contemporánea. De sus tres entregas finales publicaremos en el próximo número la relacionada con la corriente orgánica en Europa.

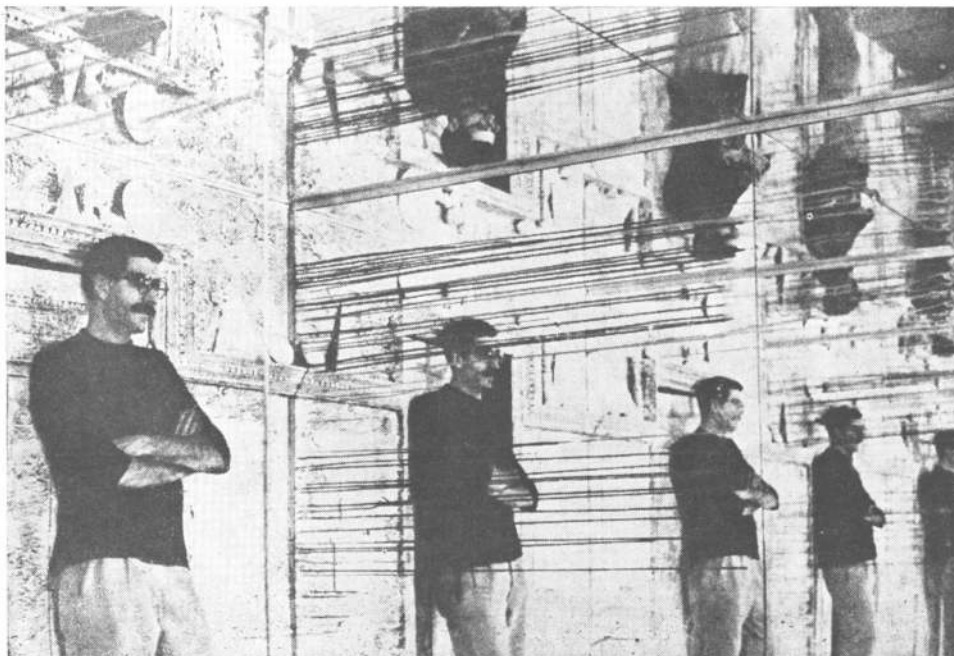
En nuestra serie *siglo XIX* presentaremos el Pabellón Argentino en la Feria de 1889 de París, pabellón que fue traído luego a Buenos Aires y armado aquí.



Tomando como base un tema amplio y abierto, *el tiempo libre*, la reciente Trienal de Milán (abierta en junio último) representa un esfuerzo mancomunado de artistas y técnicos para expresar, de alguna manera viva y visual, las rigurosas incógnitas de nuestra época. El tiempo libre es una de ellas; en la nueva Trienal se intenta crear la atmósfera que enfrente al hombre con sus problemas, conduciéndolo a través de distintas etapas y dejándolo consigo mismo, frente a esos interrogantes.

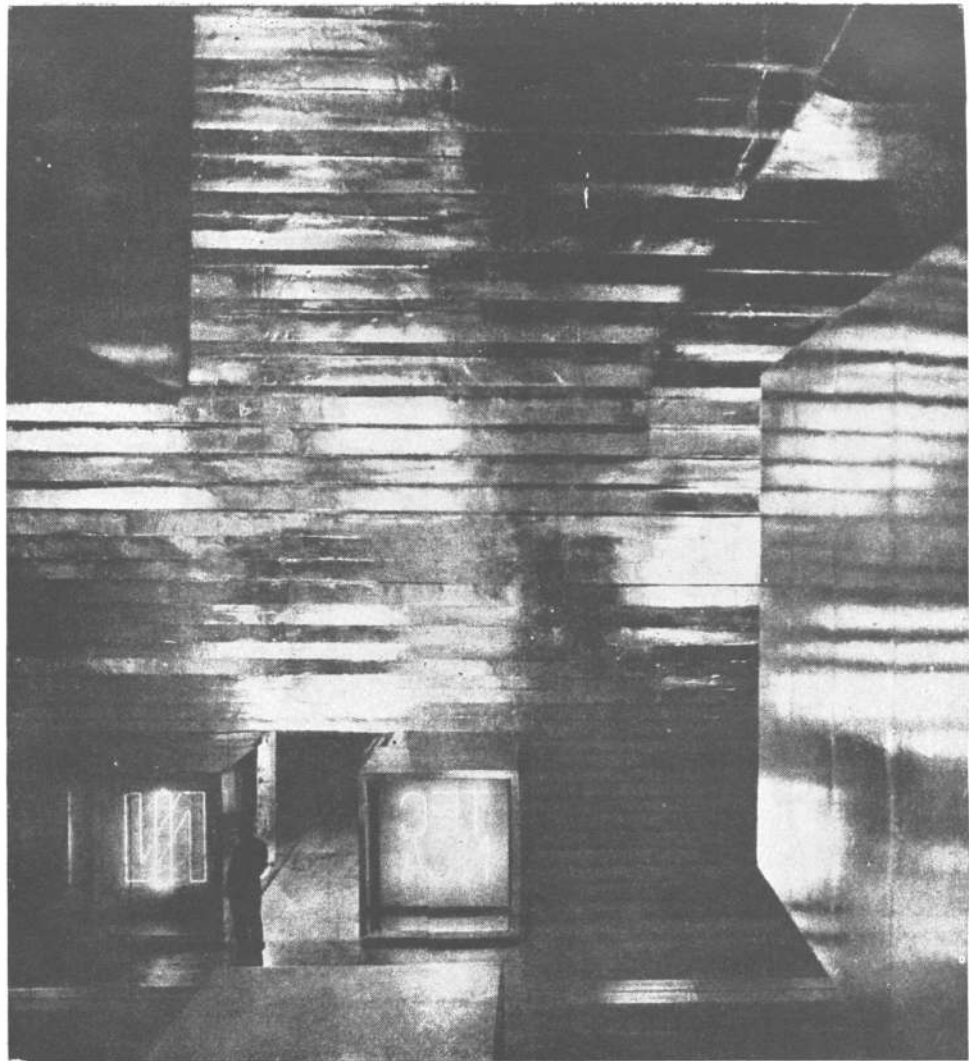
Una manera de establecer una comunicación, exponiendo — no dando soluciones— al hombre actual. Así planteada la temática, no resultaba fácil llevarla a cabo con elementos materiales. Para conseguirlo, se contó con un homogéneo equipo de especialistas: en el ordenamiento, Umberto Eco, Vittorio Gregotti; en el equipamiento, Peppo Brivio, Vittorio Gregotti, Ludovico Meneghetti y Giotto Stoppino; en la gráfica, Massimo Vignelli; en comunicación sonora, Livio Castiglioni, y el escenógrafo Luciano Damiani. Con gran libertad expresiva, llegando a soluciones sorprendentes, ellos crearon la imagen “de choque”: el espacio, que ponía al protagonista (espectador) frente a hechos y realidades y,

Imagen de la XIIIª Trienal de



en el límite, frente a sí mismo. Los recursos fueron lo suficientemente sagaces como para no desvirtuar lo complejo de la idea; tratábase de armar una serie de espacios con cualidades dadas para crear, paso a paso, una atmósfera, una serie de hechos creando interrogantes en el tiempo; una secuencia visualizada en hechos no concretos. En este trabajo ciertamente creativo, los italianos han demostrado nuevamente el sagaz manejo del material y han exteriorizado, por otra parte, su larga experiencia en este tipo de exhibición. Con espíritu e imaginación, se han conseguido resultados ciertamente sorprendentes. Intentemos crear una cierta secuencia de recorrido a través de algunas imágenes gráficas que trae el número de agosto de *Domus*. En *Jl*, la sección

introdutiva, un luminoso laberinto con gran despliegue gráfico, luces sombras y reflejos; la discusión sobre el tiempo libre está abierta; en f2, Lucio Del Pezzo, en el ambiente dedicado a la *ilusión del tiempo libre*. En f3, un aspecto de la sala central: en un ambiente revestido totalmente con láminas de metal, el espectador sube y baja, en la realidad y en la imaginación (gracias a los cambios de escala que le dá el propio cielorraso y los planos laterales con espejos); esta imagen se repite y se multiplica infinidad de veces tratando de hacer perder al espectador el sentido de su ubicación geométrica y de su realidad dimensional. Ello le trae aparejado una cierta disociación con el presente; lo lleva *más allá* de su propio tiempo vivido. En el dibujo se da en esquema el recorrido a través de los distintos planos y sus zonas de reflejos. Este es el lenguaje visual utilizado en esta Trienal, en su parte introductiva y teórica, construida como discurso crítico sobre el concepto del *tiempo libre*, iluminado por *negación* en los límites que hoy y ayer lo han condicionado. El alistamiento de la muestra ha sido satisfecho con elegancia y coraje a la vez: se ha tratado de crear un razonamiento que el mismo protagonista (es-

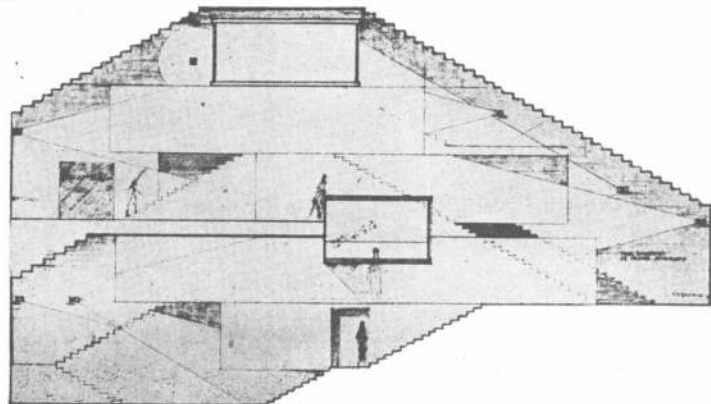
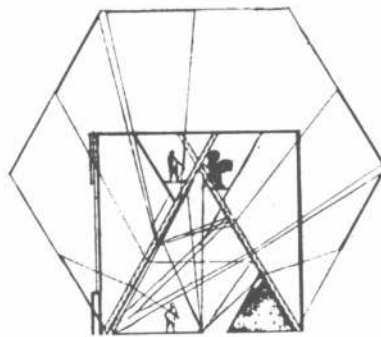


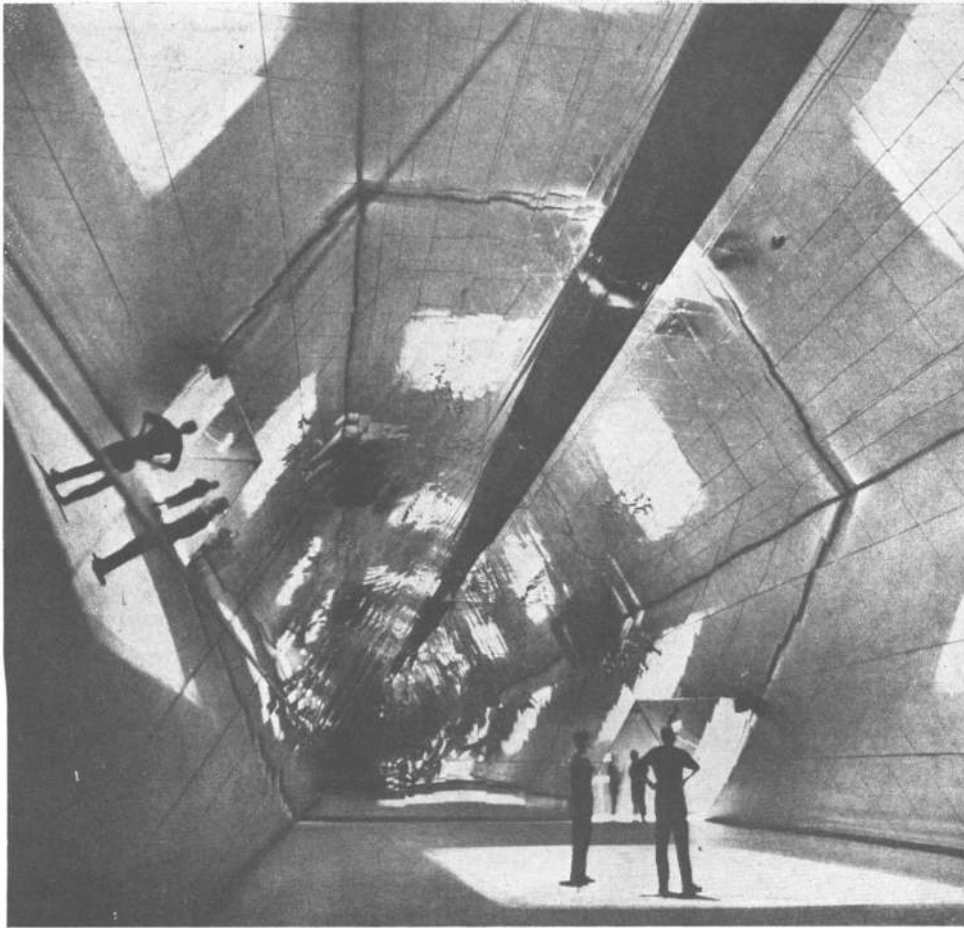
3

Milán

pectador) instituye o recrea, en base a su propia imagen diversificada (reflejos), e r: una sutil correspondencia semántica. En f4, una sección esquemática del calidoscopio final. El público entra en este enorme prisma triangular, totalmente revestido de espejos, que la reflexión transforma en prisma exagonal y, que lo agiganta hasta el infinito. En ese complejo espacio creado, dos films, proyectados simultáneamente, complican aún más la imagen real. Un film sobre el tiempo libre y otro sobre el tiempo *de trabajo*, paralelos en su ritmo y lenguaje cinematográfico (dirigidos por Tinto Brass), continuamente reproduciéndose en los espejos, aun superponiéndose a los propios espectadores. Sobreposiciones, intersecciones, coincidencias y, como resultado de ese juego

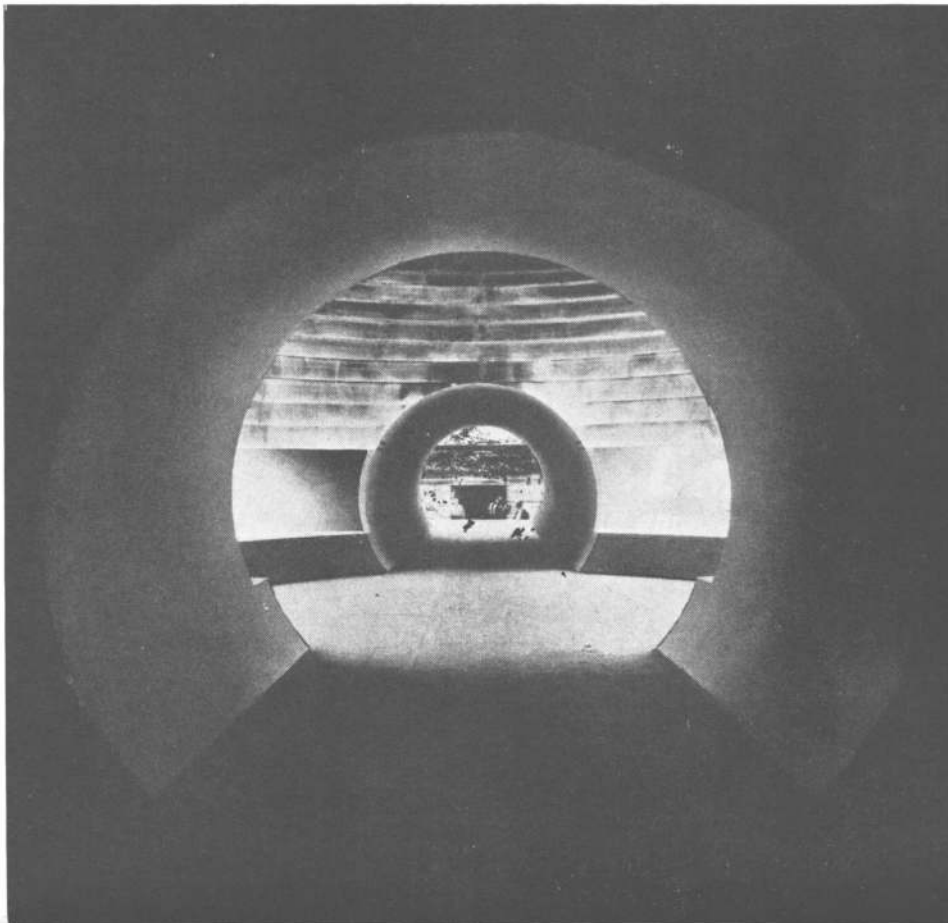
diseño / mauricio repossini





imaginativo de imágenes, el choque final de la imaginación de cada espectador. Este, como verdadero y singular protagonista, se enfrenta a su propia realidad o bien a una cierta realidad imaginada. Dependerá del grado de su propia sensibilidad, su reacción a este choque de imágenes que quizás lo coloquen en la verdadera *realidad*, de la que no podemos abstraernos: en aquella que "no seremos más libres". Como símbolo final de la sección italiana *f5*, una fuerte abstracción geométrica: el equilibrio perdido y el equilibrio futuro (sólo invocado); el símbolo es análogo en su forma; el espacio intermedio (diafragma) las hace diferentes; son dos pasos a través de una zona neutra. La sección italiana de la Trienal se presenta así, plena de imaginación y con logrados efectos de imágenes. Resulta un sistema comunicativo llevado a cabo como un verdadero ejercicio recreativo. Todo ello integrado en una secuencia espacial que habrá que "vivirla" para experimentarla.

Mauricio Repossini



1. Sección introductoria: el visitante se coloca en un luminoso "el tiempo libre" está abierta).
2. Lucio del Pezzo en el ambiente dedicado a "la ilusión del tiempo libre".
3. El ambiente central de la sección introductoria.
4. El "caleidoscopio final".
5. El equilibrio perdido es irrepetible y el equilibrio futuro está sólo invocado.

Las fotos son de Gisventi y Casali-Domus, por gentileza de Domus.

SEGURIDAD FUNCIONAL, BELLEZA Y RESISTENCIA

ARMOURPLATE

ARMOURPLATE es el cristal de seguridad cuatro veces más resistente que cualquier cristal común de igual espesor, no se astilla y carece de ondulaciones. Es perfecto, claro, resistente, funcional. No use un peligroso vidrio común: en el edificio que tiene en construcción, coloque cristal de seguridad ARMOURPLATE!

Para mayor información o para cualquier consulta sobre vidrios, diríjase a: Pilkington Bros. Ltda., Avenida Callao 220, 2º piso, Bs. As.



Sólo el cristal
de seguridad

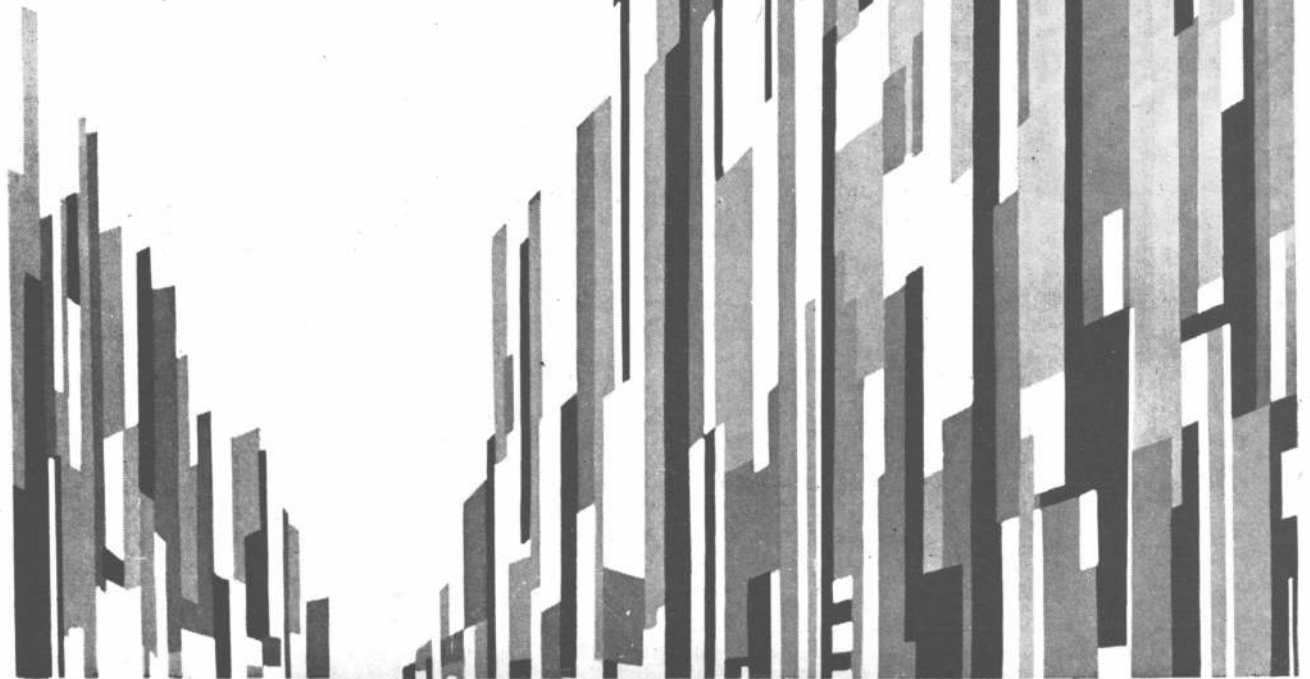
ARMOURPLATE

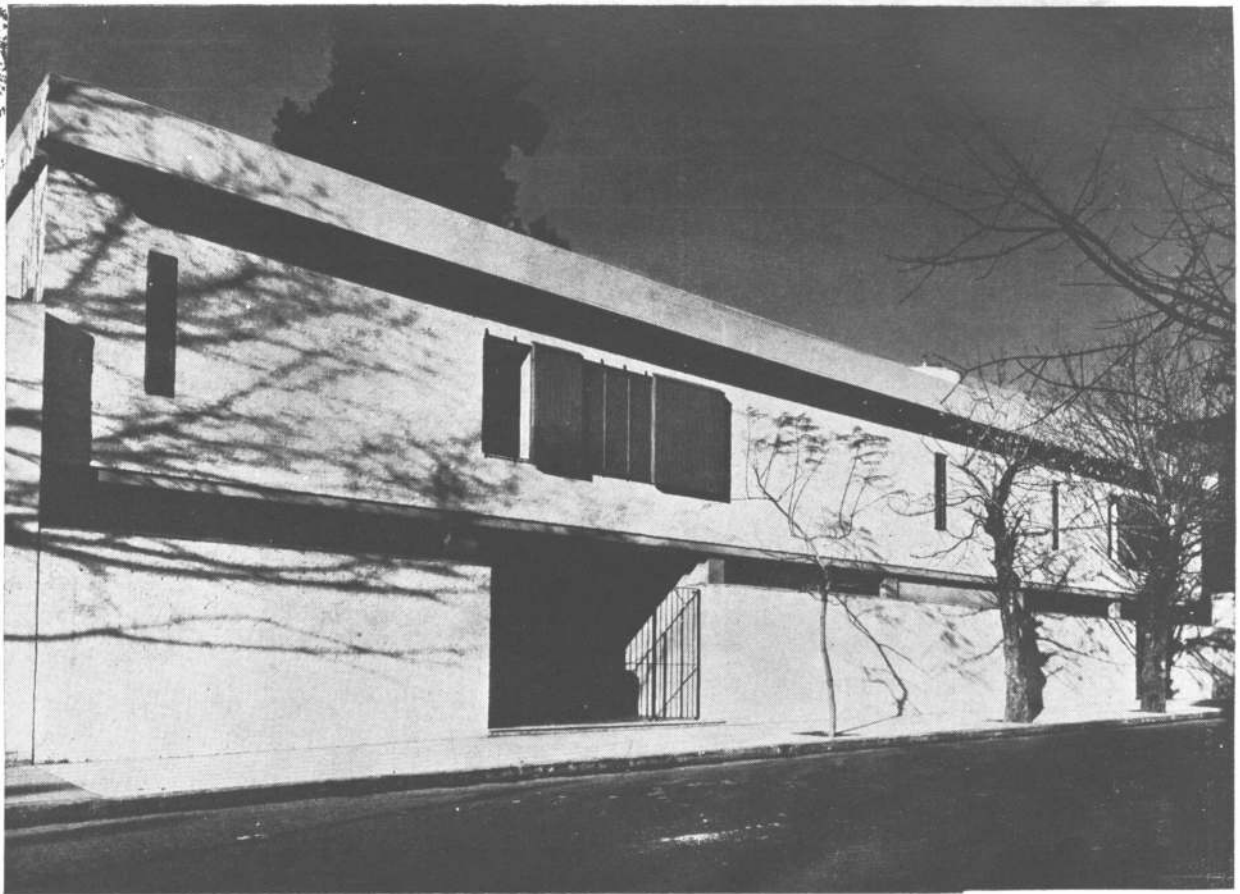
lleva la marca
registrada

ARMOURPLATE

ARMOURPLATE

el cristal de seguridad
para protección máxima





Arquitectura blanca en Belgrano

El caso de la vivienda Caro, en Belgrano, es bastante distinto de todos los otros casos que hemos analizado con anterioridad en la primer serie de críticas a viviendas individuales. La principal característica que lo hace diferente es el nucleamiento, sobre un mismo terreno, de tres unidades de vivienda, que corresponden a épocas distintas¹, pero cuya individualidad no resulta en la desarmonía del conjunto, sino que cada característica particular queda disimulada por la distancia entre los edificios y la vegetación del jardín central; entonces el conjunto se integra naturalmente alrededor de ese gran centro verde.

La vivienda Caro continúa una vieja tradición local del barrio de Belgrano, antes pueblo de Belgrano. Aún se conservan características locales que se reflejan en su arquitectura y en una forma de vida que va confundándose, cada vez más aceleradamente, con el modo común de la gran ciudad.

A pesar de su caducidad, este modo de vida ha logrado formar una imagen de cierto corte aristocrático basada en la unidad familiar cuyas características más positivas están justamente referidas

a lo mejor de la estructuración de la familia. Tanto las facetas positivas como las negativas (la asociación de este status familiar con un status de clase privilegiada), se han modelado a lo largo de la historia de Belgrano.

El pueblo de Belgrano (1855) fue la consecuencia de un cambio que ocurrió en el caserío que se agrupaba alrededor de la pulpería La Blanqueada, cuando algunos vecinos de Flores tuvieron la feliz idea de convertir al paraje en un lugar de veraneo. Belgrano fue así, desde un comienzo, sede de gente adinerada, adinerada y porteña por añadidura, lo que en el orden nacional correspondía a una postura aristocrática, de pueblo elegido, de los habitantes del puerto frente al grupo bárbaro del interior². Entre todas las características de este modo de ser, la más valiosa y la más notable, fue la de cuidar con esmero la unidad y la continuidad familiares. No es de extrañar entonces que sea en Belgrano donde se dé este ejemplo de una familia extendida agrupada bajo distintos techos alrededor de un jardín común. Tampoco es de extrañar que el partido elegido por los arquitectos entronque tan directamente con la tradición archi-

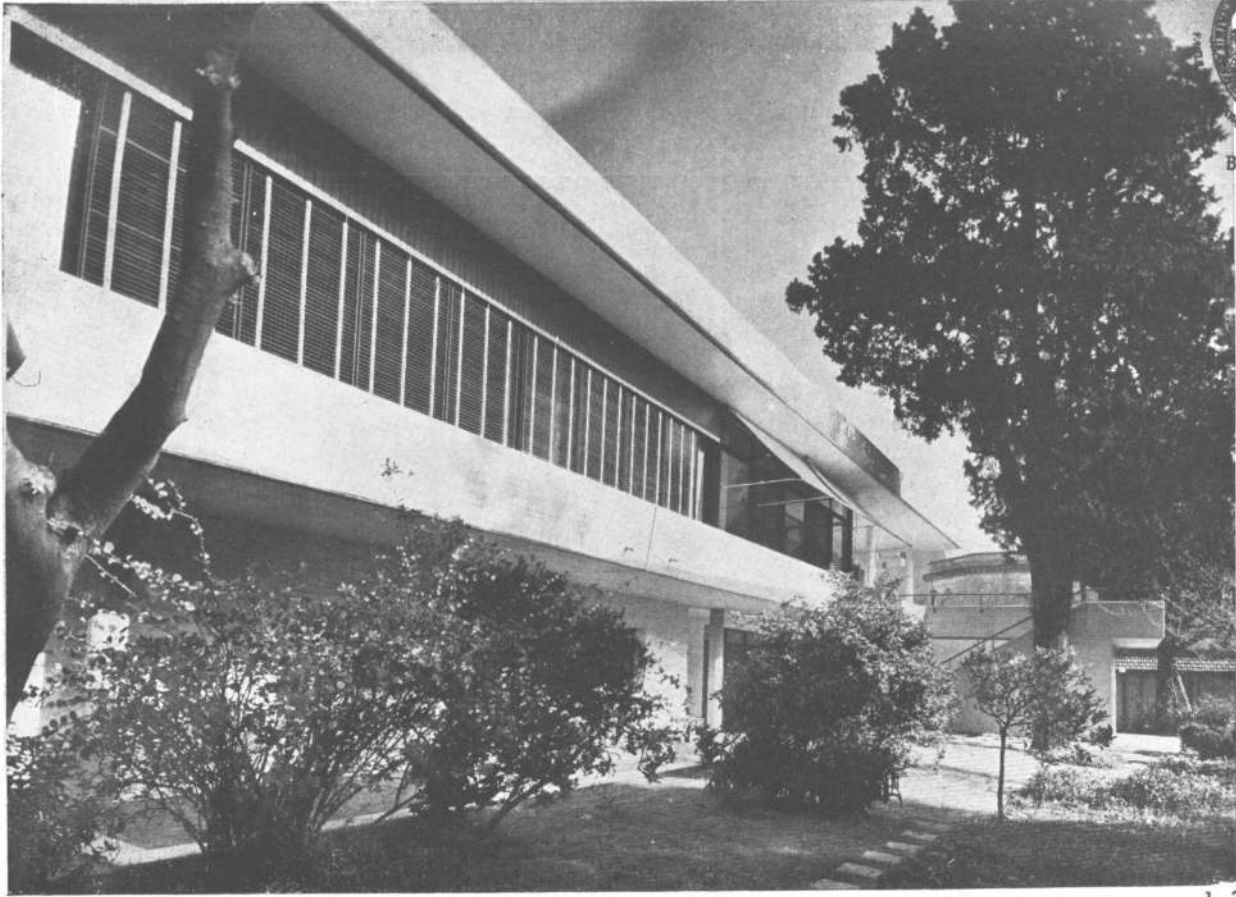
tectónica colonial según la cual la casa, expresión de la vivienda se resolvía en una organización centrípeta, introvertida y agrupada alrededor de un patio. Hacia afuera la casa colonial presentaba su fachada cerrada, homogeneizada con las vecinas y delimitando claramente el espacio exterior, extrafamiliar, comunitario, de la calle.

La vivienda Caro conserva todas estas características revivificadas en un diseño contemporáneo.

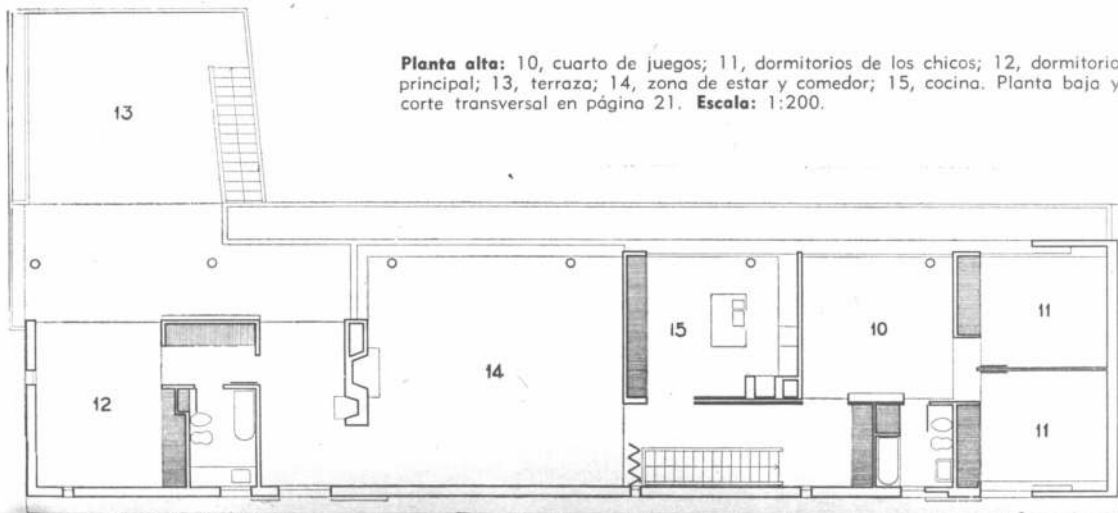
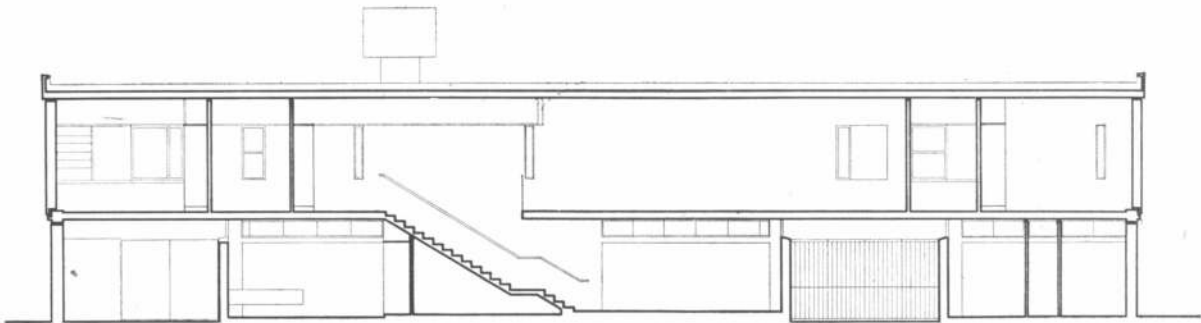
Desde la calle, el transeúnte sólo puede apreciar una forma cerrada, con función de muro tapial y organizada morfológicamente de modo que las fuertes líneas horizontales de la viga superior y del vacío entrante ubicado debajo de la losa del primer piso, acentúan la perspectiva de la calle y proponen una dinámica resbalante, tangente, casi impenetrable.

El muro enjalbegado, la madera de las carpinterías, pintada de verde, y el material cerámico del solado, vuelven a recordar a las casas coloniales. Este recuerdo no va más allá de esas coincidencias formales y de la coincidencia, más profunda, en el partido adoptado. En agosto de este año, la vivienda que

Proyecto y dirección: Juan Ballester Peña y M. Caro de Ballester Peña. Comitente: Carlos A. Caro. Ubicación: 3 de Febrero 1971, Buenos Aires. Superficie cubierta: 639 metros cuadrados. Superficie del terreno: indefinida por compartirlo con otras dos viviendas.



1 - 2



comentamos fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires, integrando un conjunto al que se denominó genéricamente *casas blancas*. La exposición suscitó un gran interés en el público no profesional y ese interés desbordó al ámbito periodístico, en el que, curiosamente, se planteó como cuestión principal una falsa polarización arquitectónica entre colonialismo y anticolonialismo, que en términos generales se quería interpretar como reaccionarismo arquitectónico *vs* progresismo arquitectónico.

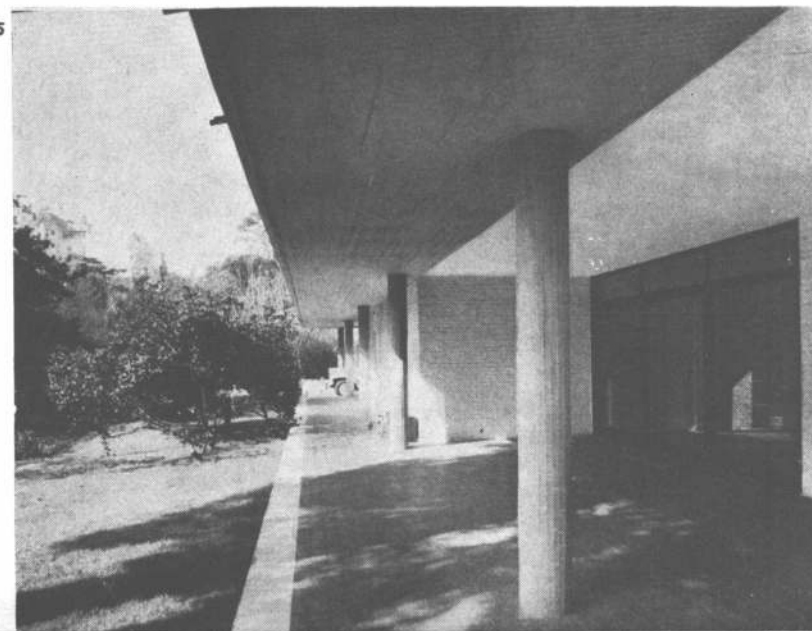
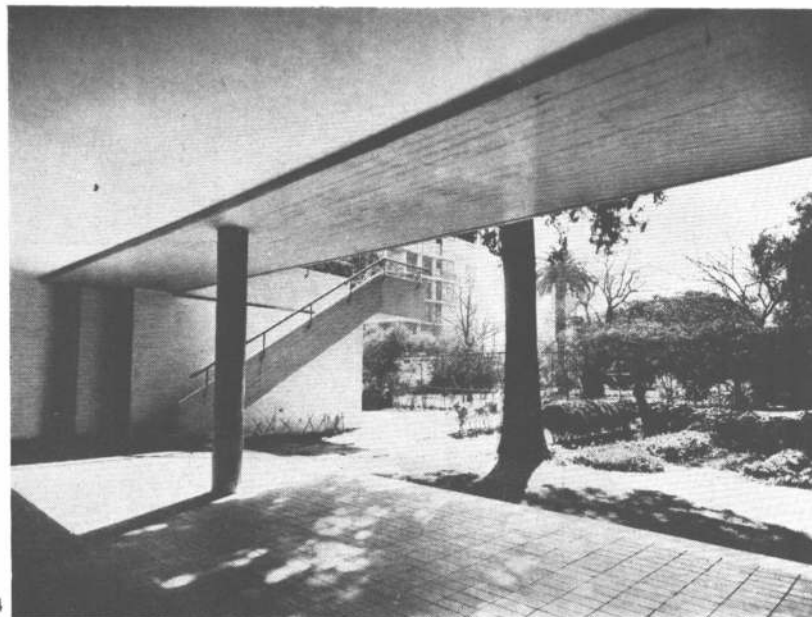
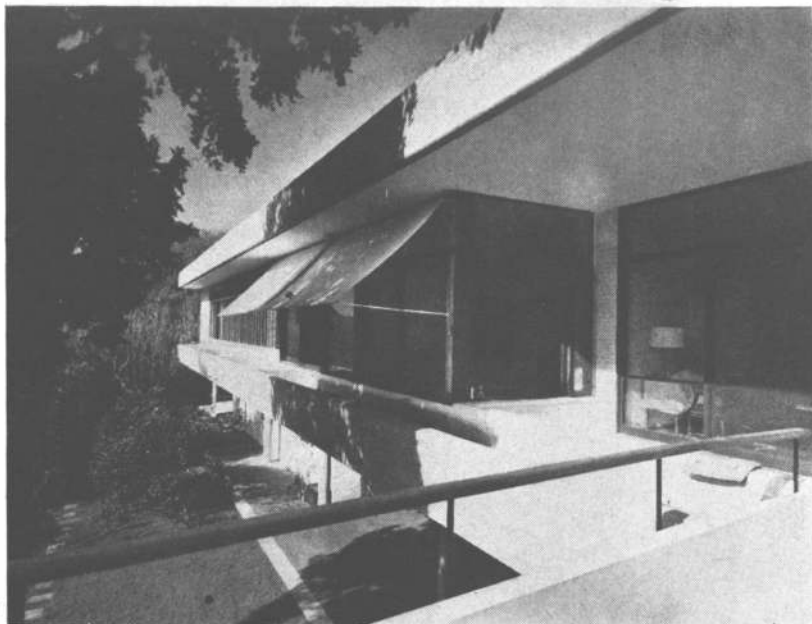
La cuestión ha resultado ser ociosa y está basada en un razonamiento despistado para cuyo esclarecimiento la casa Caro viene de perillas; puesto que aquí estamos frente a un caso que continúa una tradición colonial y que adopta, consciente o inconscientemente, un partido colonial: si de esto dedujéramos que estamos ante un ejemplo de arcaísmo arquitectónico, regresivo y antiprogresista sería a partir de un presupuesto (ampliamente desarrollado durante fines del siglo XIX, y comienzo del XX y que es aprovechado por la publicidad actual) según el cual la obra de arte debe ser siempre original e inédita a ultranza. El error que se oculta en ese punto de partida resulta de olvidar la enorme importancia que el medio cultural tiene en la gestación de toda obra de arte (incluida la arquitectura), importancia que asegura que, a pesar de todo, la continuidad esté presente aún en las obras más originales y que sólo se rompa cuando las consideraciones de expresión personal (todo se subordina a la expresión del artista) exigen la más rigurosa originalidad. A pesar de las tajantes declaraciones de Mies van der Rohe: "La arquitectura es la voluntad de una nueva época trasladada en el espacio viviente y cambiante. *Ni ayer, ni mañana, solamente la actualidad puede darle forma*"³; todos los grandes arquitectos de nuestro tiempo han reconocido el valor de la tradición y de la continuidad. El mismo Mies limó en 1938 las asperezas de su declaración de 1923:

"¿Dónde encontraremos mayor claridad en la estructura de un edificio que en la madera de los antiguos? ¿dónde tanta unidad de material, construcción y forma? Aquí está conservada la sabiduría de generaciones"⁴.

Y Le Corbusier, insospechable de arcaísmo, con su estilo brillante ha aclarado suficientemente el punto:

"La historia, que se apoya en jalones, sólo ha conservado estos testigos leales; las imitaciones, los plagios, los compromisos se hallan alineados más atrás, abandonados, hasta destruidos. El respeto hacia el pasado es una actitud filial, natural para todo creador: un hijo siente, hacia su padre, amor y respeto"⁵.

Lo que hace necesario que la crítica no se exaspere rápidamente frente a ciertas características formales que recuerden a



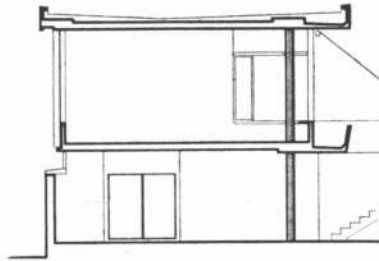
formas del pasado sino que examine si esas características del pasado han perdido realmente su vigencia. La prueba de la vigencia, que es también la prueba de la actualidad, se encuentra en la estructura misma de la función. Si la función, los métodos de abordamientos y la solución corresponden al desarrollo actual, el todo será actual y esa actualidad no se verá comprometida por detalles secundarios. La obra arquitectónica deberá solucionar un programa o necesidad el que sí debe estar planteado en acuerdo con nuestra circunstancia y si ese planteo falla, las soluciones parciales, tecnológicas o formales, predicativamente contemporáneas, no serán sino disfraces nuevos para soluciones viejas. Y esto sí es arcaísmo, reaccionarismo.

La casa Caro es una obra vitalmente actual que sigue, con criterio actual y con el propósito de cumplir con una función actual, pautas históricas de organización familiar que no han caducado. Por un tiempo se creyó que en los tiempos actuales la familia extendida tendía a desaparecer destrozados los lazos de unión por el alejamiento geográfico y el afán de independencia de los nuevos núcleos familiares. Pero estos lazos de unión han demostrado ser lo suficientemente fuertes como para, una vez obtenida la necesaria independencia, reconstruirse y fortalecerse gracias a los medios modernos de transporte. La unidad familiar tiene tendencia a volver a reconstruirse con la inclusión del tronco originario y a realizarse según formas más flexibles y dinámicas.

La casa Caro mantiene la unidad de la familia extendida, unidad que, gracias al gran patio-jardín, no compromete la necesaria independencia de cada familia nuclear. La casa ratifica esta intención abriéndose hacia el patio y lo que es forma defensiva hacia la calle, se vuelve hacia adentro proyección abier-

ta. Apertura necesaria en cuanto que es una exigencia de la orientación, del partido anotado y de la dinámica familiar buscada.

La solución resulta lógica y alejada de todo arcaísmo a priori, y tanto más actual cuanto más lógica. Sin embargo, en la solución detallada la obra tiene ciertos puntos vulnerables. La composición no sigue un planteo económico sino que obtiene sus mejores efectos espaciales gracias a una actitud despilfarrante, de derroche no necesario.



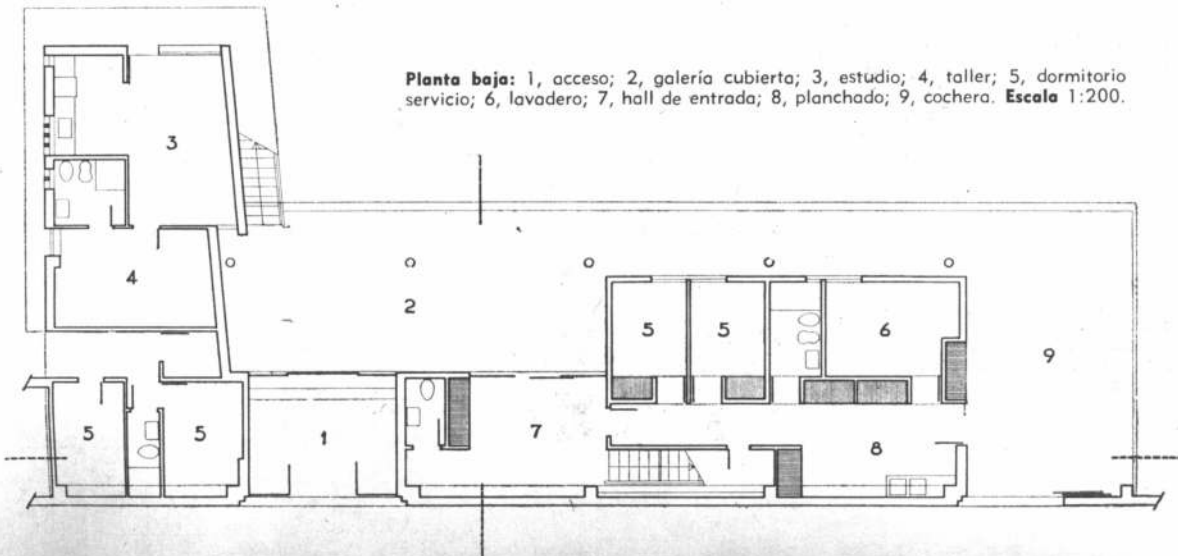
Esto se nota claramente al comparar la extensión ocupada por los espacios sirvientes —circulación, maceteros, galerías— con aquella de los espacios servidos —estar comedor, dormitorios—. Y es paradójico recalcar que en este abandono de lo económico, de aquella actitud práctica basada en la “economía de la santa pobreza” tan cara y casi obligada para nuestra arquitectura colonial, está la mayor inactualidad de la obra analizada. Porque el concepto de elaboración económica es uno de los pilares sobre los que debe asentarse toda propuesta actual; economía en la elaboración del programa, economía en el esfuerzo creador, economía en los procesos de construcción. Esta conclusión, que podría ser una proposición teórica, está urgida por la realidad de nuestro tiempo, la que una y otra vez, nos confronta con necesidades vitales

cuya satisfacción sólo puede lograrse con el ejercicio económico de nuestros dones y con el uso económico de los medios disponibles.

Según L. J. Le Bret⁶: “En un país superpoblado, el devorador de carne es un devorador”; los arquitectos podemos parafrasearlo y concluir que cada metro cuadrado derrochado es un metro cuadrado arrancado del techo de los más necesitados. Sin embargo, un importante sector de la arquitectura contemporánea, siguiendo una exhaltada tradición expresionista, ha caído de lleno en una arquitectura desorbitada, fantástica, propia de una economía de la abundancia y, por lo tanto, sólo vigente en ciertas regiones del mundo e inactual para el resto, que es mayoría. La casa Caro no cae en este grosero error; la característica anotada no tiene proporciones tan patológicas que avalen un juicio totalmente negativo y aún el juicio se torna positivo cuando, observado el derroche anterior, se descubre una rigurosa economía de medios en todas las soluciones formales, las que justamente aportan una riqueza austera al conjunto.

La economía de la pobreza⁷, o economía de la necesidad (aunque toda economía lo es) no debe confundirse con la declaración retórica de pobreza, orgullo que se expresa en contradicciones; ni con la miseria, que embrutece y envilece y, por lo tanto, deshumaniza. La economía de la pobreza tiende hacia la plenitud personal para todos y por ello evita el despilfarro. Así debe entenderse no sólo como una propuesta doctrinaria sino como un concepto operacional que resultó fecundo para la arquitectura colonial argentina y que es hoy urgentemente necesario para la arquitectura actual, la que, aparte de todas las consideraciones estéticas o tecnológicas, no puede renunciar a su gran tarea de dar vivienda al desamparado.

Rafael Iglesias

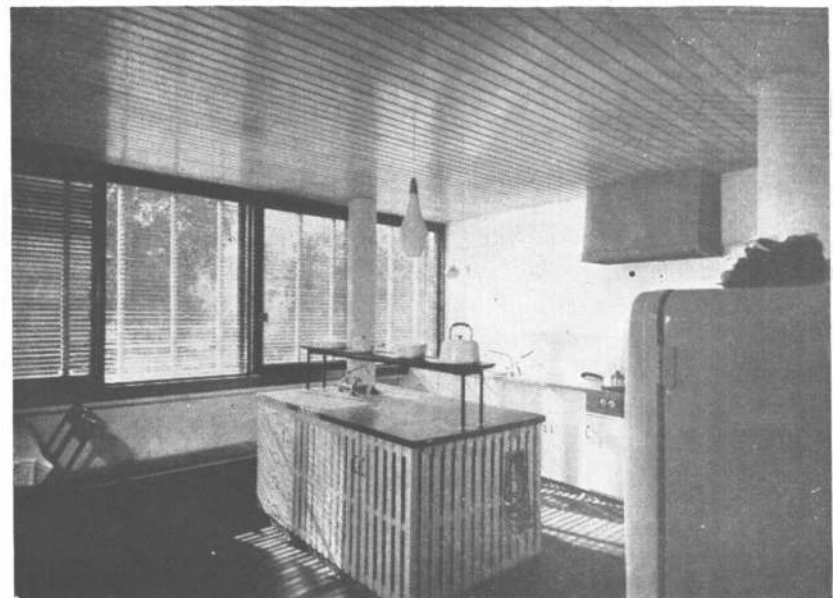
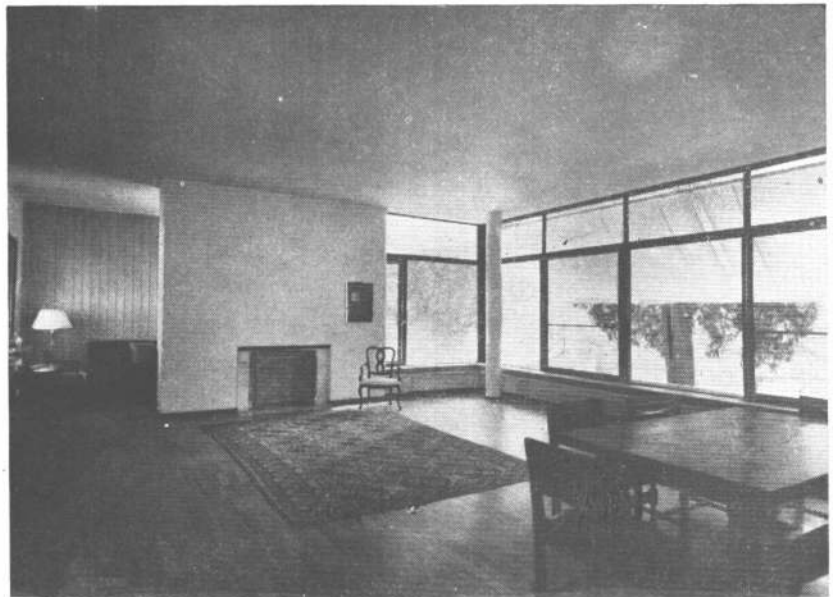


Planta baja: 1, acceso; 2, galería cubierta; 3, estudio; 4, taller; 5, dormitorio servicio; 6, lavadero; 7, hall de entrada; 8, planchado; 9, cochera. **Escala** 1:200.



6
7
8

1. Frente sobre la calle 3 de Febrero. 2. Contrafrente hacia el terreno compartido. 3. Foto tomada desde la terraza enfocando la zona de estar y comedor en primer término. 4. La galería cubierta y la escalera hacia la terraza, al fondo. 5. Galería cubierta. 6. Escalera de acceso a planta alta con la zona de estar y comedor al fondo y la puerta de la cocina a la derecha. 7. La zona de estar y comedor. 8. La cocina, en planta alta. **Las fotos son de Gómez.**

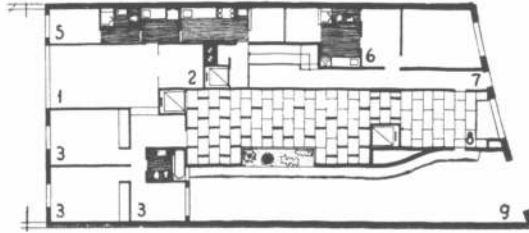


Notas

1. Una casa del siglo XIX, una obra de 1940 del arquitecto Prebisch y la obra que comentamos.
2. José Luis Romero: *Las ideas políticas en la Argentina*.
3. Mies van der Rohe: *Aforismos sobre arquitectura y forma*, q. de Philip C. Johnson: *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York 1947.
4. Mies van der Rohe, q. en o. c.
5. Le Corbusier: *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*, Infinito, Buenos Aires, 1959.
6. L. J. Le Bret: *El drama del siglo*, Nueva Civilización, Buenos Aires 1960.
7. "Prácticamente, vivir según el espíritu de pobreza significa renunciar a lo superfluo y reducirse a lo necesario, sea el necessarium vitae, lo que es necesario para vivir, sea el necessarium personae, lo que es necesario para vivir en situación". Joseph Folliet: *Para una economía de la santa pobreza*, Criterio, 1457, agosto de 1964.

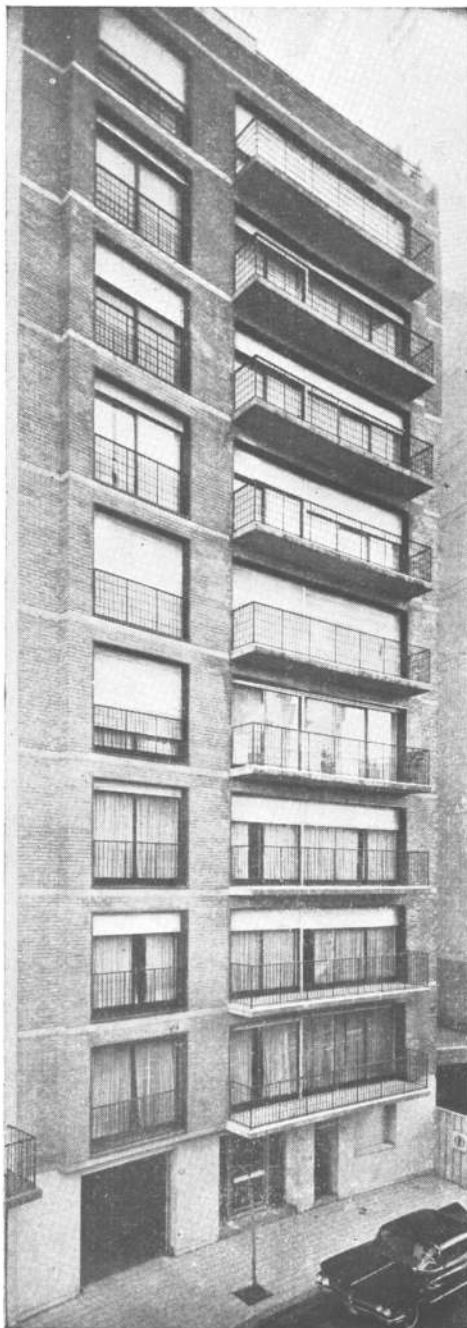
DEPARTAMENTOS

arquitectos Douillet y Cappagli
Arroyo 871 - Buenos Aires



1, living; 2, comedores; 3, dormitorios; 4, escritorio o dormitorio; 5, dormitorio de servicio; 6, porteria; 7, entrada de servicio; 8, entrada principal; 9, rampa al garage en subsuelo.

Escala 1:400

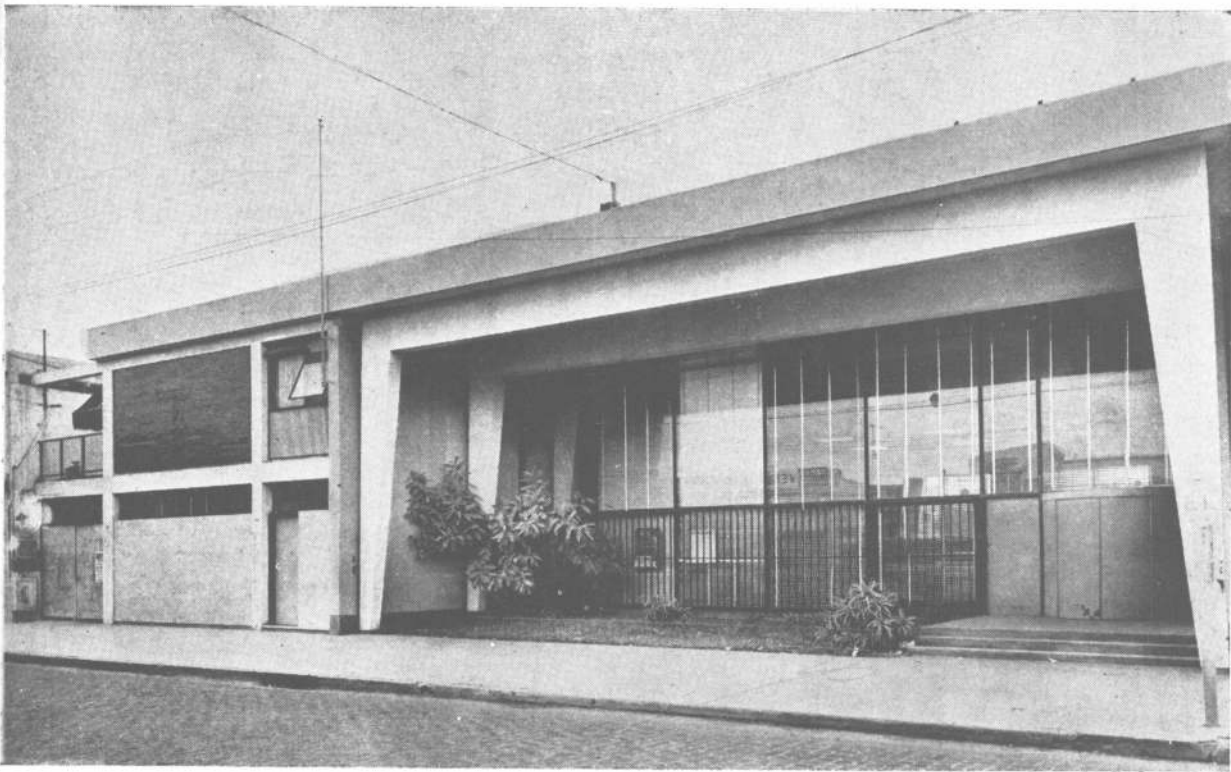


Fotos de Gómez

Esta casa de departamentos debió proyectarse cuidando de conservar la suave curva que caracteriza a la calle Arroyo a la altura del 800. Esa curva de fachada determinó que el departamento del frente fuese más grande que el del contrafrente.

Se proyectaron tres entradas: una de servicio que conduce a una escalera y a un ascensor con un palier en cada piso en contacto con las zonas de cocina; una entrada principal que conduce a dos ascensores, uno para los departamentos delanteros y otro para los del contrafrente; un acceso a la rampa que conduce al subsuelo donde se ubicó garage y demás dependencias comunes.

El frente del edificio es de ladrillos cerámicos con cámara de aire y segundo muro interior. Este tratamiento se extendió a la totalidad de la medianera hacia el este (arriba en planta), pues da hacia una torre. En planta baja, el frente está terminado con piedra de Mar del Plata, la que, sin solución de continuidad, reviste la entrada hasta el hall de ascensores, que está tratado con puertas y paños de madera de petiribí alternados con espejos; el pavimento es de escamas de mármol alternadas con piezas rectangulares. Una caja lateral de vidrio conecta al patio central, ventila e ilumina el hall y tiene una composición en material veneciano.

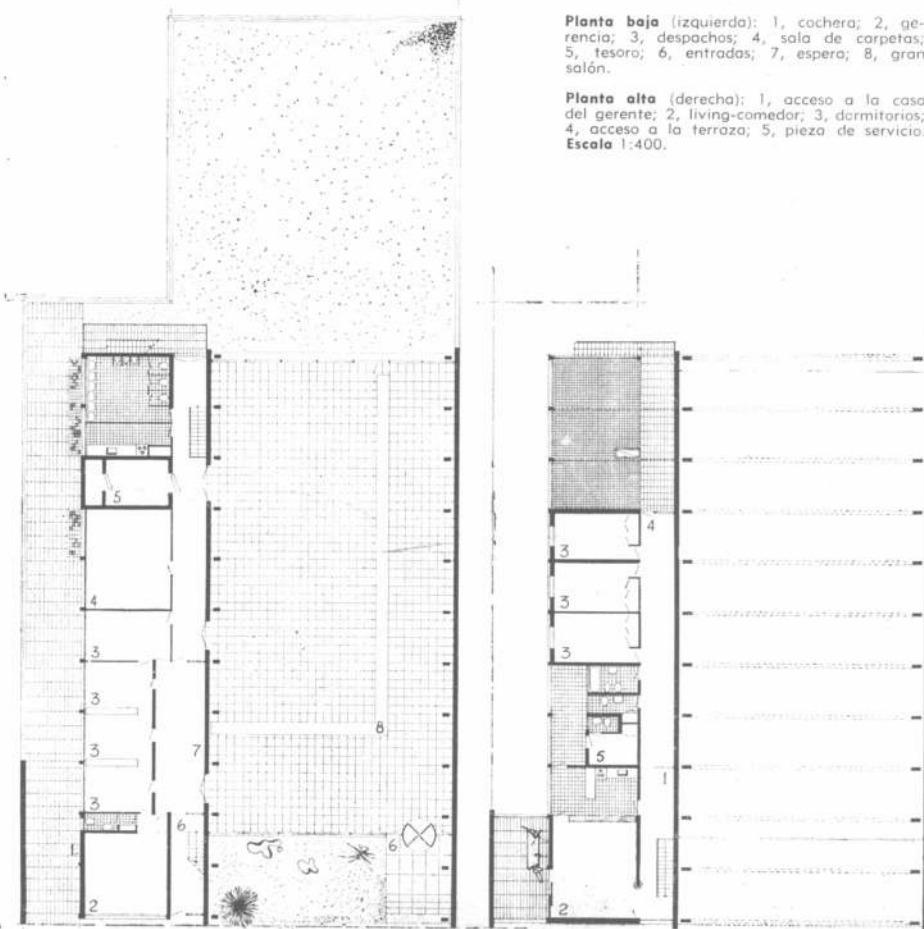


Oficina técnica del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Proyectista: Augusto Brengio. Ubicación: Munro, provincia de Buenos Aires. Terminado en 1959.

Esta sucursal está edificada en un terreno entre medianeras de 26 por 40 metros de fondo.

El concepto espacial y también el constructivo son similares a los de la sucursal de General Rodríguez de la cual esta es antecesora: un gran espacio aporticado destinado a hall de atención al público al que se adosa un volumen de sótano y dos plantas, destinado a servicios anexos y vivienda, todo bajo la misma cubierta.

En la solución de cerramiento, en cambio, se adoptó el criterio de acusar netamente al exterior los dos elementos citados. El salón público está netamente definido con el característico pórtico a la vista y el cerramiento tipo *curtain-wall* en carpintería metálica, dejando al frente un amplio atrio cubierto; la zona de servicios fue tratada de manera menos agresiva.

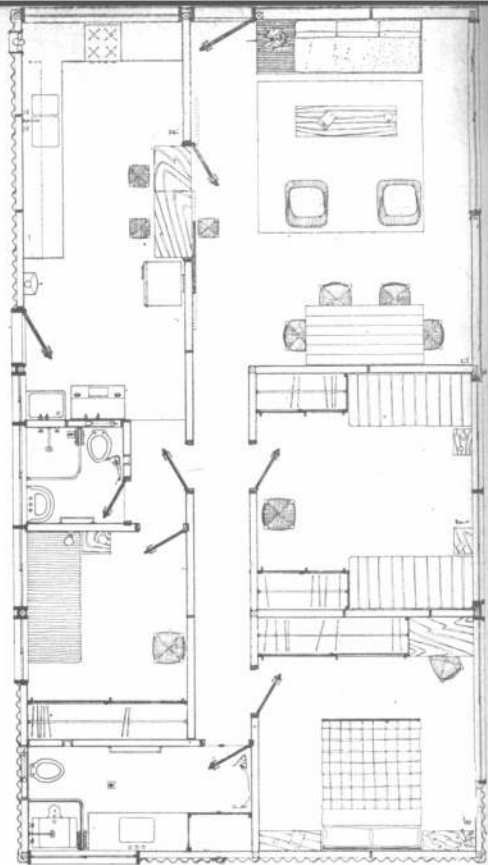


Planta baja (izquierda): 1, cochera; 2, gerencia; 3, despachos; 4, sala de carpetas; 5, tesoro; 6, entradas; 7, espera; 8, gran salón.

Planta alta (derecha): 1, acceso a la casa del gerente; 2, living-comedor; 3, dormitorios; 4, acceso a la terraza; 5, pieza de servicio.
Escala 1:400.

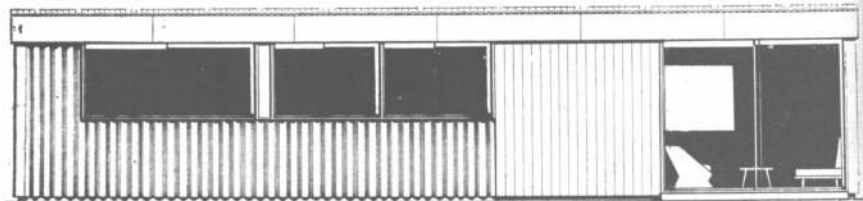
COSTO:

$\frac{1}{2}$



Escala 1:100

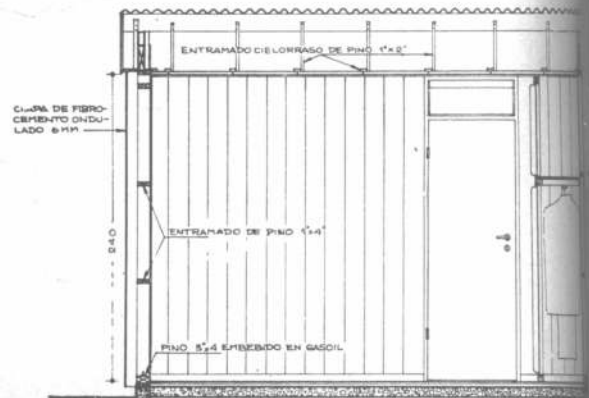
Arquitectos: Carlos Vilar, Carlos Vilar Castex, Jorge A. Vilar Castex y Alejandro Vilar Castex. Ubicación: Almatuerte 767, Acassuso, provincia de Buenos Aires. Superficie cubierta: 96 metros cuadrados.

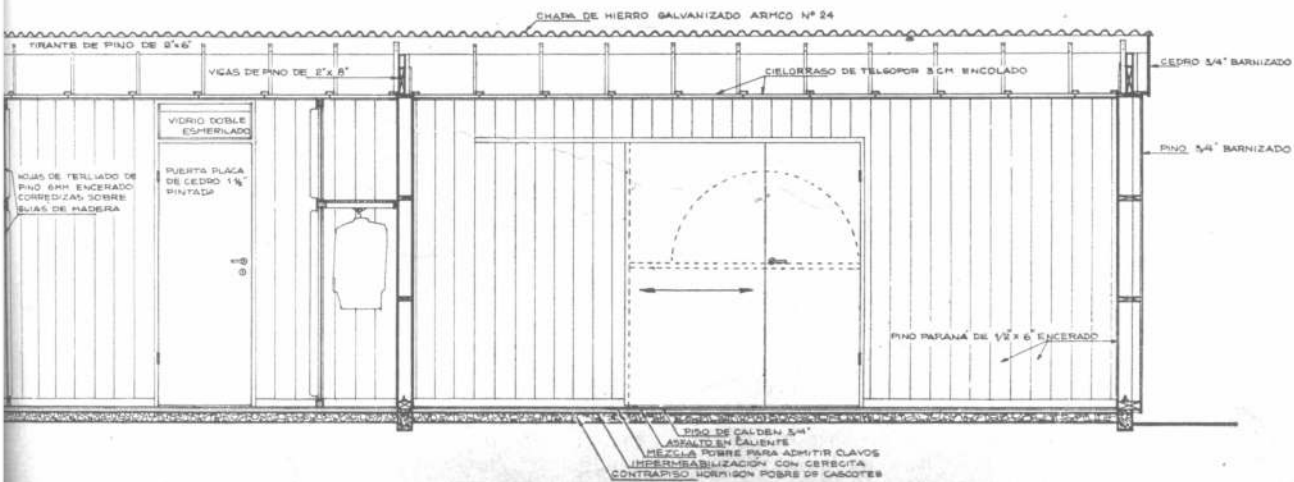
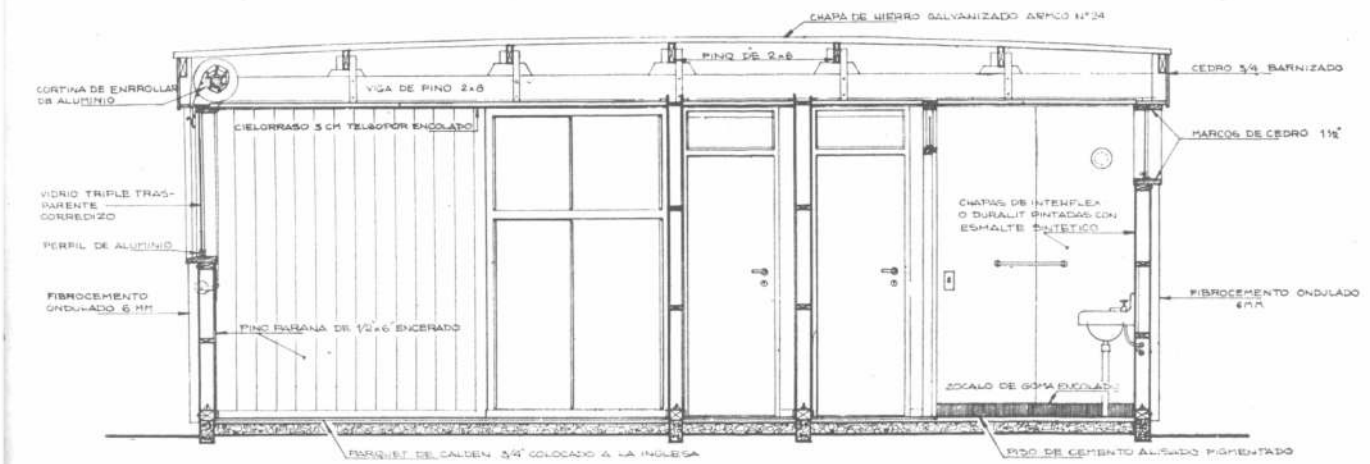
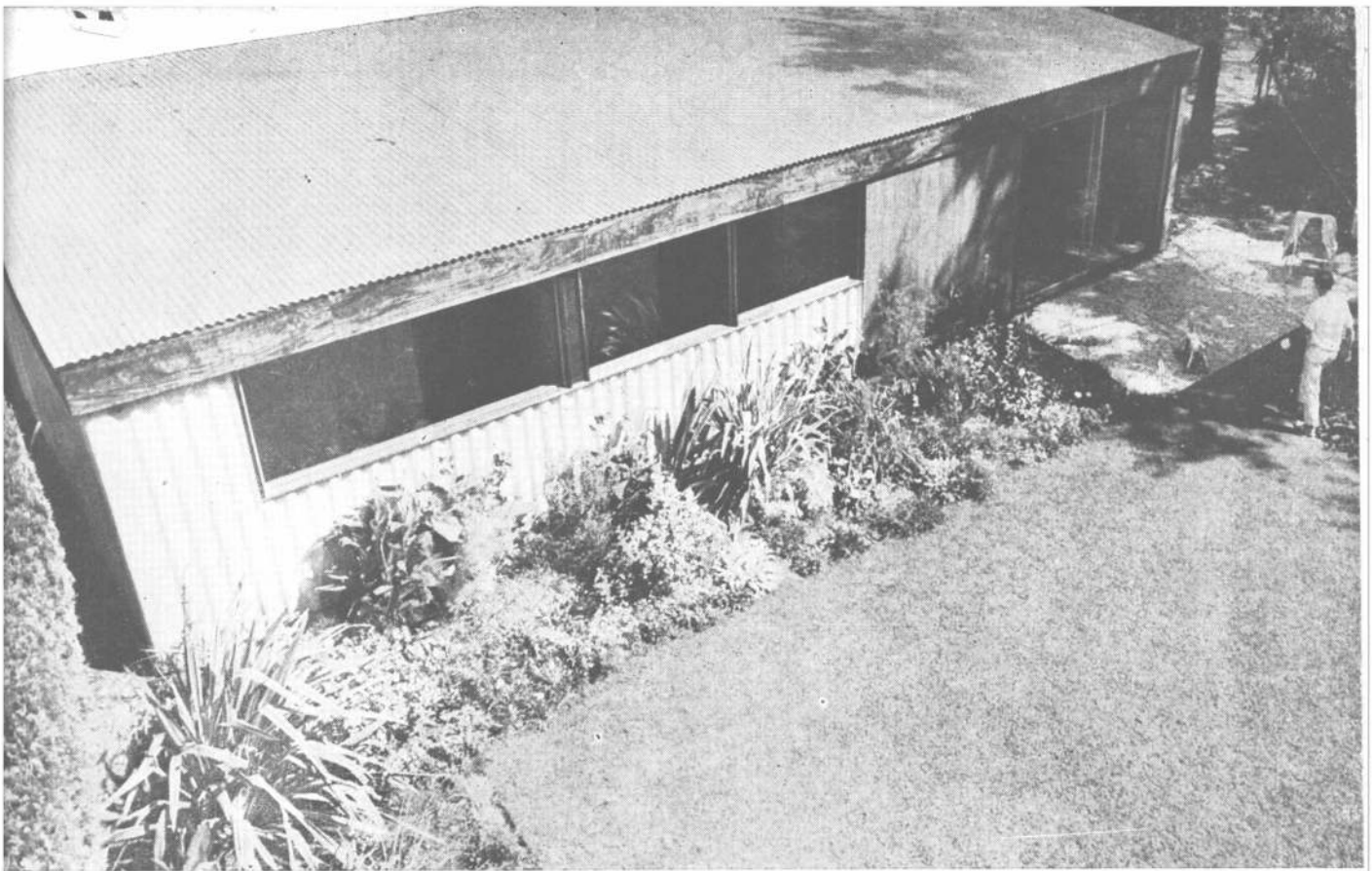


Para lograr una máxima economía en una vivienda confortable se partió de un programa formado por tres premisas fundamentales: emplear materiales standard, económicos, que no requieran trabajo de conservación y que pudieran ser adquiridos en su mayoría en cualquier corralón; utilizar un sistema de construcción muy simple para que fuera de ejecución rápida y no necesitara una mano de obra especializada; economizar en lo superfluo; pero en las instalaciones, se emplearían materiales de primera calidad como también en los detalles que hacen comfortable a una casa. *El sistema constructivo*, una pequeña viga de hormigón armado perimetral en correspondencia con la línea de tabiques interiores, asentada sobre el terreno bien apisonado, sirvió de base a toda la estructura, de madera.

Para el techo se adoptó la chapa de hierro galvanizado Armeo que, además de ser de excepcional resultado en cuanto a duración, tiene la ventaja de fabricarse en largos de hasta doce metros. Se le dio una curva simétrica de aproximadamente 0.10 m de flecha para aumentar la resistencia y asegurar una más fácil evacuación del agua de lluvia.

Los revestimientos son, al exterior, chapa ondulada de fibro cemento en sus medidas standard y en el interior, machimbre de pino seleccionado en todos los ambientes menos baños y cocina, donde se colocó *Interflex* (fibrocemento más compacto que el normal) terminado con esmalte sintético. Los pisos son de cemento alisado pigmentado en baños y cocina y parquet en el resto. Para el cielo raso se eligió espuma sintética *Telgopor* en planchas de 0.03 m de espesor pegado a listones mediante un adhesivo especial que cumple con la doble función de terminación







Fotos de Le Pley



y aislación térmica. El cierre de las aberturas exteriores es por un sistema de vidrios corredizos y, para protección y oscurecimiento interior se colocaron cortinas de enrollar de aluminio, que permiten cerrar aberturas grandes sin grandes problemas; son de accionamiento más liviano que las de madera y no necesitan ser pintadas.

El plano

Con las posibilidades constructivas que daban estos materiales mencionados se estudió un plano que se ajustó al terreno del que se disponía y a las necesidades de la familia que iba a ocupar la vivienda.

Se le dió especial importancia y se buscó, que el sistema de sanitarios estuviera alineado. La parte de alimentación de agua fría y caliente, que va por cañería de plástico P.V.C. e hidro-bronz res-

pectivamente se ubicó en el espacio libre que hay entre los revestimientos interior y exterior, siendo de fácil acceso desde el exterior (sacando chapas de fibrocemento que están fijas mediante tornillos). Los desagües se empalmaron en cada caso con un tirón recto principal que corre fuera de la superficie de la casa, desde el artefacto más alejado hasta la conexión de Obras Sanitarias de la Nación.

En sus tres años de uso, la casa ha demostrado tener excelentes condiciones de habitabilidad y confort, tanto en verano como en invierno. Hay un calefactor de 4500 calorías que le da muy buena temperatura a todos los ambientes ayudado por el poco cubaje (la altura es de 2.40 m) y la calidez de los materiales empleados para revestimiento. El costo resultó aproximadamente la mitad de lo que hubiera costado hecho en construcción tradicional.

Un concepto similar en dos bancos suburbanos



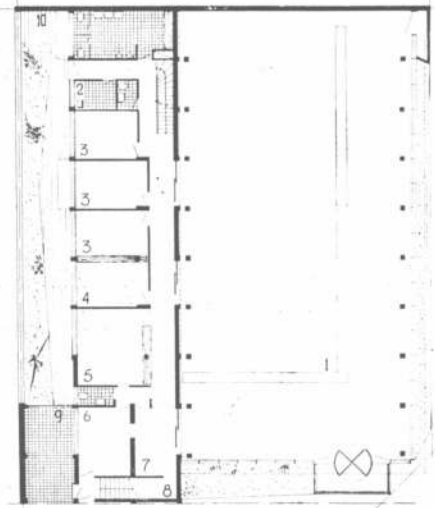
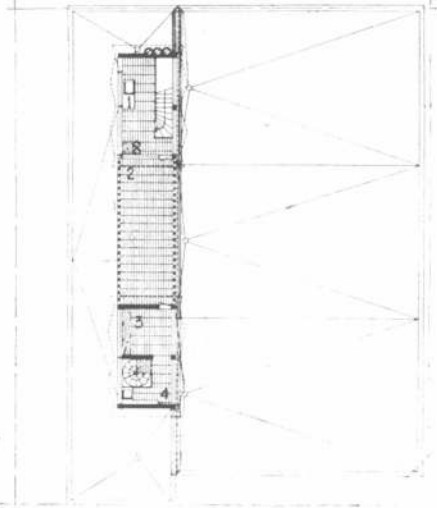
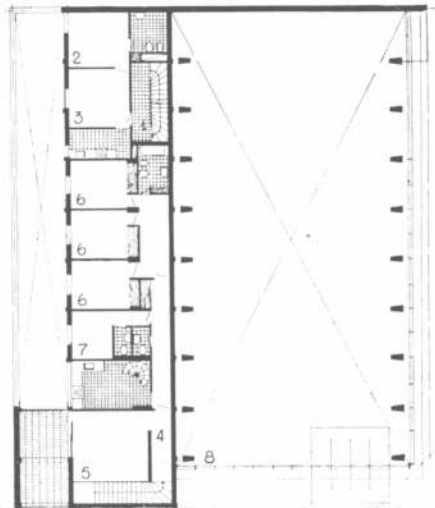
Oficina técnica del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Proyectista: Luis R. F. Vaya. Ubicación: General Rodríguez, provincia de Buenos Aires. Terminado en 1961.

El edificio está definido como un gran paralelepípedo dentro del cual se han desarrollado los elementos funcionales constitutivos del banco.

El salón general de doble altura se transforma en dos plantas y sótano en toda la faja lateral destinada a gerencia, despachos, tesoro, vivienda y servicios anexos del banco.

Un mismo plano cubre el salón general salvado por diez pórticos de hormigón armado dispuestos a una distancia de tres metros entre ejes y una luz de 14 metros.

El tratamiento exterior del edificio ha seguido el criterio del *curtain-wall*, utilizando materiales opacos (mármoles, granitos) hasta los dos metros de altura y vidrio transparente en su parte superior.



Planta alta (arriba a la izquierda): 1, a la vivienda del cuidador; 2, dormitorio; 3, comedor; 4, a la vivienda del gerente; 5, living-comedor con terraza contigua; 6, dormitorios; 7, servicio; 8, vacío sobre el gran salón.

Planta baja (abajo a la izquierda): 1, salón contaduría; 2, office; 3, despachos; 4, sala de carpetas; 5, gerencia; 6, secretaria; 7, sala de espera; 8, depósito; 9, cochera; 10, patio.

Azotea (arriba a la derecha): 1, lavadero; 2, tendedero; 3, depósito; 4, lavadero para vivienda del gerente.

Sótano (abajo a la derecha): 1, depósito; 2, sala de máquinas; 3, archivo; 4, ante-tesoro; 5, tesoro; 6, tesoro para efectivo.

Escala 1:400.

DOMINICUS ZIMMERMANN

La iglesia de peregrinación de Wies



Abdulio B. Giudici se ocupa de Dominicus Zimmermann por cuarta vez en *na*. Primero lo hizo al presentar la iglesia de Steinhausen (*na* 377); luego, cuando ofreció su estudio sobre la iglesia de Vierzehneiligen (*na* 381); en una entrega reciente retomó el tema y presentó la iglesia de Nuestra Señora de Günzburg y la biblioteca de Schussenried (*na* 417). Esta última nota al tratar la iglesia de Wies termina con la exposición del tema "Zimmermann y su arquitectura".

Abdulio Giudici
Mendoza - 1964

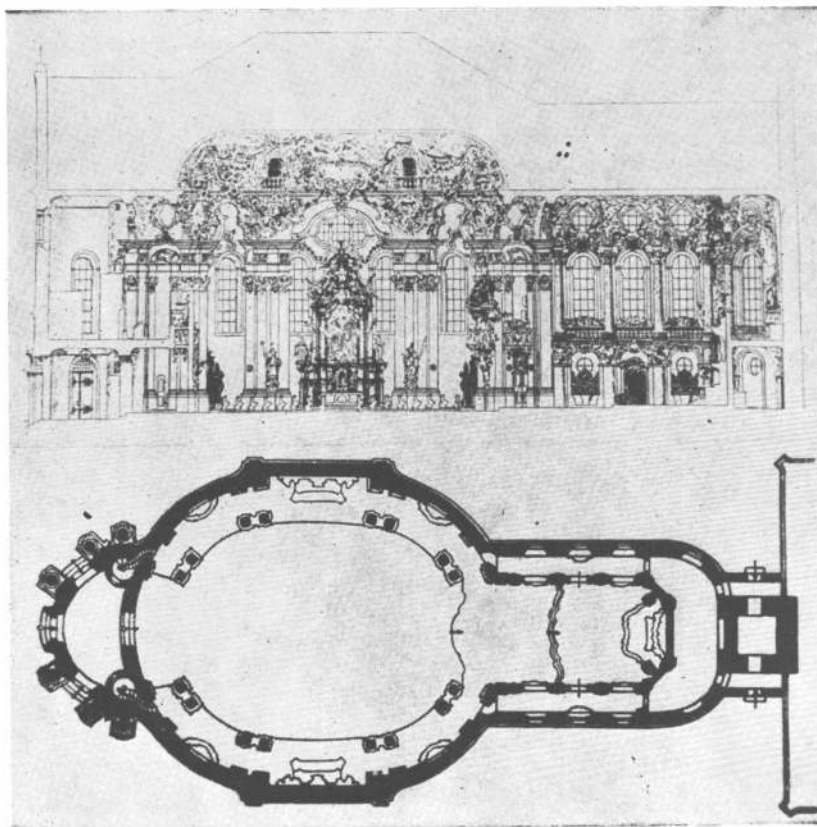
La iglesia del Wies se encuentra en Baviera, al sudoeste de Munich, a unos 15 kilómetros de la frontera con Austria. La estación ferroviaria más próxima es Lechbruck, pero viniendo desde Munich se puede llegar en ómnibus o en auto por carretera pasando por Veilheim, pequeña ciudad situada a unos cuarenta kilómetros al nordeste del Wies.

Llegando de ese modo y luego de cruzar dos kilómetros de bosques en un camino serpenteante y ondulado, se está sorpresivamente a la vista del templo situado en medio de un valle solitario; en el fondo, relativamente cercana, se observa la masa de los montes Trauch, que constituyen las primeras estribaciones de los Alpes. Su silueta azul verdosa destaca nitidamente la clara y apacible imagen de la iglesia que, vista desde el lado opuesto, parece elevarse sobre una ligera loma; su perfil se destaca entonces sobre el fondo del cielo. Grupos de árboles que rodean el templo establecen un nexo muy espontáneo entre arquitectura y naturaleza.

La construcción del Wies se inició en julio de 1746 como iglesia de peregrinación para contener a los innumerables fieles que concurrían a venerar la imagen milagrosa del Cristo Flagelado, movimiento de peregrinos que si bien se había originado poco tiempo antes, era ya lo suficientemente importante como para no tener cabida en la pequeña iglesia construida hacía poco. Fue con ese motivo que el abad de Steingaden, Hyazinth Gassner, encargó la construcción a Zimmermann, ya famoso, entonces consejero municipal de la ciudad de Landsberg.

La iglesia de Günzburg no supone sino afirma más bien la conciencia de la experiencia cumplida en Steinhausen. Sus formas no responden a un capricho sino que involucrando aquella realización resultan también de ella. Al proyectar aquel templo la sensibilidad de Zimmermann no actuaba ociosamente sino en el contexto de la enseñanza que significaba para él la construcción de Steinhausen. Del mismo modo la iglesia del Wies torna evidente la experiencia de aquellas dos iglesias y aun de la biblioteca de Schussenried.

La planta de la nave del Wies está concebida en forma de óvalo con un anillo, lo mismo que en Steinhausen, en tanto que el coro es de igual disposición y doble pared que el de Günzburg.



Iglesia de Wies: corte longitudinal y planta.

En cierto modo el presbiterio curvo de Steinhausen se ha trasladado a la parte anterior como pórtico, y coro elevado, mientras que el campanario de Steinhausen, ubicado sobre el ingreso, se ha situado detrás del altar. En la planta domina ahora una forma curva, otra vez como en Steinhausen, pero el coro es sin duda el Günzburg. De aquí proviene igualmente el deseo de mostrar directamente la luz en la nave y de ocultarla en el coro, pero en tanto que los elementos de sostén son columnas simples, esto es, formas aisladas de sección circular, en el Wies son pilares apareados, es decir, formas dobles de sección cuadrada (rectilínea), lo que significa asimismo haber traído los sostenes del coro de Günzburg al Wies puesto que son, efectivamente, pilares apareados y, a la inversa, haber utilizado para el coro del Wies —columnas simples— los elementos portantes de la nave de Günzburg. Semejante dialéctica, que afirma precisamente el recuer-

do de las dos grandes experiencias mencionadas, es lo que al parecer determinó que el coro elevado de Günzburg, que en este templo avanza hacia la cabecera dentro de la nave, en el Wies haga lo contrario, creando un espacio que se dilata (hacia afuera), situado no dentro de la iglesia sino adelante, sobre el pórtico saliente.

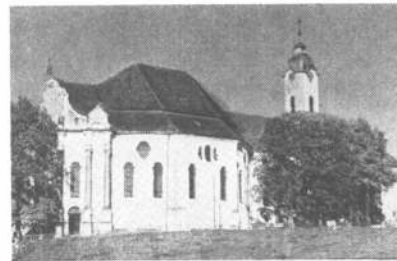
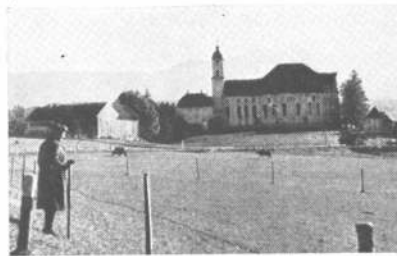
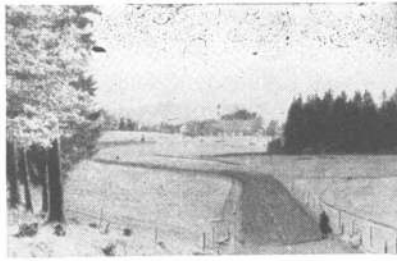
En Günzburg el espacio de la nave era comprimido desde el coro elevado, y el coro posterior lo era a su vez por los ángulos mochados y convexos. De este modo Günzburg se comprime diré, mientras que el Wies se expande longitudinalmente, se estira, y así se incorpora a la vieja tradición de las iglesias germanas de ábsides afrontados. El campanario que provee al exterior una imagen vertical, comunicando con lo alto aquello que es una forma horizontal, fue utilizado de modo distinto en los tres templos: al frente y al comienzo de la nave en Steinhausen, emergiendo del techo, envuelto en su

base por la iglesia; entre la nave y el coro en Günzburg; al final del coro y agregado a él, continuo desde abajo en el Wies. La torre campanario fue siguiendo un recorrido estratégico, como elemento práctico pero igualmente compositivo.

La forma exterior en planta pone igualmente de manifiesto un proceso de búsquedas creativas. En Steinhausen es simétrica según los dos ejes: los lados izquierdo y derecho son iguales y también lo son la parte anterior y la cabecera, ya que ésta reproduce exactamente la planta exterior del ingreso. En Günzburg la imagen de la planta no es tan unitaria pues el coro no encuentra un equilibrio en el ingreso; además la base del campanario crea una forma compuesta y aparentemente asimétrica. Sin embargo debe verse que en el sitio donde la composición parece debilitarse, esto es, en el encuentro de la nave con el coro, aparece como elemento de conexión el campanario, alrededor del cual se envuelve y finalmente asciende al contacto del firmamento el resto del templo. Steinhausen muestra en planta una sola forma, en tanto que Günzburg agrega una o dos, según se vea, pero sin sugerir un eje como aquella sino según una composición menos tectónica. En el Wies Zimmermann vuelve al partido de los elementos colocados según un eje longitudinal como en Steinhausen; ahí la planta se ha extendido a través del apéndice del coro para finalizar recién en el campanario.

Se trata de una secuencia de formas: lo que en Günzburg se había resuelto en torno a un centro vertical aquí se ha desenvuelto o desplegado a lo largo de un eje horizontal.

Las techumbres señalan un proceso similar de búsqueda. En Steinhausen domina ligeramente la altura direccional



El ámbito de Wies.

de la nave, pero se puede decir que lo más sensible es una forma en cruz griega con los brazos cubiertos con techos a dos vertientes, y gabletes verticales. En Günzburg son dos tejados de doble vertiente pero de poca diferencia de altura, logrando, puede decirse, una forma continua muy sencilla, pues concluye al frente de la cabecera con un frontón perpendicular y recto. En el

Wies el ingreso y el coro tienen la misma altura pero el tejado de la nave se agloba notoriamente hasta adquirir una imagen encorvada, forma que asimismo se inscribe en un ritmo: anterior y bajo el ingreso, elevada y alomada la nave, bajo de nuevo el presbiterio, vertical y alto el campanario. En esa disposición axial de horizontal, aglobado-horizontal y vertical el campanario señala el momento en que la plástica del edificio alcanza su tiempo culminante en el cual, liberándose de sí y de su horizontalidad se incorpora, mediante su verticalidad, a lo alto de la bóveda celeste, y tampoco puede dejarse de ver que si la nave es horizontal y curva su planta, al campanario corresponde una imagen opuesta, tanto por su posición vertical como por la sección cuadrada y rectilínea de la planta. Resulta evidente que aquello que en Günzburg había sido un ritmo interior es aquí un ritmo exterior y sus distintos episodios, como partes de un suceder hablan claramente de un tiempo y no ya de un espacio en que se desenvuelve la arquitectura. Las formas estáticas de Steinhausen y las formas agrupadas de Günzburg han sido substituidas por una sucesión rítmica, animada y temporal. Su imagen consecuente e irreversible señalada por un comienzo, un desarrollo y un momento final bien diferenciados pero asimismo relacionados como partes de un todo es igualmente indudable y característica. Contrariamente a lo que ocurría en la arquitectura renacentista y aun del Manierismo, en que cada una de sus partes parece tener un valor por sí, pero que siendo igual a las restantes determina que el edificio pueda ser comprendido a través de cualquiera de ellas, aquí cada forma sólo alcanza su valor cuando se la relaciona con las demás, y es así como se establece su peculiar imagen dinámica y temporal.



Nave vista hacia el coro.



Detalle de la nave.

La concepción del mundo del Renacimiento, que descansaba sobre una intuición espacial bien determinada ha sido substituida, como elemento decisivo de la actividad humana, por una intuición del tiempo. La forma arquitectónica no se sitúa más en el espacio sino que se desarrolla a través de él, suscitando una imagen de definida expresión temporal.

Tales aspectos muestran incluso al artista en una actitud completamente creadora, atento sólo a su experiencia, con lo que quiero señalar que de ninguna manera sus búsquedas atienden a prácticas ajenas, no obstante que en esos años actuaban en esos lugares de Baviera artistas como Fischer, Cuvillies y los hermanos Asam. La forma resulta de una actitud sustentada por un proceso creador donde lo original no es arbitrario sino que es extraído del propio hacer, de la obra cumplida. Todo es extrañamente personal, casi íntimo, como si el arquitecto se hubiese cerrado a todo contacto con los demás y por tanto sólo hubiese tenido acceso a un mundo de imágenes propias e individuales. El resultado es siempre lo inédito, pero no lo arbitrario ocurrente, sino lo orgánicamente propio. La arquitectura de Zimmermann es en suma su misma experiencia. Superada por completo toda actitud determinada por una tradición, la obra de arte surge de una postura creadora y personal a través de la cual ya se insinúa el subjetivismo que ha de dominar en la época romántica.

La nave

Está constituida por un ancho óvalo central y un anillo de igual forma. Dieciséis pilastras, en ocho pares, sostienen ocho arcos sobre los que apoya la bóveda de plafón. Las pilastras no son planas como en Steinhausen sino que presentan caras ligeramente convexas o más bien

sinuosas. Su número resulta ser el doble de Steinhausen pero, curiosamente, el mismo de Günzburg. Los arcos son mayores en el centro y en los lados; los transversales dan al ingreso y al coro, y los longitudinales a los altares laterales. Doce ventanas verticales, alargadas e iguales, a razón de dos por paño iluminan la nave y son visibles directamente desde ella a través de las arcadas. Son como las que iluminan el coro y como éstas tienen encima una ventana lobulada más pequeña. Estas últimas ventanas se amplían y triplican en el centro de la nave proveyendo a los altares de una luminosidad superior y lateral, a manera de una aureola. Las ventanas verticales parecen reproducir la forma y proporción de las arcadas y están referidas asimismo a una arcada menor que une el anillo de la nave por detrás de las pilastras apareadas. Sobre esos arcos una abertura trilobulada retoma el tema formal de las ventanas superiores: de tal modo se establece una relación entre ventana inferior —arco inferior— ventana elevada —abertura superior.

Ya las pilastras apareadas, con el hueco transparente que crean, integran el espacio anular con el central, pero a tal actitud contribuye igualmente el juego de formas aludidas: las ocho arcadas de la nave establecen un nexo perimetral mientras que las arcadas menores, perpendiculares a ellas, llevan el espacio central al muro exterior, movimiento concéntrico que es devuelto por la imagen nuevamente circular de las ventanas verticales.

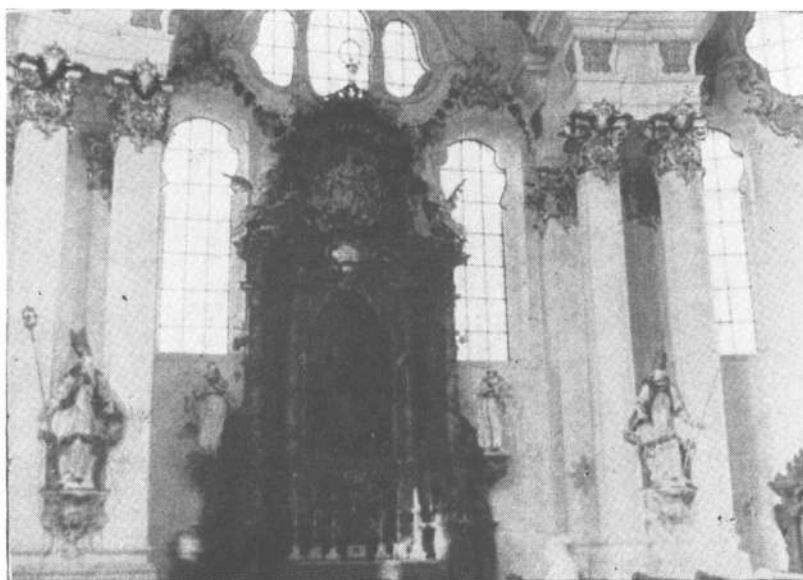
Esas pilastras, consideradas de frente, parecen tener alguna consistencia de superficie o aun de macizo, pero vistas de flanco se observa que constituyen formas casi laminares, apenas un débil y frágil diafragma entre el vano de la nave y la alta bóveda de cañón existente detrás. Su valor es obviamente

más luminoso que plástico y constructivo.

Blancas y lisas en la parte inferior, las pilastras se enriquecen en los capiteles y luego en unos cortos entablamentos y arquivadros enteros, cuya curvatura simplemente cóncava contrasta con la saliente sinuosa y compleja de aquéllas. A partir de los arquivadros la secuencia de formas continúa a través de los arcos y de las pechinas hasta alcanzar la zona de la bóveda, pero los arcos no son sencillos como en Steinhausen sino que en su parte interna reciben una voluta que detiene el movimiento inicial del arco, si bien prontamente lo retoma y continúa hasta incorporarlo al espacio. En ese momento, mediante la decoración de las pechinas toda esa parte adquiere la imagen de una antorcha, de formas crepitantes, animadas, ruidosas. Las pechinas que flanquean los arcos del ingreso y del coro posterior culminan en una cornisa ligeramente cóncava sobre la cual algo así como un cántaro ubicado sobre el fondo de un nicho, del que brota un haz de llamas, determina la altura de una balaustrada ondulante, último término de una pared ya visualmente imprecisa y espacial. Sobre las otras cuatro pechinas se sitúan unos balconcitos que corresponden a la altura y ubicación de los cántaros mencionados, pero que no están colocados sobre una concavidad sino sobre unas salientes. Esta saliente es retomada por la concavidad vertical de una ventanita que la corona y que luego se prolonga en unos irregulares arabescos hasta incorporarse a las formas pictóricas de la bóveda. Entre las salientes del balcón y del cántaro la balaustrada retrocede y baja pero creando en conjunto una forma más elevada que aquellos y que se encuentra sobre la arcada que da a los altares, con lo que queda establecido un ritmo: saliente, alto, curvo; plano, bajo y recto. Esta armonización se in-



Detalle de la arquería de la nave.



Altar lateral izquierdo.

terrumpe en el ingreso y el coro pero en esos sitios la Puerta del Cielo y el Trono de Dios ponen una hilación, al tiempo que integran todo ese movimiento con las imágenes de las pinturas de la bóveda. El espacio de la nave fluye hacia la colateral anular a través de las arcadas y de los pilares transparentes fundiéndose, a raíz de la blancura de las pilastras, con la luz de las ventanas. Pero el espacio crece asimismo hacia lo alto. Hay una imagen espacial que se constituye y desarrolla con el movimiento vertical de las pilastras y que los arquitrabes y cornisas continúan dilatando hacia arriba pero que al propio tiempo se enlaza con las iniciativas provenientes de las pilastras próximas. Un poco más en lo alto las pechinas y los arcos dilatan y elevan aun más ese espacio vibrante al cual una cornisa ondulada intenta transformar en un movimiento horizontal unificador, pero las formas que están rodeando los cántaros y los balcones la desbordan igualmente, afectando la imagen de las crestas espumeantes de un oleaje, cuyo nivel más alto es alcanzado por las formas situadas sobre los balcones. En ese momento la imagen ha completado un movimiento vertical de integración, en que el color y el arabesco han desempeñado una función igualmente fundamental que va desde las superficies lisas y blancas de las pilastras hasta la superficie cromática del plafón, pasando por la secuencia de los arquitrabes y de las formas animadas y vehementes de las pechinas como de las agitadas y pictóricas imágenes que las coronan.

La nave, no obstante su intensa ornamentación, se percibe como una antecámara de la zona aun más decorada del coro. Los pilares apareados llevan la vista al orden situado encima: la forma crece, se esparce y finalmente se incorpora a las regiones próximas hasta alcanzar el borde superior. Ahí es ya un vaivén agitado de imágenes que se arrojan unas sobre otras y se enlazan hasta constituir algo así como formas en ebullición que por último se desbordan y caen en el interior del fresco central. Horizontalmente la nave se mece a lo largo de un eje cuyos extremos espaciales son el coro elevado y el del altar mayor, pero si el primero constituye un motivo de interés tanto por el espacio amplio y luminoso de la parte alta como por la delicadeza pictórica de la balaustrada, la mayor espacialidad del presbiterio como su cromatismo más intenso es quien decide el sentido rítmico y direccional de la nave hasta constituirse en el objeto de la representación, y no hay dudas acerca de que las arcadas y su mismo movimiento están guiando la visión hacia el coro, el cual se abre sorpresivamente al fondo de una de ellas.

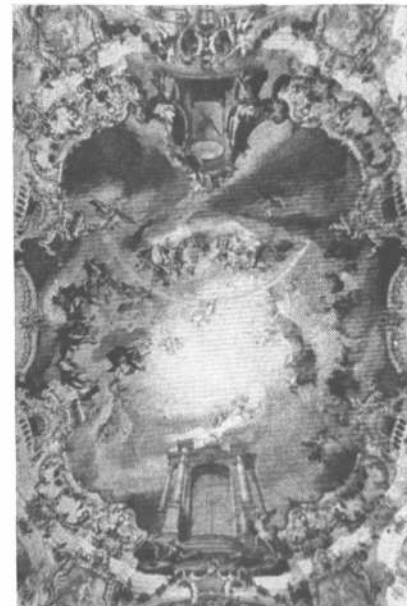
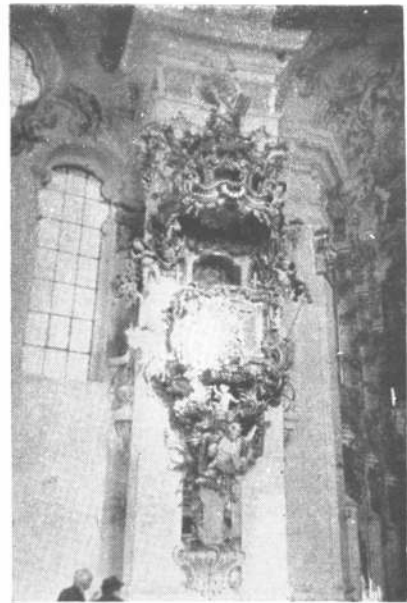
El coro

El coro de dos órdenes y doble pared no es blanco como en Günzburg sino

que sus elementos internos de sostén son columnas estucadas a manchones grises y azulados, al final de las cuales hay un hacinamiento de oros y rojos en una intensidad no alcanzada por Zimmermann hasta ese momento. El orden bajo está formado por tres arcadas de pilares que comunican con un espacio al cual también se tiene acceso desde la colateral anular. El orden alto lo constituyen unas arcadas elevadas separadas por las columnas azules. Los pilares bajos son blancos, lisos, pero ya el extradós recibe una decoración en dorados mientras que el intradós se reviste de un verde puro y liso. Los pilares son de sección rectangular pero la cara que da al coro se hace convexa y así se relaciona con la columna del orden que soporta. Más arriba, en el orden alto, luego de una imposta serpenteante en sentido horizontal, una balaustrada seguida de una reja o cancela pone una hilación entre la penumbra de la zona baja y el fondo reluciente de las tres ventanas de la galería, las que están enmarcadas por pilastras grises azuladas y una decoración dorada de estucos en la parte alta, formas que la visión incorpora al plano anterior creándose algo así como un plano óptico tridimensional en el que las imágenes avanzan y retroceden sin aceptar una posición definida ni estática.

La nota creativa más extraordinaria es alcanzada por las arcadas superiores. Ahí los arcos son semicirculares pero sobre ellos, imbricándose hacia abajo hay unas aberturas más o menos redondas, con lo que se crea una forma sinuosa, ascendente, colgante. Los capiteles de las columnas, de tipo compuesto, son blancos con hojas y ornamentos dorados hechos de tal modo que parecen por completo transparentes, luminosos, ajenos por entero a cualquier noción de sostén, y éste es el lenguaje en que se expresan los arcos superiores. Decoraciones doradas fluyen de su interior resplandeciente, se desbordan y se dirigen hacia los lados, hacia arriba, hacia abajo, casi "chorreando" luz como manantiales luminosos. Nada más alejado de cualquier estructura espacial clásica que estos focos de luz abiertos e inclinados sobre el coro. Con todo esas formas aéreas y rutilantes no son otra cosa que un sistema de ventanas altas y bajas como lo prueban las formas similares que están detrás. Naturalmente que aquello que sorprende es verlas en ese interior, lo mismo que su forma, que bien mirada guarda analogía con las ventanas exteriores constituidas por un arco de medio punto y una forma más o menos circular encima. En el interior ocurre lo mismo pero con la diferencia de que ambos espacios se han superpuesto y es la ventana alta quien determina con su saliente inferior la forma "colgante", suspendida, de la arcada baja.

La "transparencia" de estas formas, consecuencia de los amplios vanos, de las



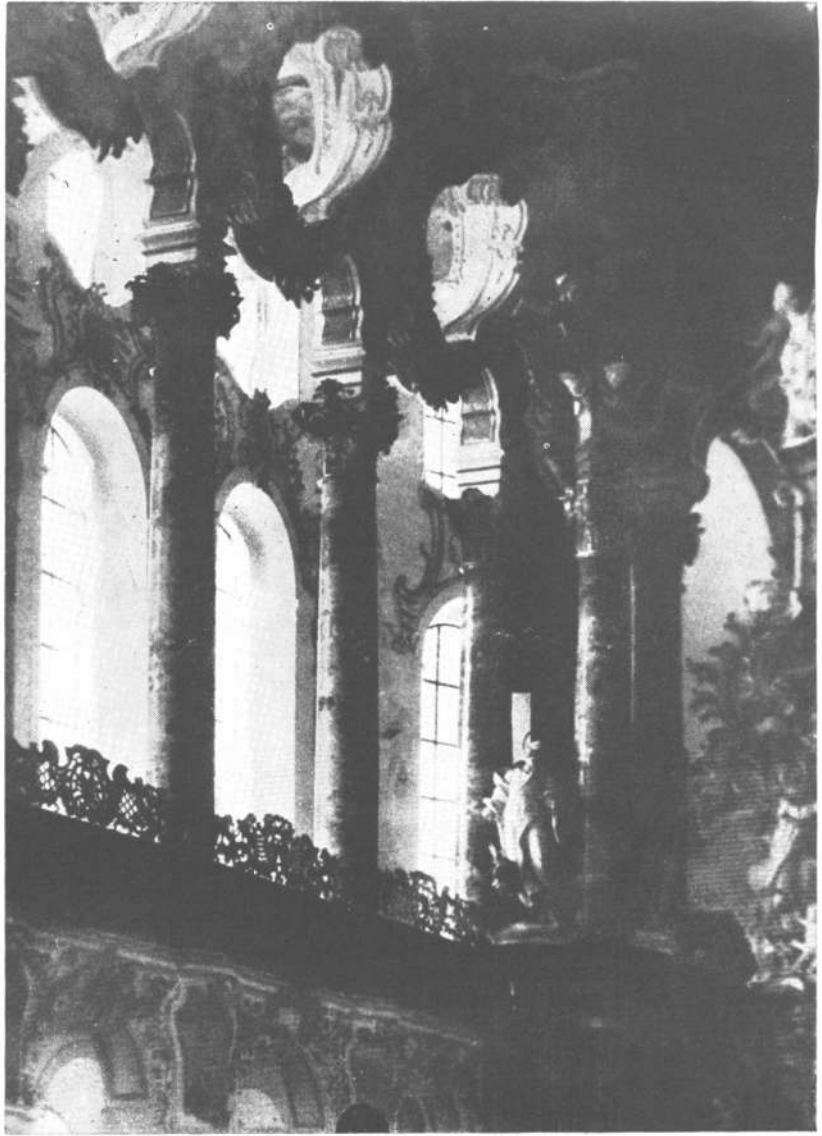
Púlpito. Bóveda de la nave. Vista hacia el coro anterior.

ventanas altas aludidas y de las traslúcidas cancelas, como del tratamiento de dorados sobre fondo blanco de la zona alta que, como se explicó, transforma en luz toda esa parte, impresión que se hace más intensa por la luminosidad que fluye a través de aquellas aberturas, hace de los flancos del coro, incluyendo las galerías elevadas, una envoltura espacial imponderable. Las aberturas superiores que al vincularse a las formas de cañón de la bóveda se inclinan hacia adelante y abajo intervienen más activamente en hacer de todo este complejo un espacio más unificado pues al proceder de ese modo proyectan el espacio de las tribunas sobre el espacio central así como a través de ellas la luz exterior alcanza el coro y la bóveda, pero en un proceso inverso, el espectador situado en el centro del presbiterio percibe con claridad, también a través de aquellas aberturas superiores, y enmarcados en su caprichoso contorno, los frescos de las bóvedas de las tribunas, como imágenes situadas en un espacio alejado e infinito.

Semejante cruce simultáneo de imágenes, aquellas pertenecientes a un espacio inmediato y posible, en el cual se encuentra el espectador, y aquellas otras referidas a una visión de lejanía, solamente perceptivas, configuran un espacio del que ha desaparecido cualquier vestigio de los principios que informaban la arquitectura del Renacimiento y del Manierismo, espacio constituido en parte por la ruptura del muro envolvente y por la penetración y fusión consecuentes del espacio externo y del espacio interno, como del espacio próximo y del lejano, lo mismo que de la luz y de la sombra y de una perspectiva hecha de puntos de vista diversos y cambiantes.

El espaciamento de los sostenes, mayor que en Günzburg hace visibles las ventanas exteriores que en un efecto pictórico, cromático y luminoso de totalidad se incorporan al coro, el sentido asimismo vertical de éste es innegable. La verticalidad y esbeltez de las columnas es aumentada por los pilares que en su convexidad ya señalada presiente las columnas y crean una imagen en altura que al llegar al altar es definida totalmente.

Dos grupos de tres columnas —el mismo número que las existentes en el extremo opuesto, en el exterior del ingreso— con un pilar detrás, junto con la pared del fondo y el concurso de cuatro arcos, contribuyen a visualizar el sostén de una pequeña cúpula que constituye un tabernáculo que guarda y corona el altar principal a la vez que determina un espacio entre la figura del Cristo Flagelado que se venera y una pintura situada detrás, cuyos tonos profundos constituyen un espacio ilusorio. Junto con el arco las columnas indicadas sostienen un dosel que se abre para mos-



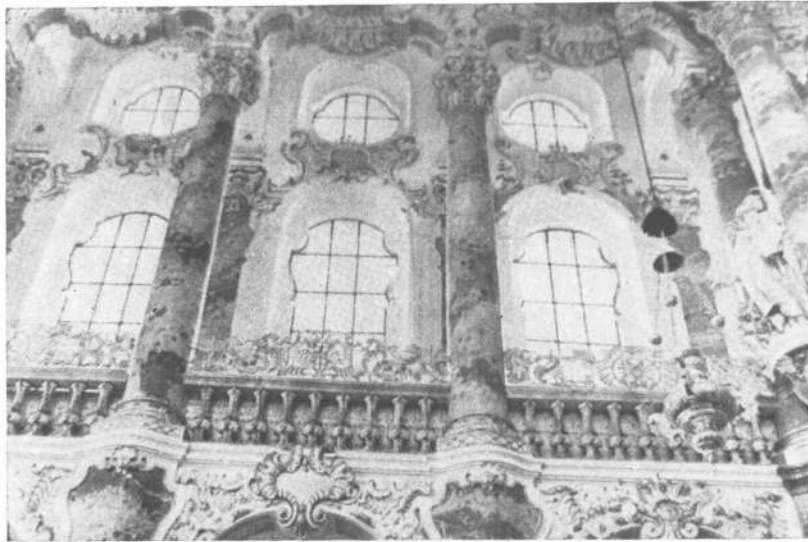
Tribuna del coro.

trar el Cordero Pascual, pero a sus lados están situadas dos columnas más, y es ahí, mediante las columnas frontales colocadas sobre un basamento muy elevado donde el coro alcanza su total elevación. El carácter representativo de estas columnas cuya delirante verticalidad roja y dorada se expresa como símbolo de la Fe, parece innegable, pero son al mismo tiempo, en particular las anteriores y centrales, fuentes generadoras de sensaciones espaciales. Sus capiteles dorados, densos de color, soportan un púlvino que colocado en escorzo proyecta sus fluctuantes formas hacia cuatro direcciones opuestas y oblicuas, no pareciendo hechos de un material resistente, sino de alguna sustancia gelatinosa, pastosa, sensible a atracciones espaciales próximas. Las aberturas centrales soportan un arco que retoma en escala mayor el tema de las aberturas colgantes del coro.

El tema de las ventanas superiores es un motivo constante de la iglesia. Se encuentra en las veintidós ventanas ex-

teriores, en unas aberturas ya mencionadas situadas sobre los pasajes de la galería anular, siendo de la misma forma unos huecos que van encima de las arcadas que comunican la tribuna con la zona lateral y posterior del altar, lo mismo que sobre los arcos del tabernáculo, pero su momento más singular y atrevido se halla en el coro. Y no sólo contribuyen a unificar a éste con el espacio de la tribuna y aun del exterior, sino que en su "entrelazamiento" unen, como en ninguna otra parte de la iglesia el orden bajo de las arcadas con el alto, creando a la vez un motivo rítmico, sinuoso, serpenteante, que guía la vista hacia el altar, al tiempo que contribuye a hacer de ese espacio el lugar de orientación y visual de la nave. La iglesia barroca como palacio del Rey de los reyes alcanza mediante tales formas su expresión más profunda.

Puede creerse que la decoración de la iglesia del Wies es excesiva, sobre todo que nos encontramos ante algo "adornado" esto es, de algo que como tal es



Detalle de la tribuna del coro.

agregado y por tanto superfluo, como si esa decoración pudiera ser suprimida o atenuada sin menoscabo de la sensación de espacio que el templo suscita, y se piensa paralelamente que tal ornamentación tiene una finalidad hedonista, ajena por ello a cualquier función espacial; que se trata en suma de una forma frívola. Sin embargo no es así. Es cierto que la decoración alcanza un evidente carácter de atractiva belleza, aun graciosa y sensual, pero unido a ese aspecto, por otra parte no desprovisto de expresión, está aquel otro de constituir una forma creadora de espacios, forma que actúa ya sea como imagen puramente espacial o como imagen rítmica.

En el primer sentido la decoración contribuye a la fusión del espacio del anillo oval con la nave, y del coro con la tribuna, lo mismo que a la integración de las partes tridimensionales y bajas de las pilastras y de las columnas con

los espacios ópticamente inconmensurables e infinitos de las bóvedas; en el segundo sentido incorpora a la nave un movimiento que actúa primero hacia lo alto y luego hacia el altar principal, sin dejar ningún momento del espacio aislado de una tensión que, como se observó, va conciliando las distintas partes del edificio, proceso que en el exterior corresponde al movimiento que iniciándose en el pórtico concluye en el campanario, cuando el edificio agotado su accionar horizontal se articula e incorpora verticalmente al espacio superior.

Ese interior suscita además, en su condensada decoración, una singular sensación naturalista. Ese ondular de las formas a través de diversas texturas y colores, moviéndose o fluctuando de un nivel a otro, ese ascender de las superficies desde un estrato más bajo hasta llegar a transformarse en luz, esa densa textura de variada consistencia posee

como quiera que sea algo de naturalista, y naturalista es también su absorción de todo fenómeno luminoso y atmosférico. Los diversos ritmos que animan el espacio interior constituyen igualmente aspectos distintos de ese carácter que concluye por hacer de la iglesia algo así como un organismo y no otra cosa significan los conceptos empleados de fluencia, crecimiento e integración. Y es bueno notar que si en Steinhausen ya se manifestó tal principio, aun cuando no tan acusadamente, no ocurrió lo mismo en la iglesia ciudadana de Günzburg, donde lo característico del espacio interior es la incorporación a él del exterior. En Steinhausen y en el Wies, luego de la fuerte experiencia de la naturaleza que suscitan los parajes donde fueron construidas y que aun hoy las rodean, sus siluetas definidas y reposadas ponen una pausa en aquella vivencia, pero sus interiores la reanudan en su sugestiva y fantástica organización espacial.



Coro.



Bóveda del coro.



Altar principal.



BLOKRET



PAVIMENTO ARTICULADO

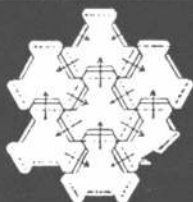
ahora también en la Argentina

Sr. profesional: le recomendamos nos consulte con respecto a este moderno tipo de pavimento, constituido por bloques de HORMIGON VIBRADO y comprimido, excelente para calles, caminar, accesos y movimientos de fábrica; especial para tránsito pesado

alto rendimiento - económico - de fácil colocación articulada - simplifica la pavimentación ya adoptado por organizaciones oficiales e importantes empresas del país.



Vistas frontales



La carga aplicada a un blokret se distribuye radialmente.



Fabricado conforme a patente original

Blokret S.A

Paraná 140 T. E. 38-0090/0099 Buenos Aires



CORTINAS

TOMIETTO

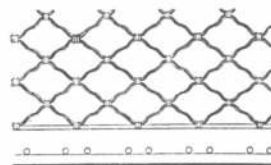
FABRICAMOS INVOLABILIDAD PARA SU SEGURIDAD

- Cortinas metálicas.
- Puertas de escape enrollables.
- Cerraduras de seguridad.
- Elevadores eléctricos.
- Cortinas en aluminio para exteriores.

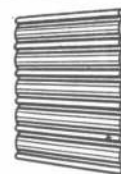
TERMINADAS Y LISTAS PARA COLOCAR

TOMIETTO

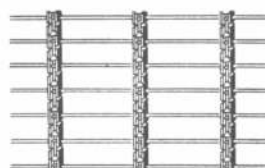
SANABRIA 2262/78 - Tel. 67-8555/69-4851 y 69-6591 - Buenos Aires



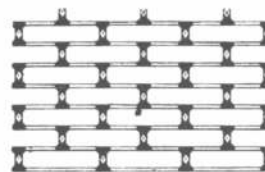
MALLA MODELO Nº 1 B STANDARD



TABLILLAS INDIVIDUALES



MALLA MODELO HORIZONTAL



MALLA MODELO EXCLUSIVO

DUCAL PROPAGANDA

PUEBLOS DE ENCOMIENDA EN LA PUNA ARGENTINA

7c

La iglesia de Yavi es en la actualidad uno de los monumentos capitales de nuestro país. Su fama fué grande en el siglo XVIII y entonces, como ahora, se alabó la riqueza de su decoración (ver **na** 400).

Es un ejemplo de templo altiplánico de mediana importancia excepcionalmente bien conservado. Pocos edificios del antiguo Alto Perú y casi ninguno de nuestro territorio pueden mostrar un conjunto casi intacto de retablos e imágenes, sin retoques, agregados postizos o repintes, fenómeno que sólo se puede explicar por el hecho de haber pertenecido durante la mayor parte del tiempo transcurrido desde su erección a una familia que lo conservó celosamente.

Sin embargo, no por ello debe ser considerado ejemplo raro o único. Es bastante común hallar edificios similares en toda la zona correspondiente al altiplano y, sobre todo, alrededor de las grandes ciudades como Cuzco, Potosí, Oruro, etcétera, sirviendo como iglesias parroquiales de los pueblos o como capillas de doctrinas o de haciendas. Desde luego, no se las puede comparar con los grandes templos urbanos que, en su momento, ostentaron una riqueza superior.

Sobre la valoración de nuestros edificios coloniales pesa la idea errónea de que solamente unos pocos monumentos religiosos se destacaban por sobre una medianía de escaso interés. Casi todas las iglesias de las ciudades, así como las de haciendas y misiones jesuíticas, ostentaron buenos retablos y rica platería. Ciertamente que los restos son escasos y pobremente demostrativos pero conjuntos como los de la Compañía de Córdoba o como los de la Merced o San Francisco de Buenos Aires, de manera alguna desentonarían en otras ciudades sudamericanas.

Los retablos y los púlpitos (f1 y f2) eran los elementos ornamentales por excelencia, los más representativos de una peculiar manera de decoración barroca con los que se completaba la obra arquitectónica, creando el clima propicio para las ceremonias religiosas a las cuales servían de fondo.

Todo ello dependía, claro está, de la importancia de la población así como de las posibilidades económicas de sus habitantes. Examinando las capillas existentes en la zona del altiplano jujeño se pueden reco-

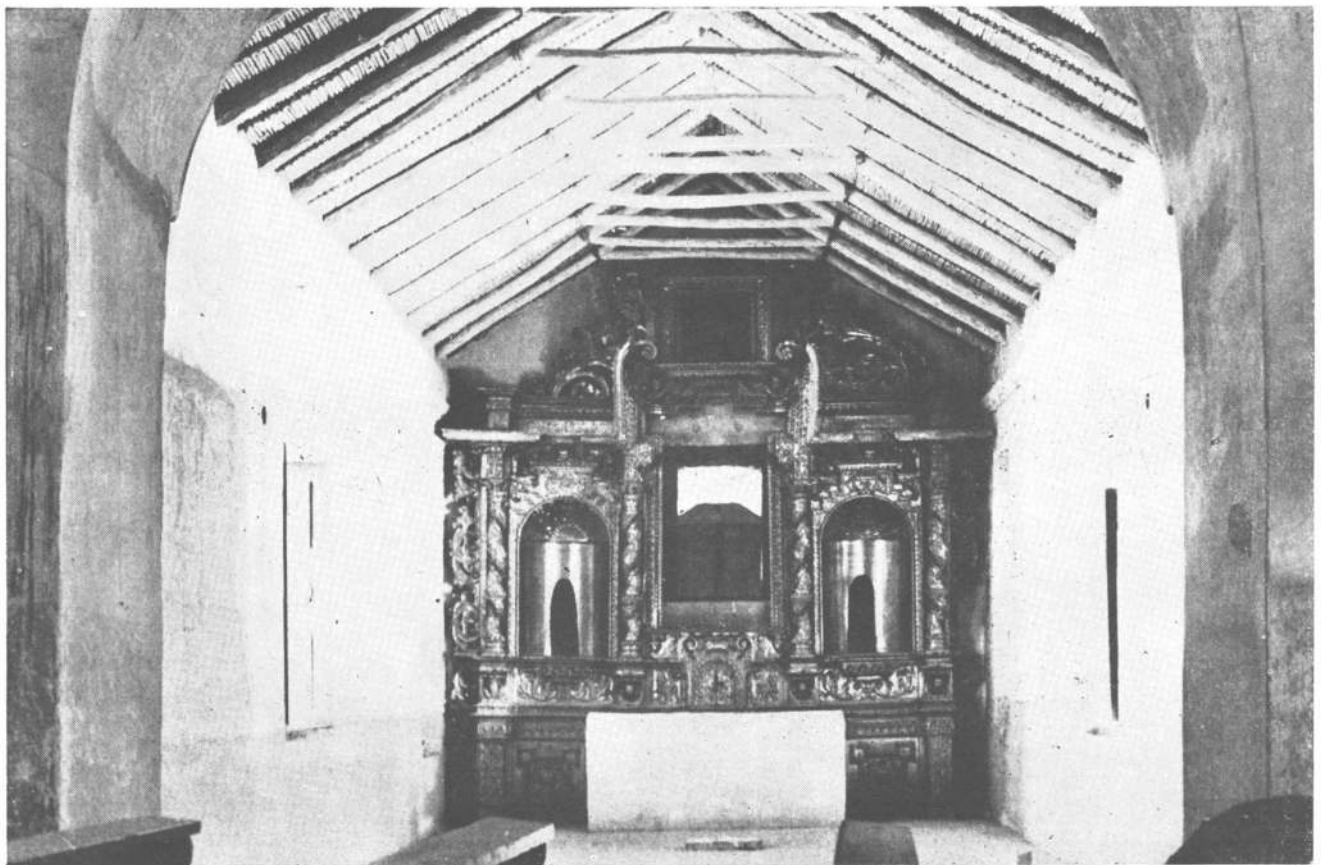
nocer varias maneras de componer el testero. La más simple y directa, y a su vez, la más usada es la de excavar hornacinas en el muro, generalmente en número de tres y a veces separadas por una moldura o especie de pilastras muy simplificadas, organizándose así una suerte de cuerpo dividido en calles verticales.

El banco es sustituido por varias gradillas superpuestas que jerarquizan y elevan los elementos antes señalados y, a su vez, sirven para colocar los abundantes candeleros y floreros que exige el gusto de los lugareños. Debajo, la mesa del altar se apoya en una especie de basamento que no llega a constituir un sotabanco.

Este mismo tipo se completa en algunos casos como en las capillas de Casabindo y Oratorio, con pinturas al temple que imitan columnas y marcos con decoraciones de motivos rocalla. Ambos edificios, distantes entre sí, de jerarquía y tamaño muy distintos, fueron decorados por un mismo autor procedente, sin duda, de la región que ahora pertenece a la vecina Bolivia.

En la iglesia de Casabindo, el retablo ha sido completado con algunas piezas de talla dorada que jerarquizan las partes principales, como ser: la mesa del altar, el tabernáculo y la hornacina de la imagen patronal. El resto de la composición ha sido resuelto con pinturas y una de las variantes de este tipo sería el utilizado en Cerrillos, practicando nichos en la pared o bien el de Tafna en que directamente se ha imitado un marco o retablo directamente pintado sobre el muro. En el último de los casos citados, el elemento centralizador es un cuadro del Señor de los Temblores, de Cuzco, cuya devoción se propaló por toda la región. Menos frecuentes son los retablos tallados en madera y dorados. Ejemplos de este tipo se conservan en las iglesias de Humahuaca, Uquiá, Cochino y Yavi. Los de esta última se destacan por su calidad y excelente estado de conservación (f1, f2, f3, f4).

El principal (f3) está formado por dos cuerpos; el inferior, sin sotabanco, se apoya directamente sobre un basamento de mampostería, material con el cual también se ha hecho la mesa, construida separadamente quizás por razones litúrgicas. Tres nichos componen ese primer cuerpo



y de ellos, el central se eleva interrumpiendo al superior que a manera de ático corona el conjunto. Este a su vez está formado por otra hornacina que flanquean dos pinturas enmarcadas en óvalos.

El de San José (f4), también ubicado en el presbiterio, sigue un ordenamiento más sencillo: dos cuerpos superpuestos con tres calles iguales cada uno de ellos y una pintura enmarcada como ático, mientras que el de la capilla de Animas (f1), de tamaño menor, presenta una gran hornacina central y cruciforme flanqueada por otras dos más pequeñas y también con una pintura enmarcada por coronamiento.

Los tres responden a la manera bastante arcaizante por cierto, de componer el retablo como un plano trabajado con elementos arquitectónicos que se apoya directamente en el muro. Ese mismo sentido planimétrico que procede del sistema de trazas renacentista, se advierte también en las de las iglesias antes señaladas, carentes todos ellos de volúmenes o cuerpos que se proyecten sobre la nave, produciendo juegos de luces y de sombras. Los únicos elementos que sobresalen son los que corresponden a la organización de los órdenes arquitectónicos, es decir, las columnas y sus respectivos entablamentos. En esto como en el uso de la madera dorada y policromada se mantiene una vieja tradición española.

El tipo de columnas empleadas, a excepción de en el de Animas que son salomónicas, corresponden a una enriquecida variación local de las denominadas estriadas y entorchadas. El correspondiente al altar mayor presenta estrias aboceladas en zig-zag completándose las zonas intermedias con bandas de hojas imbricadas, motivo que se repite en las del ático pero a manera de entorches.

Las del retablo de San José son más ricas y complejas pues se ha compuesto el fuste a manera de una trenza de elementos escamosos cuyo brillo cambiante contribuye de una manera muy barroca a la desmaterialización y a la pérdida del sentido tectónico de los elementos portantes. Ese mismo tipo se repite idénticamente en el de la iglesia de Cochino, construida alrededor de 1693, y por lo tanto contemporáneo a los de Yavi y no posterior, de fines del siglo XVIII, como propone Solá.¹

El de la capilla de Animas, parecería ser de otro artista, más fino y quizás algo más tardío. Si así fuera, debe haber sido el constructor del tabernáculo del altar mayor (f5), pieza realmente rica y poco frecuente, fechada hacia 1707.² Ese maestro utilizaría de manera más directa los elementos barrocos tales como las columnas salomónicas que ya habían hecho su aparición en el Cuzco treinta años antes.

Es posible establecer todo ello hipotéticamente ya que los documentos probatorios no han sido publicados aún y, a su vez, los ya conocidos son harto insuficientes y hasta contradictorios.

Una cosa es evidente: que un mismo tallista ha trabajado los dos retablos de Yavi, el mayor y el de San José y también el de Cochino, capilla construida por el marqués de Tojo en esos mismos años. Ello es fácilmente comprobable por el uso de los mismos elementos estructurales, y decorativos que responden al gusto de los tallistas del altiplano, creadores de una serie de motivos de diseño muy particular que no responden a elementos similares españoles y cuyo origen debe ser buscado en obras cuzqueñas. Los más comunes son los formados por secciones de bocel ahuecado, los denticulos, las hojas imbricadas, los entrelazados, las flores, los roleos, etc.

Es lógico, pues, pensar que el Marqués de Tojo contratara a los tallistas que trabajarían en sus propiedades, entre los existentes en zonas más cercanas como Potosí y Chuquisaca en vez de traerlos desde tan lejos, de Cuzco, como pretendía Noel.³

También se conserva en la actualidad la mayor parte de las imágenes originarias. De atenernos a los inventarios publicados por Solá⁴ habría que señalar la falta de una Inmaculada de procedencia romana, que ese estudioso relaciona con la Virgen de la Asunción ubicada en el nicho superior del retablo principal. El estado actual de dicha pieza, que ha sufrido varios repintes, dificulta una apreciación más ajustada ya que no presenta ninguna de las características propias de las imágenes de ese origen.

En general, y salvando algunas excepciones, el resto de las esculturas mantiene un singular buen estado de conservación, sobre todo en una zona en la que la costumbre de repintarlas con frecuencia o de desbastarlas para poder vestir las ha tenido consecuencias lamentables.

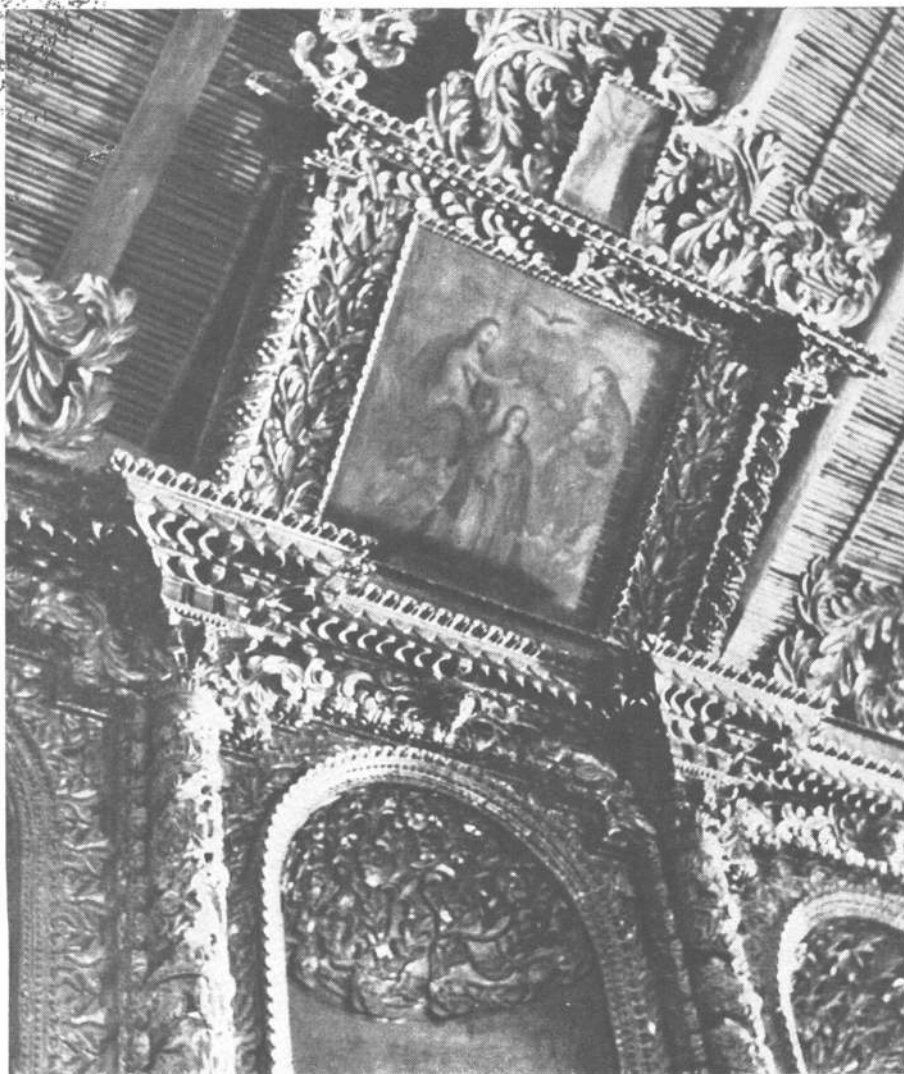
El conjunto de imágenes de Yavi se debe a más de un escultor, probablemente a uno de esos equipos ambulantes que trabajaban en distintas localidades en las que se requerían sus servicios. O bien ha sido encargado a dos talleres de alguna de las ciudades cercanas del Alto Perú, puesto que es posible distinguir dos manos y dos técnicas claramente diferenciadas. Una que ejecutó las esculturas talladas en madera y otra que trabajó las restantes utilizando madera de maguey, pasta y tela encolada. Imágenes de vestir hay solo tres: la Virgen del Rosario, una Dolorosa (f15), y otra más pequeña que pudiera ser la Verónica consignada en el citado inventario de 1785.

Las dos primeras lejos de ser vulgares productos industriales, como se ha pretendido, pueden ser consideradas como buenas obras de artesanía, sobre todo la Virgen del Rosario, tallada totalmente en madera y con la túnica finamente estofada a pesar de que dicho trabajo sería oculado por las vestiduras postizas. Esto sólo se hacía en aquellas imágenes que se consideraban de calidad o de especial jerarquía.

También se debe señalar el San Francisco del altar mayor que evi-



1. Iglesia de Yavi: capilla de las Animas.
2. Iglesia de Yavi: púlpito.
3. Iglesia de Yavi: altar principal y altar de San José.



4. Detalle del retablo del altar lateral de San José.



5. Nicho portátil del altar de la capilla de las Animas en madera tallada.

dencia una vez más el persistente influjo de la escultura andaluza, sobre todo en la escuela de Potosí, como consecuencia de la actividad del montañés Gaspar de la Cueva que trabajó en esa ciudad durante buena parte del siglo XVII.

Tipológicamente procede del que Martínez Montañez labró para Santa Clara, de Sevilla, entre los años 1625 y 1630 con la diferencia de que sostiene una calavera con la mano izquierda, elemento iconográfico exigido por la tendencia cada vez más acusada en hispanoamérica a definir el carácter de las imágenes sobre todo por los elementos simbólicos o alegóricos.

Como en otros ejemplares altoperuanos se acentúan también los rasgos expresivos así como la tendencia geometrizable en el tallado de las barbas, coronilla y paños del hábito. Estos caen rectamente hasta la base sin formar los pequeños pliegues que en la escultura europea del momento eran utilizados como medio de transición entre la horizontalidad de la plataforma y la caída vertical de las telas.

El Cristo Crucificado (f14), de la Capilla de Animas es también una obra digna, noblemente trabajada en madera de maguey, posiblemente para facilitar su traslado durante las procesiones. La policromía está muy bien conservada y muestra la tendencia del artesano indígena a prodigar dramáticamente las señales de la flagelación.

Los demás santos Antonio, Nicolás de Tolentino (f10), Ignacio y Javier (f11), debidos también a la misma mano que trabajó los anteriores, parecieran ser obras de taller, un tanto rutinarios. Todas ellas ostentan la misma tendencia hacia las proporciones pesadas, a los paños sin matices y a un mismo tipo de policromía y estofado.

Las esculturas trabajadas con maguey y tela encolada son también buenos ejemplos de una artesanía de calidad. Todas, y principalmente el San José, la Santa Ana (f13), y el San Joaquín (f16), muestran una armónica composición de paños y una rica policromía resuelta con la técnica del estofado y el llamado "barniz chino".

Entre las obras de talla que completan el amueblamiento litúrgico

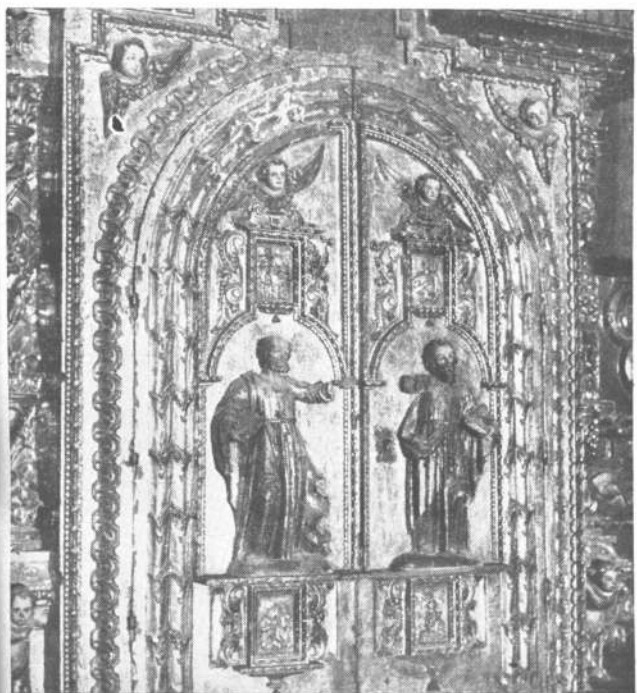


6. Tabla hispano-flamenca de comienzos del siglo XVI, en el altar mayor.

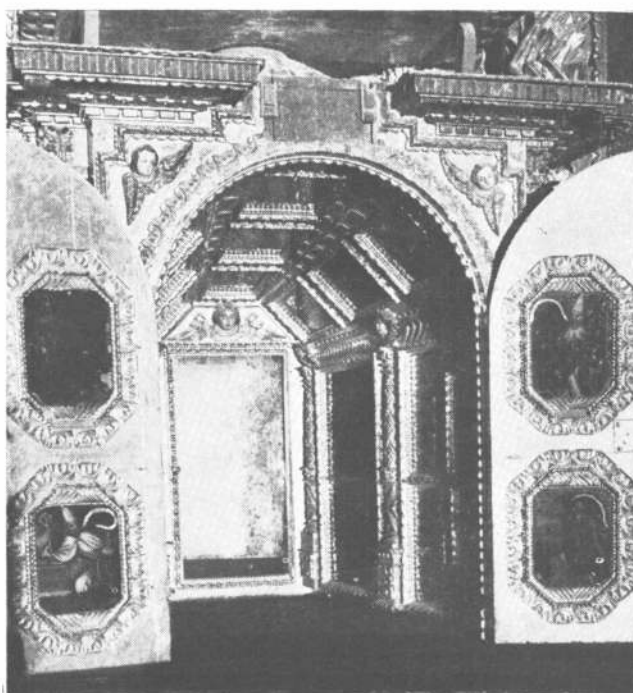


7. Pila de agua bendita a la entrada de la iglesia de Yavi tallada en piedra.

8. Puerta del sagrario del altar principal en madera tallada dorada con placas españolas de bronce dorado.



9. Sagrario del altar principal mostrando los espejos interiores; las pinturas son sobre vidrio.





10. San Nicolás de Tolentino: talla en madera policromada y estofada de fines del siglo XVII (altura aproximada: 1.00 m).



11. Inmaculada sosteniendo la Eucaristía en un óleo sobre tela de probable origen cuzqueño de fines del siglo XVII.

12. San Francisco Javier en talla de madera policromada y estofada de fines del siglo XVII (altura aproximada: 1.00 m).



13. Santa Ana en pasta y tela encolada sobre madera de maguey, policromada y estofada de fines del siglo XVII.



14. Iglesia de Yavi: Cristo de la capilla de las Animas en pasta sobre madera de maguey, policromada, de fines del siglo XVII (altura aproximada: 1,30 m).



NOTA GENERAL

Tercera parte del séptimo capítulo de la serie de publicaciones que, sobre los edificios de interés histórico y artístico levantados en territorio de nuestro país durante la dominación hispánica, dirigen Rafael Iglesia y Federico Ortiz. Este trabajo ha sido realizado por Miguel Asencio, Rafael Iglesia y Héctor Schenone, integrantes de un equipo de investigación enviado al altiplano jujeño por el Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Redacción del texto: Héctor Schenone. Fotografías de Rafael Iglesia. Coordinación y diagramación: Rafael Iglesia.

se destaca el púlpito tallado en madera y dorado (f2), cuya factura lo emparenta con el citado retablo de Animas. Si bien es un ejemplar menos curioso que el célebre de la catedral de Jujuy es, sin duda, mucho más fino y más cuidado de talla y de ejecución. Debemos señalar por último, una hornacina con puertas ricamente decoradas con las figuras de los santos Miguel y Gabriel, cuya finalidad es bastante imprecisa.

Donde más se ha hecho sentir el pasó del tiempo es en la colección de pinturas que hacia fines del siglo XVIII pasaban las cincuenta y que hoy ha quedado reducida a unas pocas de relativo interés, con excepción de una tabla de comienzos del siglo XVI que ha pasado inadvertido a cuantos pasaron por Yavi (f8).

Esta pintura se encuentra enmarcada en el coronamiento del retablo mayor y por su colocación muy jerarquizada se advierte la importancia que para los marqueses de Tojo debe haber tenido. Posiblemente se trata de un recuerdo familiar traído a América por el citado noble o recibida en herencia de alguna de sus mujeres.

A pesar de la altura considerable en que se halla y que impide por ahora emitir juicios más amplios, pareciera que se trata de una producción hispano-flamenca de hacia 1540 ó 1550 representando la Virgen y el Niño, en parte desvaída pero de muy buena calidad. La importancia de esta pintura es excepcional para nuestra historia artística ya que se trataría de la más antigua conocida conservada de la época colonial; dado su interés, merecería un estudio más detallado.

Entre las otras telas se debe señalar por su calidad una Virgen sosteniendo la custodia (f12), posiblemente cuzqueña y de muy buena factura.

El resto de las pinturas será estudiado en su oportunidad. Todas ellas son otras tantas notas de suntuosidad, un tanto pueblerina si se quiere, pero que servirían a los fines para los cuales fueron creadas: excitar la devoción y enseñar.

15. Dolorosa, talla en madera (cabezas y manos) para vestir, de fines del siglo XVII (altura aproximada: 1.00).

16. San Joaquín, en pasta y tela encolada sobre madera de maguey policromada, de fines del siglo XVII (altura aproximada: 1,30 m).

Notas al texto 7b (na 417)

1. Aldo Ferrer en "La economía argentina". Fondo de cultura económica, 1963.
2. Miguel Angel Vergara en "Estudios sobre historia eclesiástica de Jujuy". Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, 1942.
3. Idem.
4. Miguel Solá en "La hacienda de San Francisco de Yavi". Anales del Instituto de Arte Americano número 10, F. A. U., 1957.
5. Miguel Angel Vergara en a. c.
6. Martín S. Noel en "Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana, cuaderno número 5 de "Documentos de arte colonial sudamericano", Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, 1948.

Notas al texto 7c

1. Miguel Solá en o.c., p. 53.
2. Idem, p. 50.
3. Martín S. Noel en "La iglesia de Yavi". Cuadernos de la Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno 1, p. 13, 1939.
4. Miguel Solá en o.c., p. 53.



NOTA GENERAL

Tercera parte del séptimo capítulo de la serie de publicaciones que, sobre los edificios de interés histórico y artístico levantados en territorio de nuestro país durante la dominación hispánica, dirigen Rafael Iglesia y Federico Ortiz. Este trabajo ha sido realizado por Miguel Asencio, Rafael Iglesia y Héctor Schenone, integrantes de un equipo de investigación enviado al altiplano jujeño por el Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Redacción del texto: Héctor Schenone. Fotografías de Rafael Iglesia. Coordinación y diagramación: Rafael Iglesia.

se destaca el púlpito tallado en madera y dorado (f2), cuya factura lo emparenta con el citado retablo de Animas. Si bien es un ejemplar menos curioso que el célebre de la catedral de Jujuy es, sin duda, mucho más fino y más cuidado de talla y de ejecución. Debemos señalar por último, una hornacina con puertas ricamente decoradas con las figuras de los santos Miguel y Gabriel, cuya finalidad es bastante imprecisa.

Donde más se ha hecho sentir el paso del tiempo es en la colección de pinturas que hacia fines del siglo XVIII pasaban las cincuenta y que hoy ha quedado reducida a unas pocas de relativo interés, con excepción de una tabla de comienzos del siglo XVI que ha pasado inadvertido a cuantos pasaron por Yavi (f8).

Esta pintura se encuentra enmarcada en el coronamiento del retablo mayor y por su colocación muy jerarquizada se advierte la importancia que para los marqueses de Tojo debe haber tenido. Posiblemente se trata de un recuerdo familiar traído a América por el citado noble o recibida en herencia de alguna de sus mujeres.

A pesar de la altura considerable en que se halla y que impide por ahora emitir juicios más amplios, pareciera que se trata de una producción hispano-flamenca de hacia 1540 ó 1550 representando la Virgen y el Niño, en parte desvaída pero de muy buena calidad. La importancia de esta pintura es excepcional para nuestra historia artística ya que se trataría de la más antigua conocida conservada de la época colonial; dado su interés, merecería un estudio más detallado. Entre las otras telas se debe señalar por su calidad una Virgen sosteniendo la custodia (f12), posiblemente cuzqueña y de muy buena factura.

El resto de las pinturas será estudiado en su oportunidad. Todas ellas son otras tantas notas de suntuosidad, un tanto pueblerina si se quiere, pero que servirían a los fines para los cuales fueron creadas: excitar la devoción y enseñar.

15: Dolorosa, talla en madera (cabezas y manos) para vestir, de fines del siglo XVII (altura aproximada: 1,00).

16. San Joaquín, en pasta y tela encolada sobre madera de maguay policromada, de fines del siglo XVII (altura aproximada: 1,30 m).

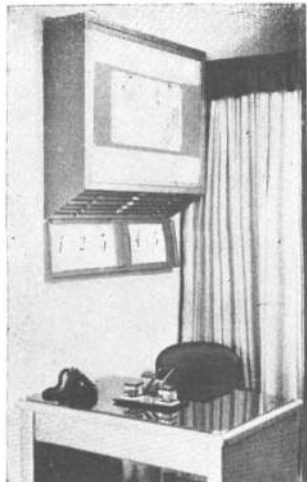
Notas al texto 7b (na 417)

1. Aldo Ferrer en "La economía argentina". Fondo de cultura económica, 1963.
2. Miguel Angel Vergara en "Estudios sobre historia eclesiástica de Jujuy". Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, 1942.
3. Idem.
4. Miguel Solá en "La hacienda de San Francisco de Yavi". Anales del Instituto de Arte Americano número 10, F. A. U., 1957.
5. Miguel Angel Vergara en a. c.
6. Martín S. Noel en "Rutas históricas de la arquitectura virreinal altopeperuana, cuaderno número 5 de "Documentos de arte colonial sudamericano", Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, 1948.

Notas al texto 7c

1. Miguel Solá en o.c., p. 53.
2. Idem, p. 50.
3. Martín S. Noel en "La iglesia de Yavi". Cuadernos de la Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno 1, p. 13, 1939.
4. Miguel Solá en o.c., p. 53.

1.000 PLANOS!...



CLASIFICADOS
ARCHIVADOS
ASEGURADOS

Unicamente en la:

PLANOTECA "BUCHE"

Archivo - fichero - multiplanos

Patente Nº 113.720

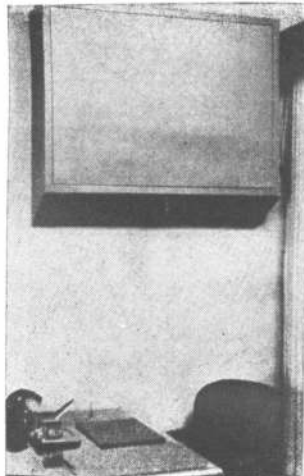
Industria Argentina

Marca Registrada

UNICO SISTEMA eficaz para:

Exhibir y Guardar:

- PLANOS
- LAMINAS
- FOTOGRAFIAS
- HORARIOS
- PLANILLAS
- BALANCES
- FOLLETOS (turismo)
- ETC.

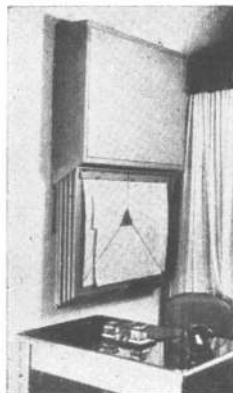


TODO...

sin ocupar lugar

Y...

sin problemas de espacio



Exhibición y venta:

DESALVO Hnos. S. A. C. I. F. I.

BERNARDO DE IRIGOYEN 276 - CAPITAL FEDERAL

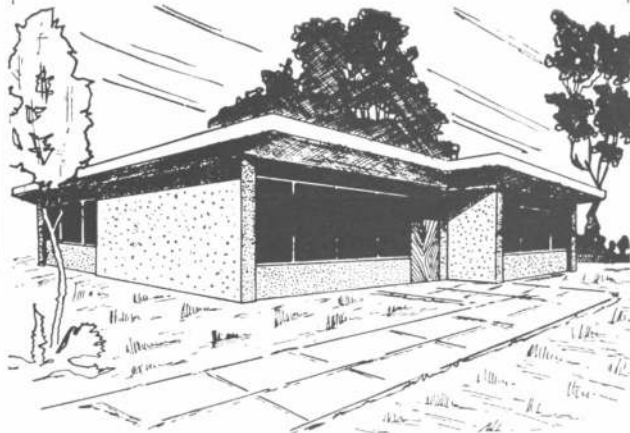
Unicos fabricantes y distribuidores exclusivos:

Capital e Interior

A. VICTOR ADAM y Cía.

CARACAS 3520 - CAPITAL FEDERAL - T. E. 51-8670

PLASVARIV



TECHADOS PLASTICOS adaptables a cualquier superficie: losas, terrazas, azoteas, bovedillas, cubiertas de chapas galvanizadas, aluminio, fibrocemento, vidrios, tejas, etc.

CONTRA TODA HUMEDAD, APLICABLE EN CUALQUIER PARTE, DURA TODA LA VIDA. APLICADO COMO REVOQUE SOBRE MAMPOSTERIA DE CUALQUIER TIPO, SU COMPORTAMIENTO POSTERIOR Y SU COEFICIENTE DE APORTE SUPERA HOLGADAMENTE A CUALQUIER TIPO DE REVOQUE TRADICIONAL.



SAN MARTIN 439, piso 13

RIVADAVIA 2207, piso 1º

Capital

T. E. 46-0391

\$.95 -

4 El tubo como elemento funcional

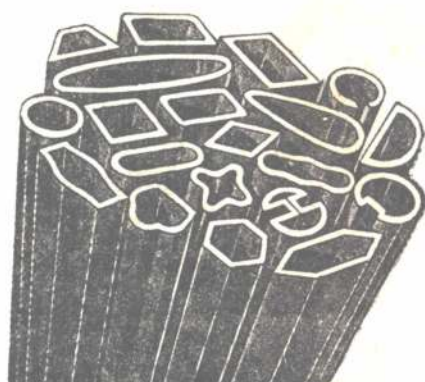
TUBOS QUE NUTREN



Imitando la naturaleza que, para dar vida a las plantas, transporta la savia que nutre a través de los incontables tubos vasculares y cribosos que la surcan, el industrial ha sabido "dar vida" a calefones, heladeras, cocinas, etc., haciendo circular flúidos por tubos de acero.

Preséntenos su problema
y se lo resolveremos
con tubos

Solicite Folletos



FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACERO E INDUSTRIAS
ELECTROMETALURGICAS

MAURICIO SILBERT S.A.

ESTABLECIMIENTO FABRIL FUNDADO EN 1909
3 DE FEBRERO 3802 - T. E. 70-2452 - 3619 - Bs. A.

Concesión Nº 291
Franqueo Pagado
Tarifa Reducida
Concesión Nº 1089
Correo
Argentino
Central