

El problema de la Desocupación, y las Obras Públicas, consideradas internacionalmente.

La «Oficina Internacional del Trabajo», vinculada a la Sociedad de las Naciones, ha publicado no hace mucho una interesante monografía en que se estudia la política de las obras públicas en su relación con el paro forzoso. Dicho estudio, nutrido de minuciosa documentación y claros resúmenes sobre los principales países, analiza la situación actual económico-financiera de aquellas naciones, para llegar a la conclusión de que las obras públicas deben intensificarse en las épocas de crisis, de modo que el trabajo en general tenga un ritmo compensador de las fluctuaciones de las actividades económicas.

La alta institución ginebrina, aboga por el sistema de la financiación a base de empréstitos cuando las obras públicas se efectúan en épocas de depresión y no existen reservas previas, considerando esencial que el sistema bancario colabore con la política del Gobierno, manteniendo el dinero barato.

En la monografía de referencia, mencionanse numerosos casos de financiación mediante el crédito, que se desvían de la solución normal. En Alemania, por ejemplo, los organismos encargados de la ejecución de las obras han girado letras principalmente contra cinco instituciones: Sociedad Alemana de Trabajos Públicos, Deutsche Siedlungs Bank, Deutsche Bau und Bodenbank y Deutsche Boden Kultur A. G. Las letras son descontadas en un gran banco, y éste puede a su vez redescuentarlas en el Reichs Bank. Una proporción de la masa total de estos créditos se halla garantizada con Bonos del Tesoro, amortizables en cinco años. El plan Marquet, de Francia, ha movilizado las reservas de las Cajas de Seguros Sociales, prescribiéndoles, en ciertas condiciones, la contratación de empréstitos

lanzados por corporaciones locales y concesionarias de servicios públicos. En Canadá, el gobierno presentó el 19 de junio último un proyecto de ley elevando en 70 millones de dólares la emisión de billetes, que no necesita la cobertura del veinticinco por ciento, con ánimo de financiar un programa de obras públicas.

Es muy interesante el punto relativo a la cantidad de trabajo que los créditos para obras públicas pueden movilizar directa e indirectamente, ya que los obreros de un camino, por ejemplo, ponen en movimiento obreros de las fábricas de cemento, de harina, de tejidos y de otros productos. En Alemania se ha calculado que cada tres obreros que trabajan sobre las obras públicas dan trabajo a un obrero de las industrias proveedoras de materiales. Para Inglaterra, Keynes ha formulado esta conclusión: un obrero de las obras públicas da trabajo a un obrero de las industrias proveedoras de material y a un obrero de las demás ramas de la producción. Es decir, que el dispendio realizado por el Estado, manteniendo durante un año un obrero que construye caminos, produce en la economía nacional, durante el mismo año, la ocupación de dos obreros más.

También se recopilan datos relativos a la «recuperación automática» por la hacienda de una parte de los gastos hechos en obras públicas para aliviar el paro. Así, según los datos del Statistisches Reichsamt, por cada cien millones gastados en Alemania en obras públicas, se ahorran 37.6 millones de socorros de paro, las aportaciones al fondo del seguro de paro aumentan 8.3 millones y el rendimiento de los impuestos 11.1 millones. Es decir, que el Estado se recupera automáticamente de un 57 por 100. Los cálculos

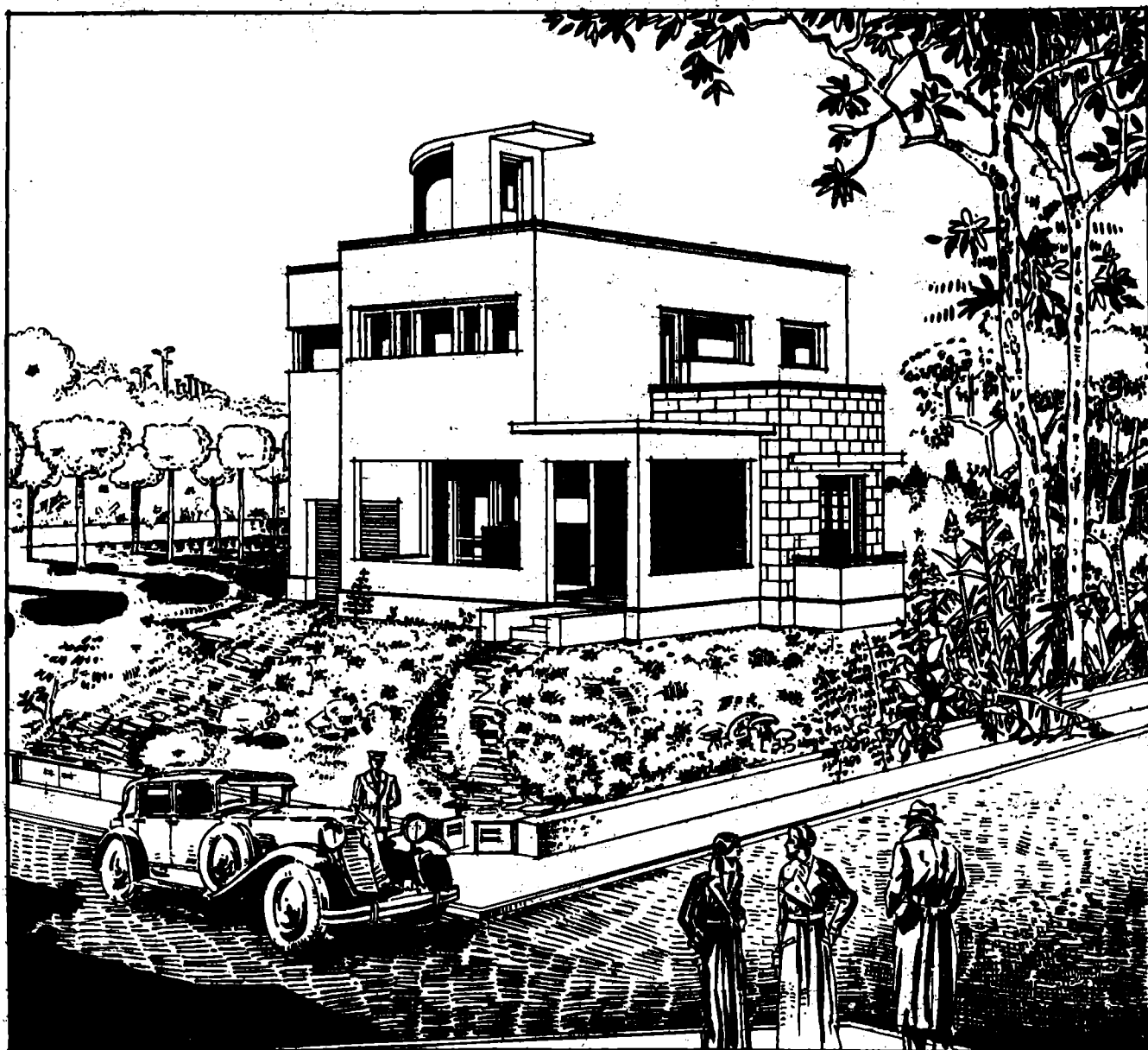
de Keynes, para Inglaterra, son muy aproximados a éstos. Un empréstito de tres millones de libras destinadas a obras, ahorra de socorros de paro un millón y aumenta el rendimiento de los impuestos en 450.000 libras. La recuperación automática se aproxima, pues, al 50 por 100. En Francia, según Mr. André Borie, un empréstito con igual fin que los anteriores, al repartirse en gastos de administración, salarios, sueldos, materiales y beneficios, da lugar, inmediata y mediatamente, al nacimiento de bases tributarias que devuelven al fisco un 30 por 100 del empréstito. Todos estos cálculos, como es natural, tienen un carácter meramente aproximado.

Las conclusiones que el examen de las diversas experiencias nacionales sugiere a la Oficina

del Trabajo, pueden resumirse así: En cada país, el conjunto de obras y pedidos de materiales para las mismas, debe ser administrado o controlado por un órgano único. Este órgano central debe disfrutar de una amplia autonomía financiera y su conducta debe consistir en acumular ingresos durante las épocas de prosperidad, sin reintegrar al fin del ejercicio, invirtiéndolos de manera que la liquidación sea fácilmente realizable y consumiéndolos durante las épocas de depresión. Los órganos nacionales deberían insertarse en una coordinación internacional.

Tal es, en líneas generales, la esencia del estudio que nos ha parecido interesante extractar.

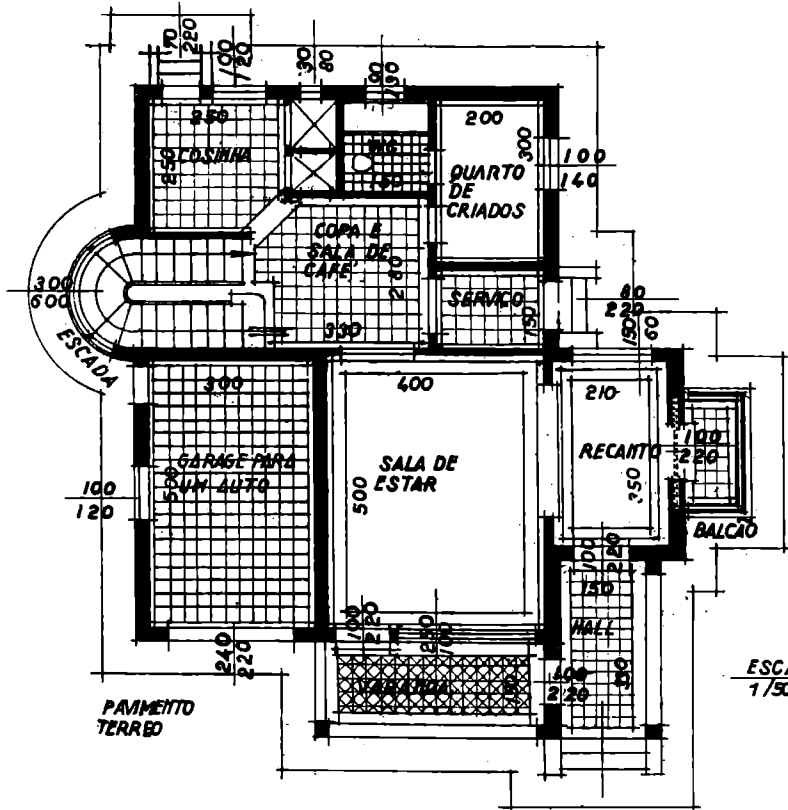
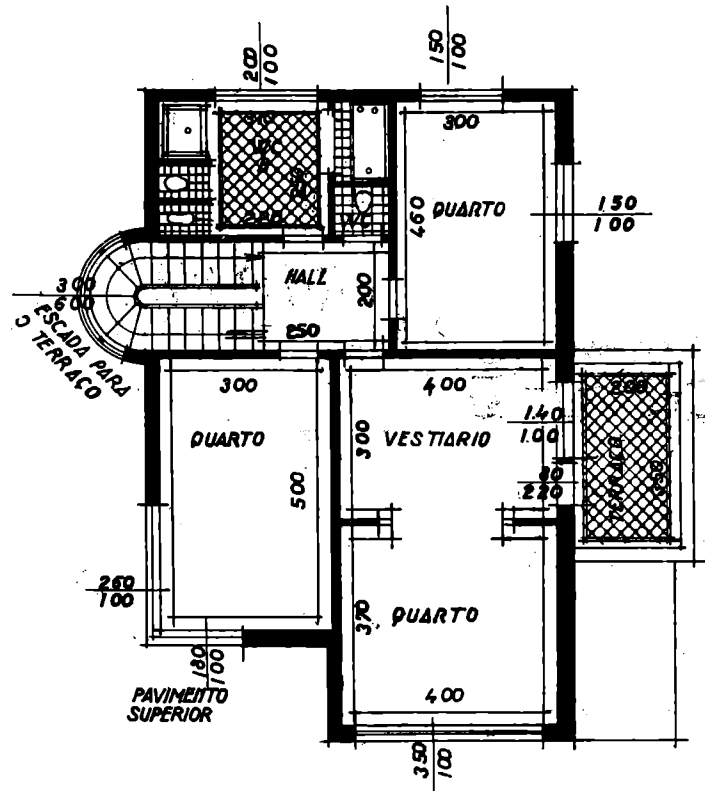




RESIDENCIA MODERNA

Ing - Arq. EUGENIO P. SIGAUD

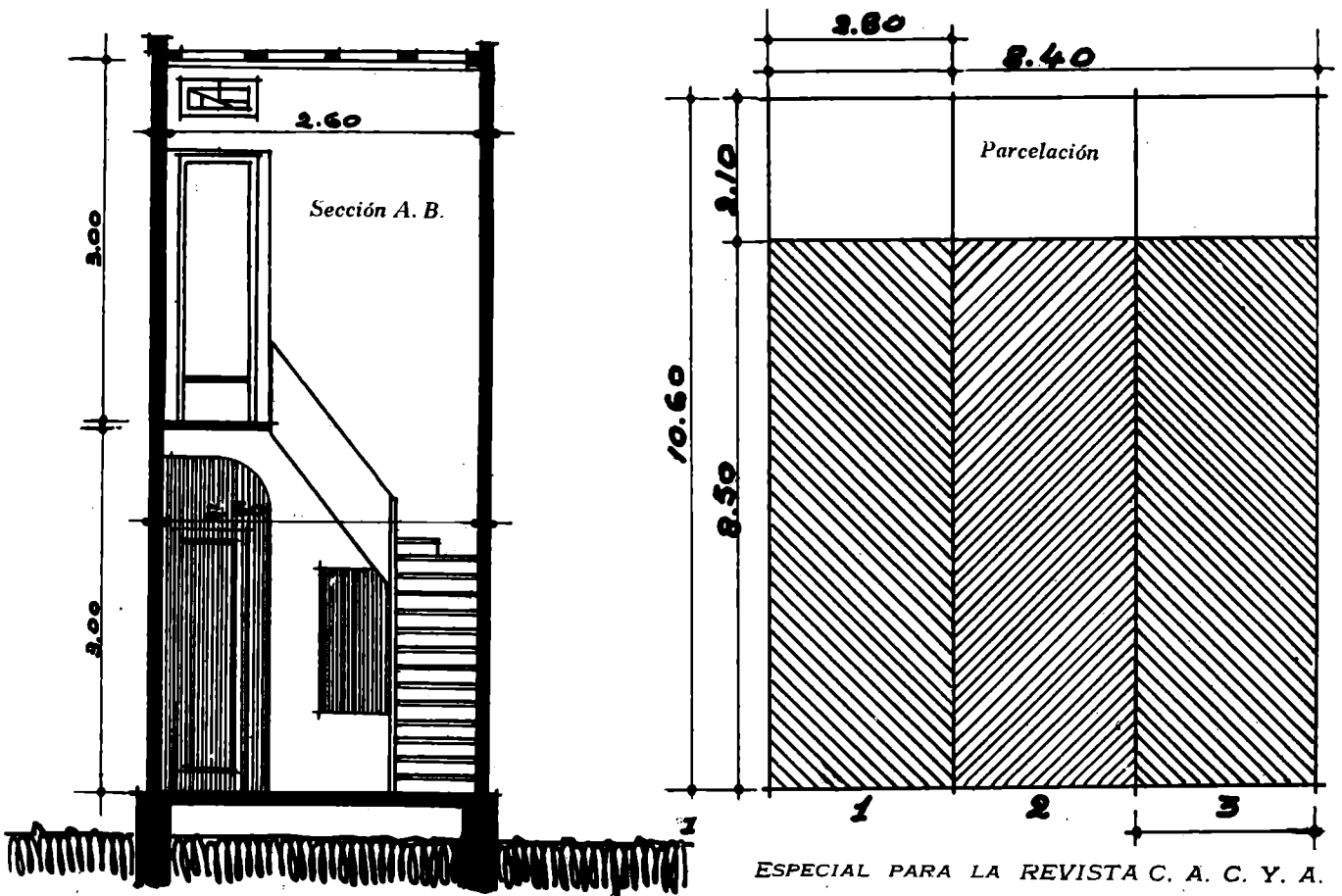
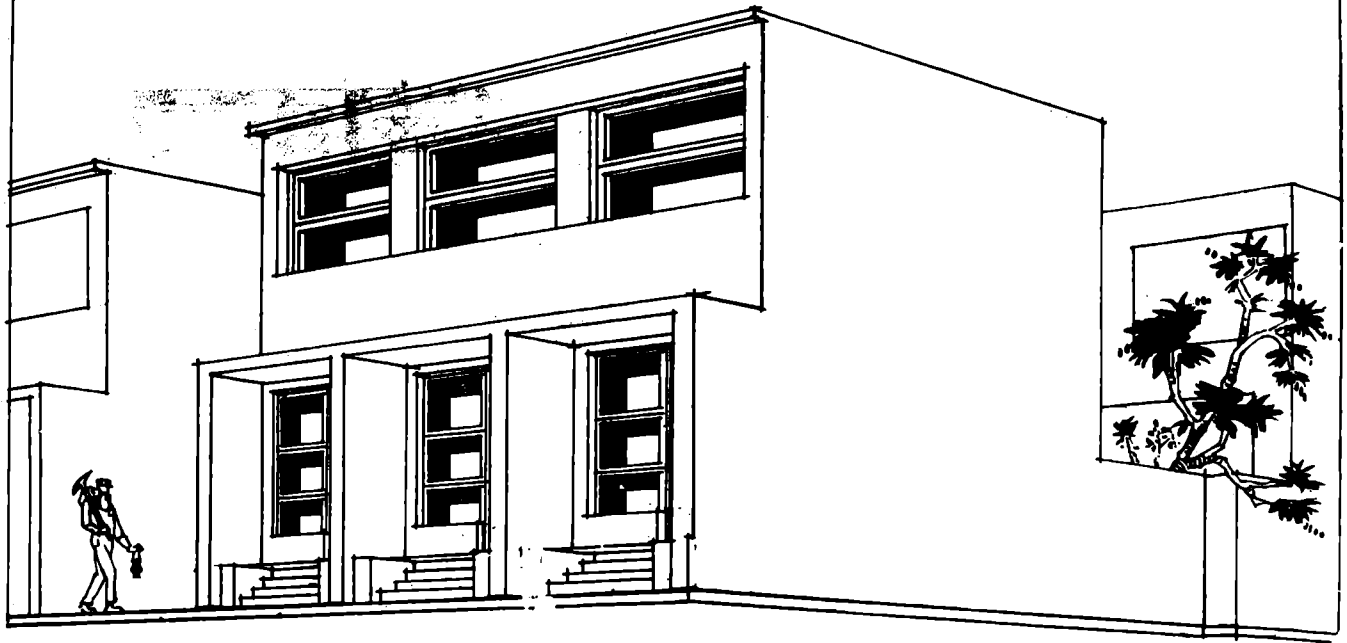
RESIDENCIA MODERNA



Ing - Arq. EUGENIO P. SIGAUD

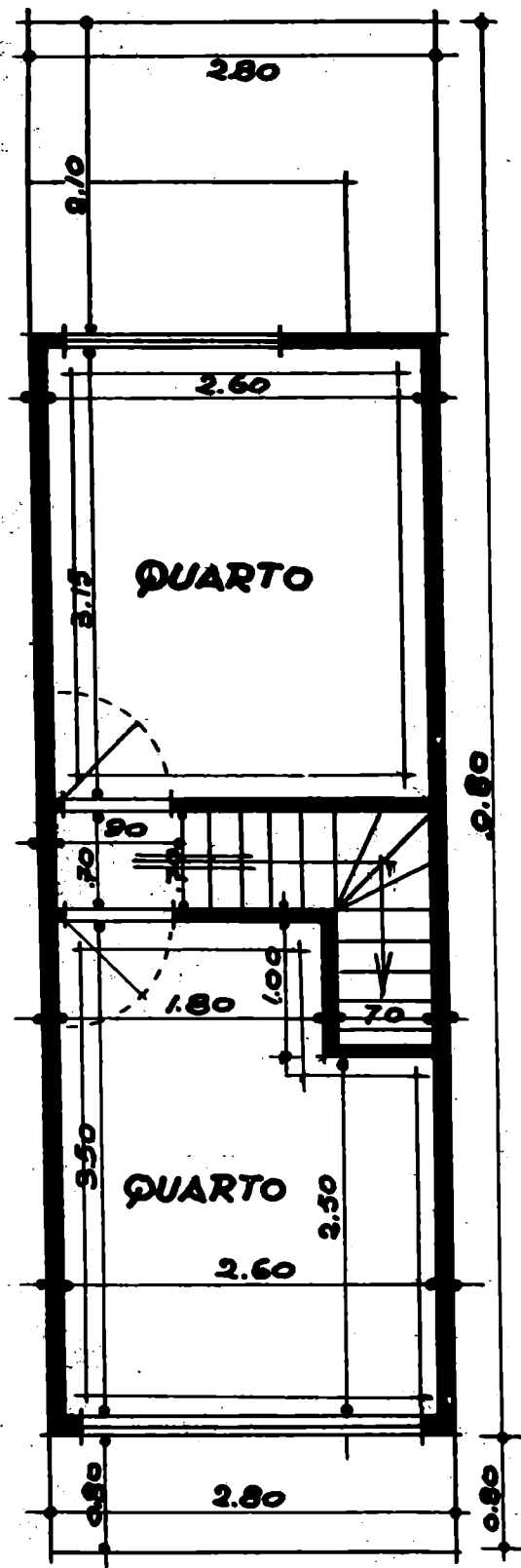
ESCALA:
1/50

CASAS MINIMAS PARA OBREROS

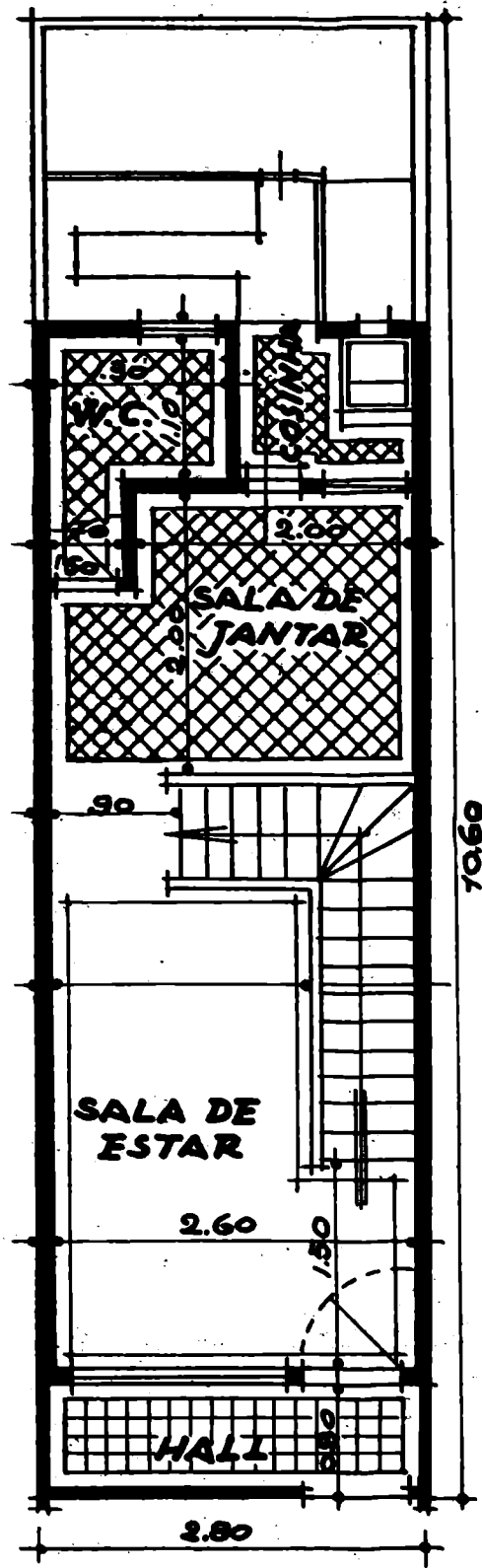


Ing - Arq. EUGENIO P. SIGAUD

343 C.A.C.Y.A



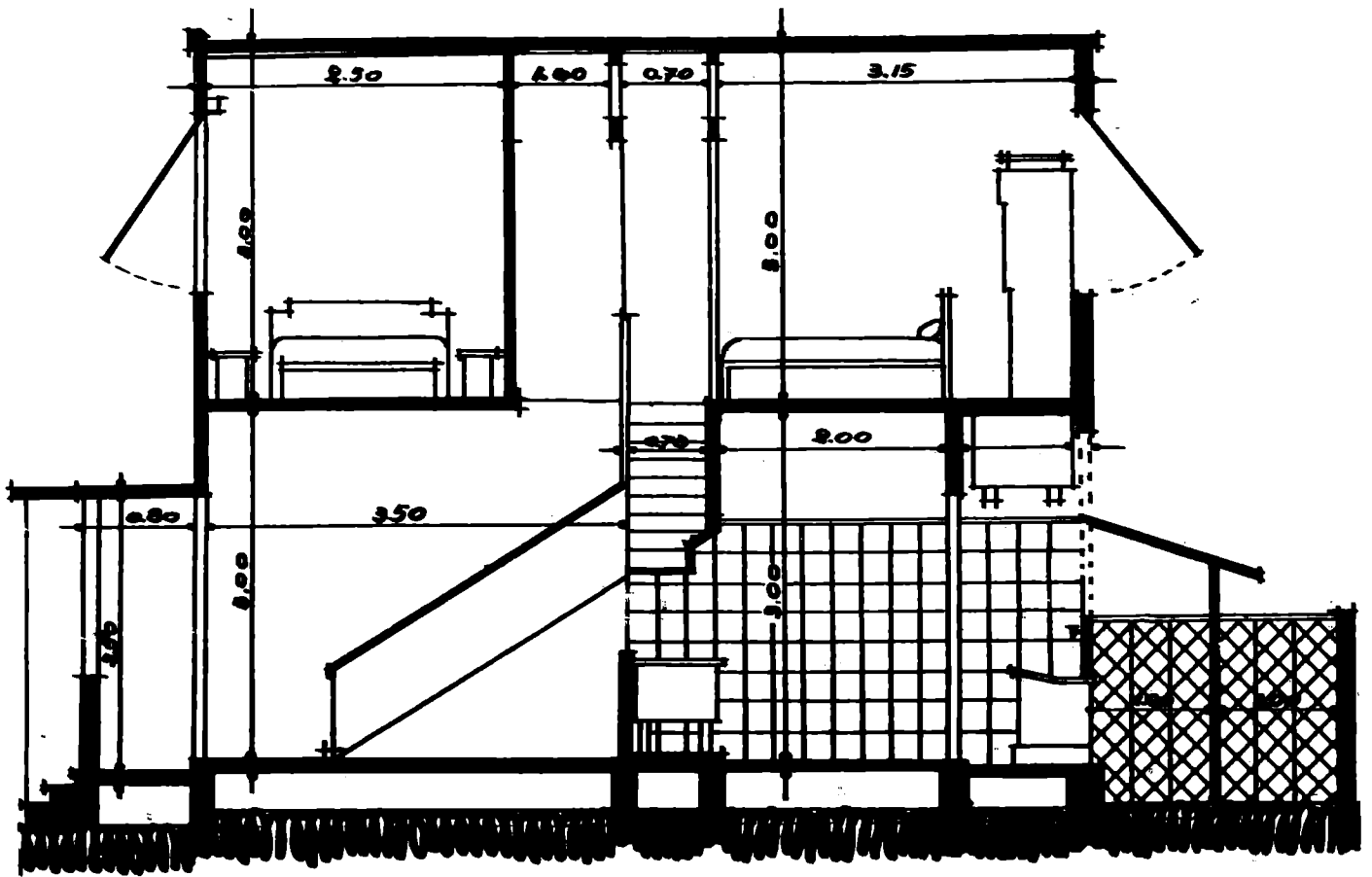
Piso alto



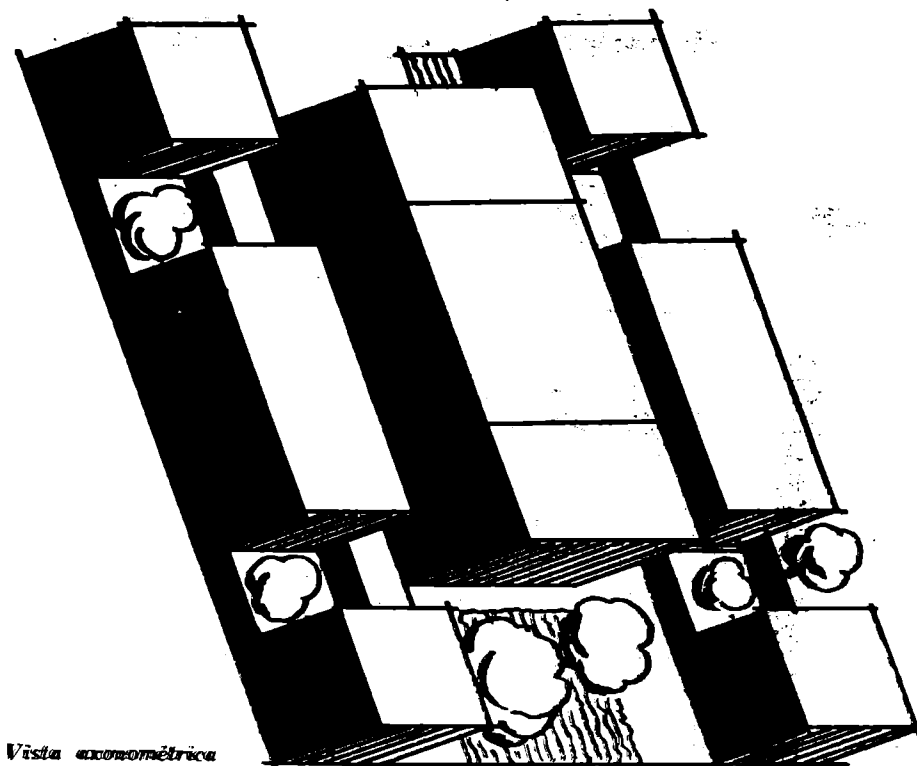
Planta Baja

CASAS MINIMAS PARA OBREROS

Ing. Arq. EUGENIO P. SIGAUD



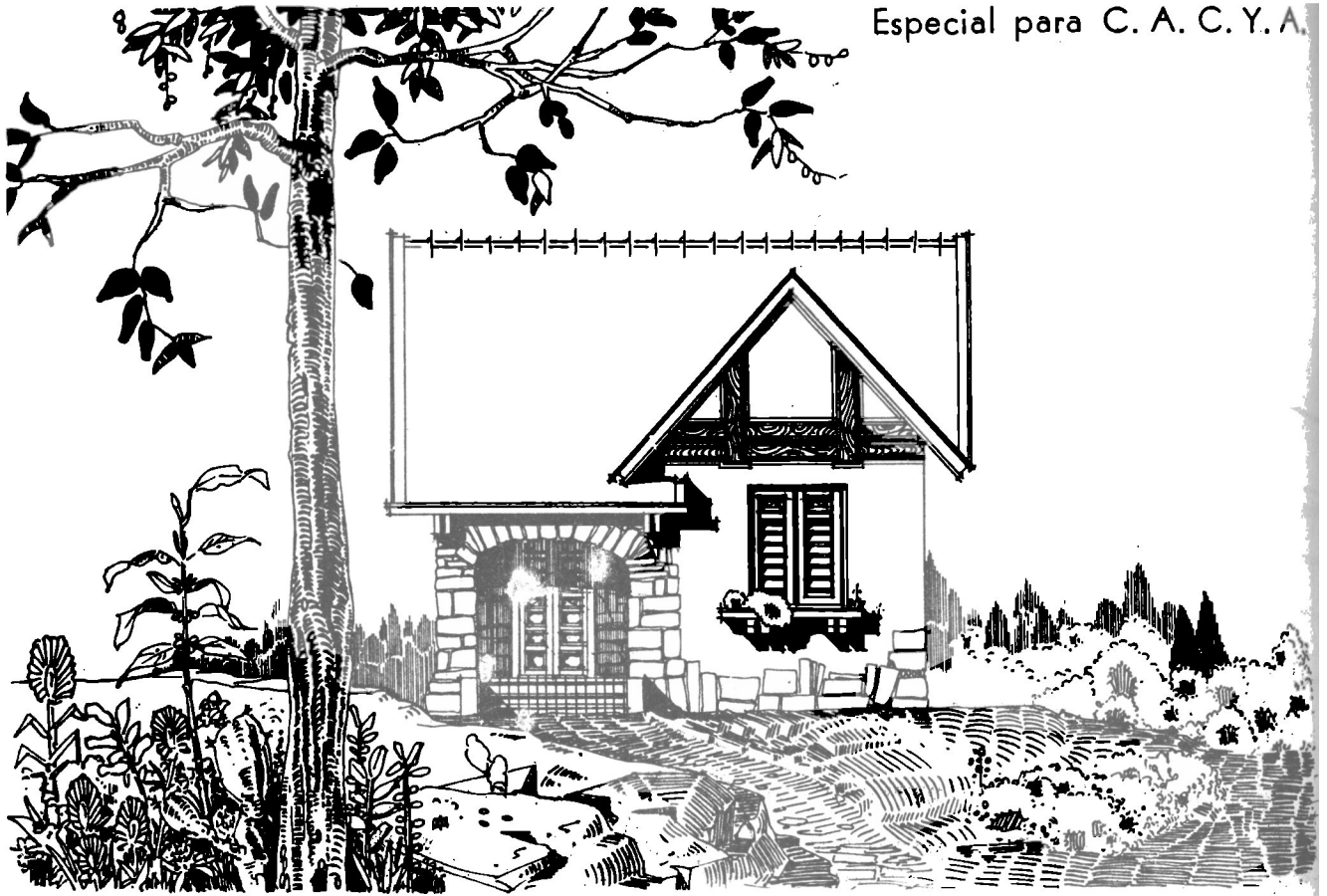
Sección C. D.



Vista axonométrica

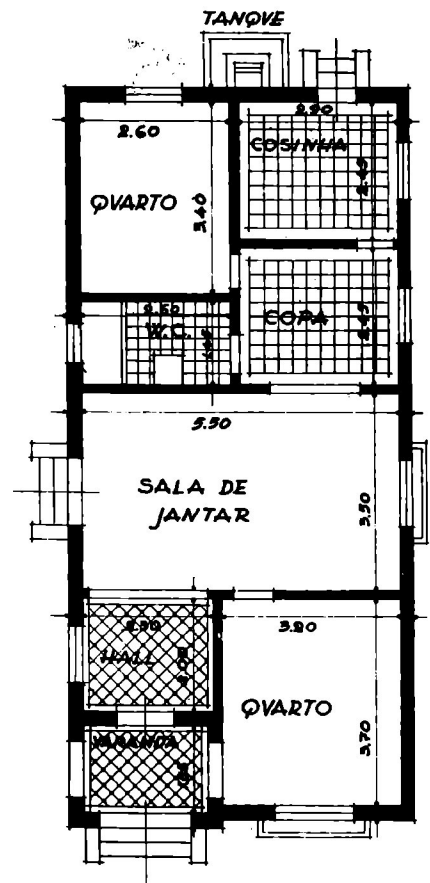
CASAS MINIMAS PARA OBREROS

Ing. Arq. EUGENIO P. SIGAUD



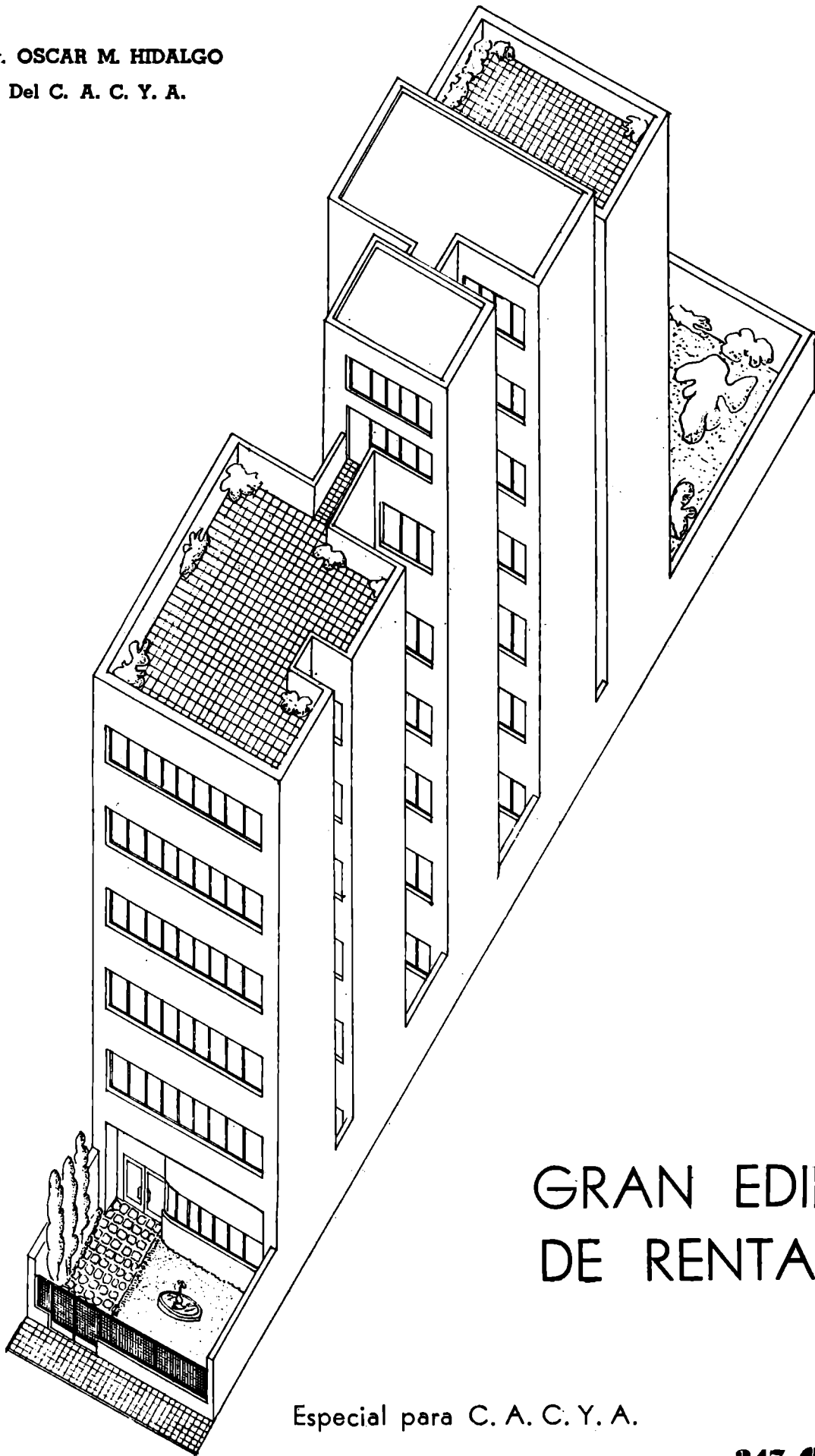
PEQUEÑO CHALET

Ing - Arq. EUGENIO P. SIGAUD



Proy. OSCAR M. HIDALGO

Del C. A. C. Y. A.

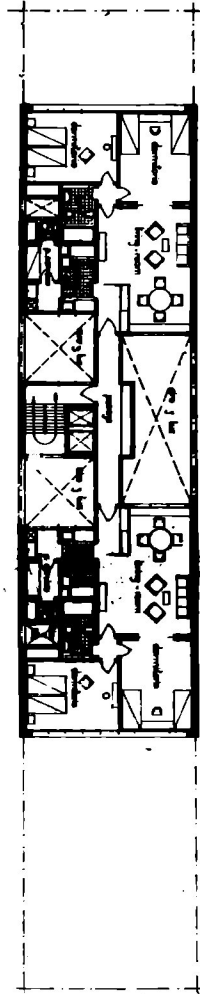


GRAN EDIFICIO DE RENTA

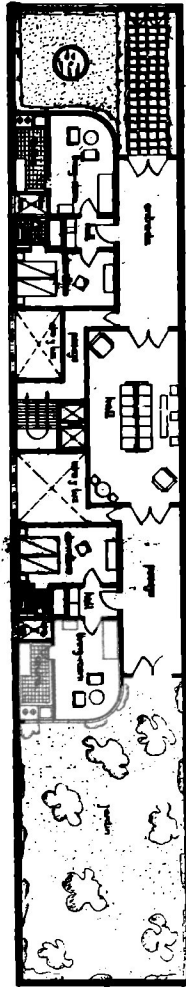
Especial para C. A. C. Y. A.

347 C.A.C.Y.A.

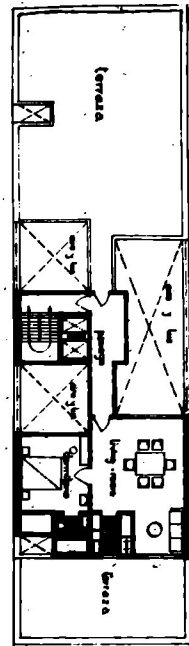
GRAN EDIFICIO DE RENTA



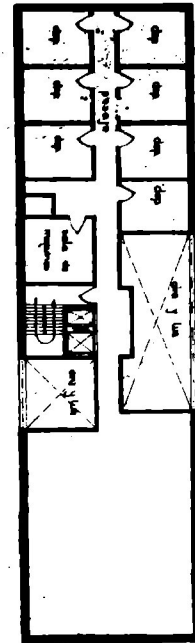
planta típica del 1 al 5 piso



planta piso bajo



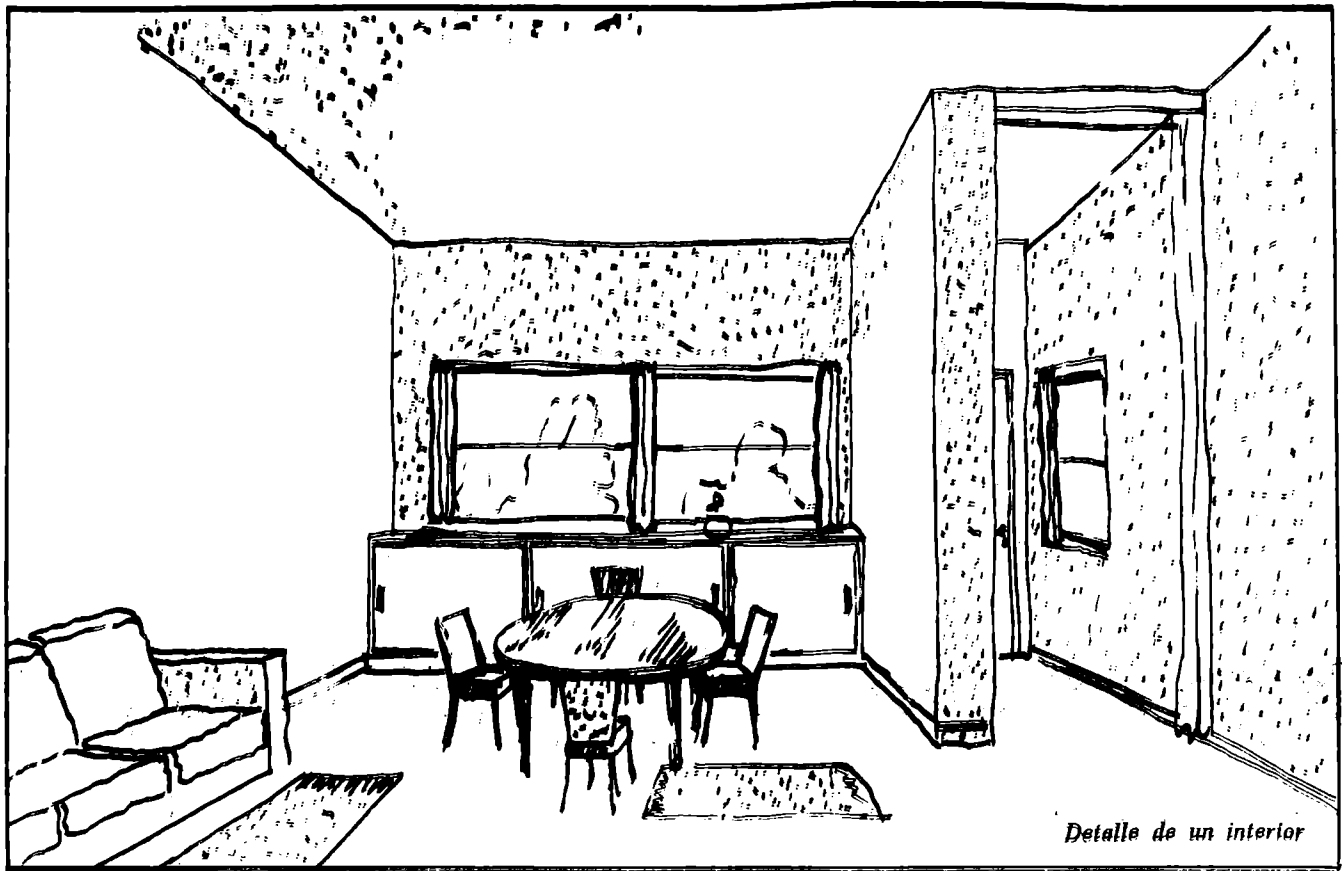
planta lavaca



planta entero

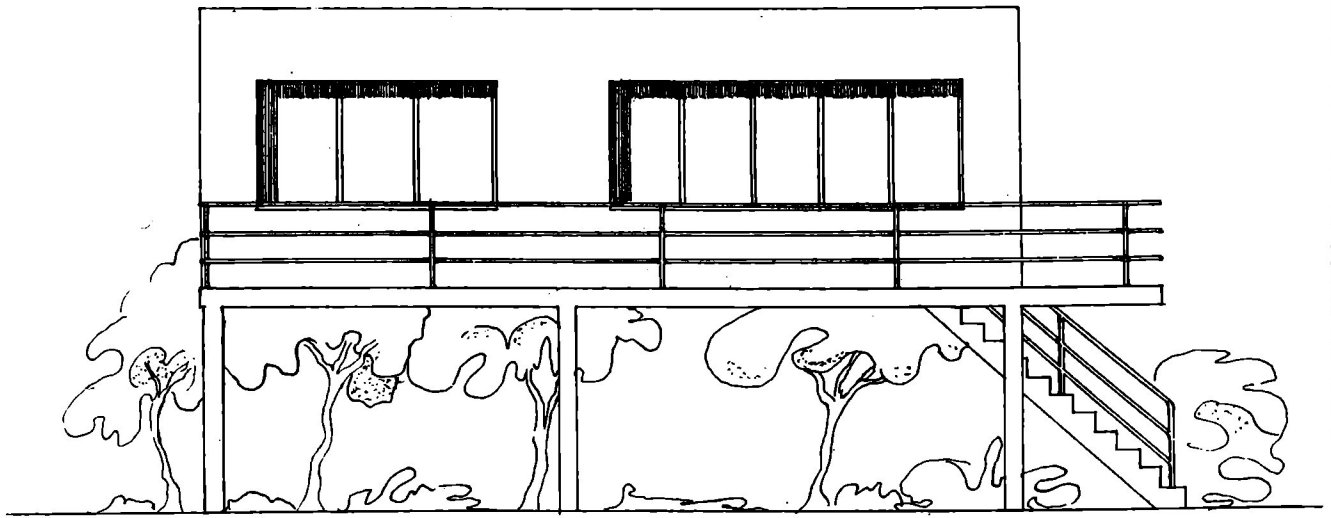
Proy. OSCAR M. HIDALGO

Del C. A. C. Y. A.



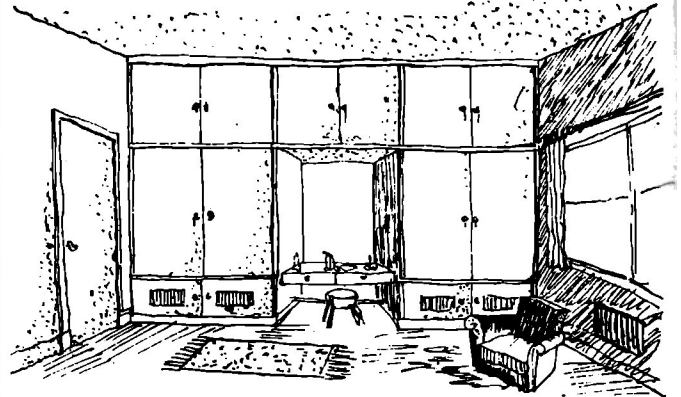
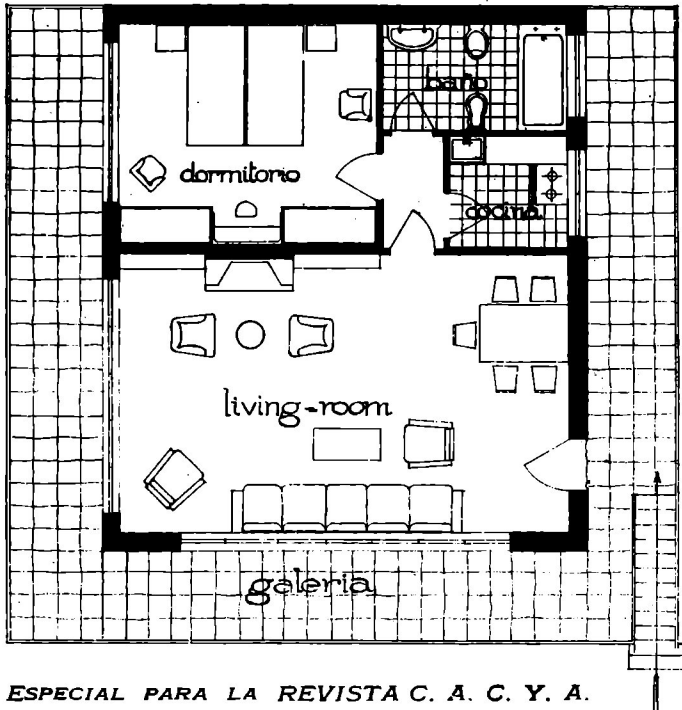
GRAN EDIFICIO DE RENTA

Proy. OSCAR M. HIDALGO
Del C. A. C. Y. A.



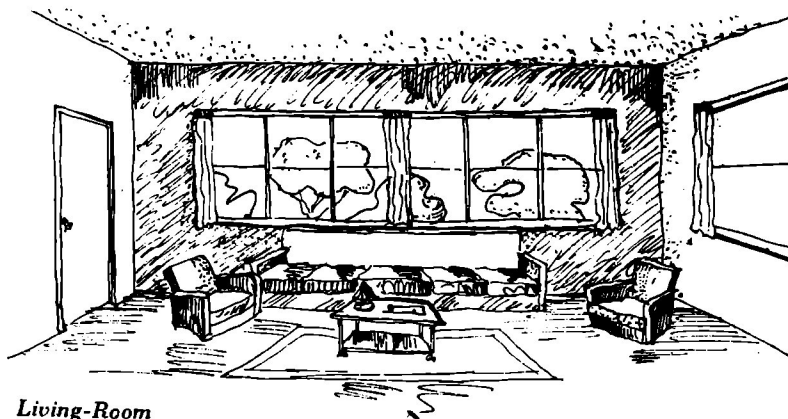
Casita Fin de Semana

Proy. OSCAR M. HIDALGO
Del C. A. C. Y. A.

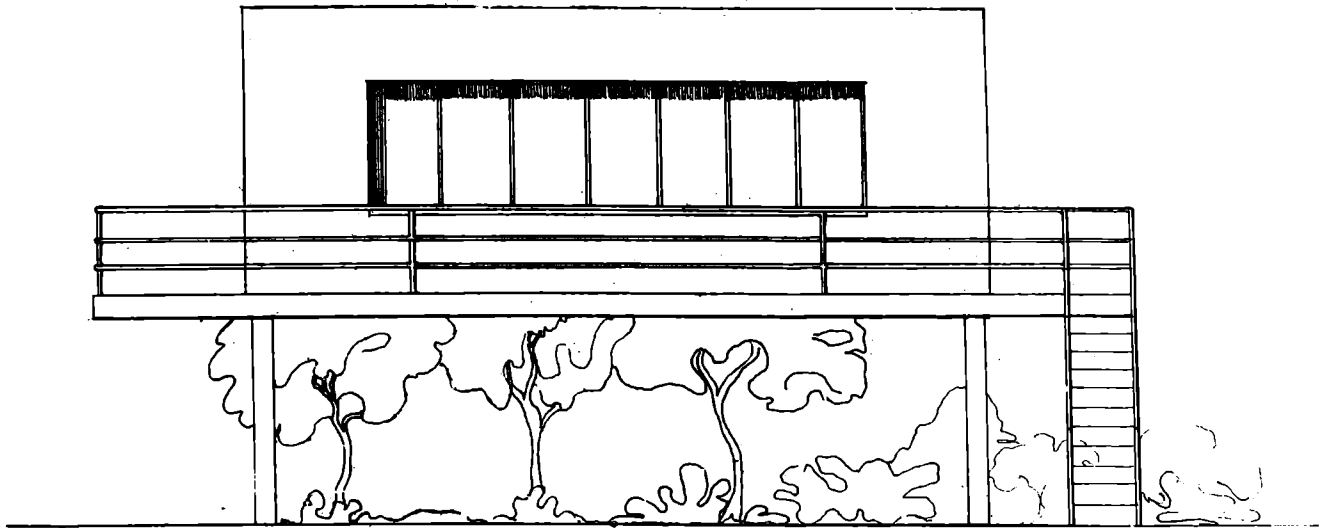


Detalle del Dormitorio

ESPECIAL PARA LA REVISTA C. A. C. Y. A.



Living-Room



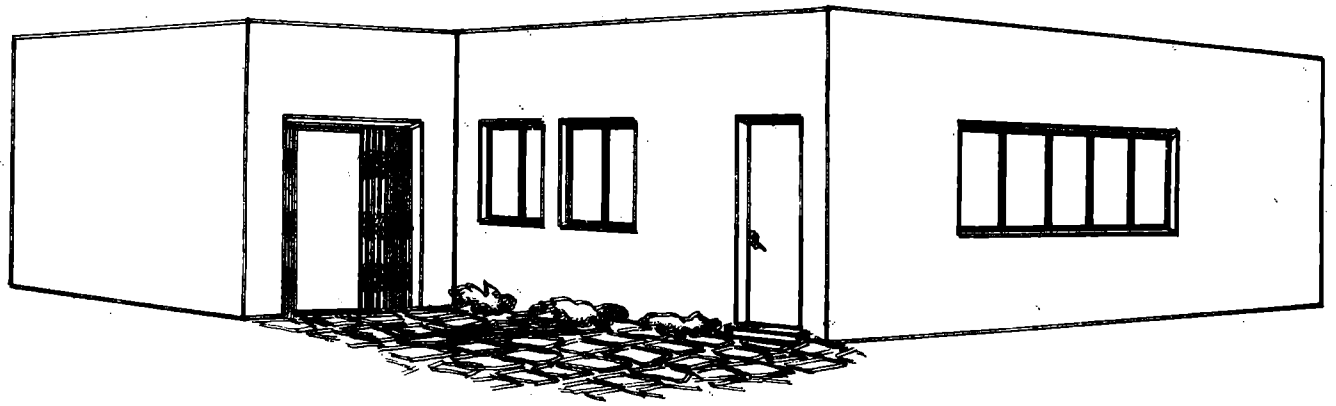
**perspectiva
axonométrica**



CASA FIN DE SEMANA

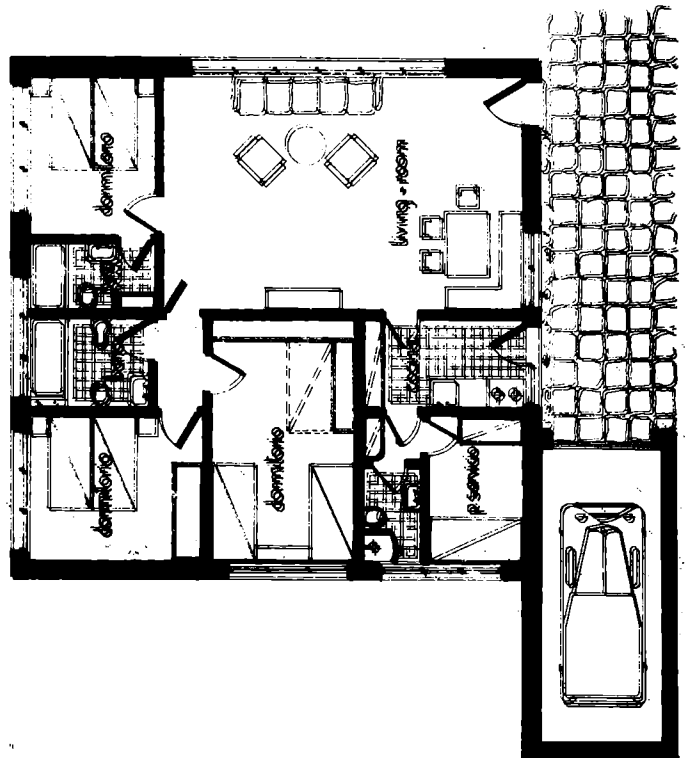
Proy. OSCAR M. HIDALGO

Del C. A. C. Y. A.

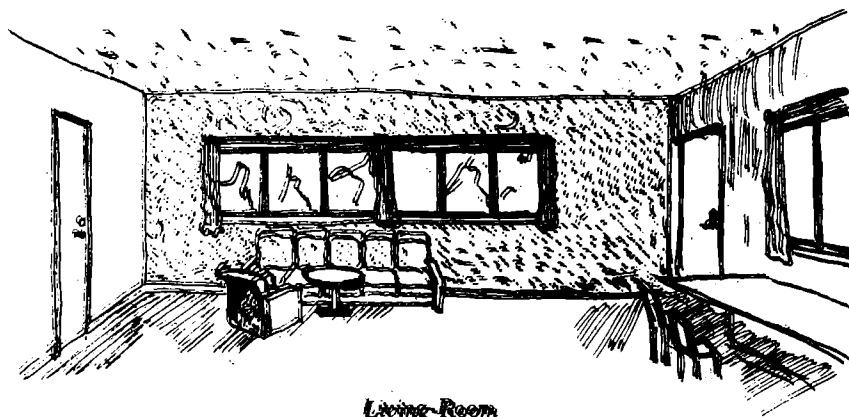


Casita Fin de Semana

Proy. OSCAR M. HIDALGO
Del C. A. C. Y. A.



Detalle del Dormitorio



Living-Room

Las bases de la Arquitectura clásica

Por el Arq. Héctor Velarde

DEL C. A. C. Y. A.

Todos hablamos de Arquitectura Clásica, pero no todos sabemos lo que es la arquitectura clásica. Decimos que una arquitectura es clásica cuando vemos columnas, capiteles frondosos y sobre todo, frontones triangulares. Creemos que esa arquitectura es algo así como una fórmula, una receta, una invención académica que sirve para hacer edificios públicos. Las personas cultas saben que dicha arquitectura viene de Grecia, las muy cultas agregan que se trata de la arquitectura greco-romana, y las cultísimas hacen intervenir la influencia renacentista de Bramante, luego al arquitecto Gabriel de Versailles y hasta a Napoleón I, constructor de arcos y columnatas romanas. Todo esto está muy bien. Pero, ¿qué es la arquitectura clásica?, ¿por qué es clásica?, ¿adónde residen su vida y su fuerza?

Para nosotros que somos arquitectos, que pensamos serlo o bien esperamos tener la ocasión de construir alguna vez una que otra columna, con capitel y todo, estas preguntas requieren una respuesta: de otro modo haríamos las cosas sin saber lo que hacemos, lo que es muy grave para todo constructor que se respeta.

¿Qué es lo que debemos entender primeramente por arquitectura clásica? ¿Cuál es el concepto que debemos formarnos? Un concepto de perfección, ante todo, de unidad incommovible entre plano, fachada, materiales de construcción, ornamento, firmeza y objeto de la obra; de penetración y reposo estable de todos estos factores, de equilibrio consciente, libre y sencillo en la estructura, de acuerdo absoluto entre el ideal constructivo y la materialidad de su realización, de armonía definitiva entre el anhelo de la forma ideal y la naturaleza simple, metódica y apacible que ofrece los medios para cristalizarla. Es la proporción única, neta y rigurosa entre lo soñado y lo tangible, entre el fondo y la forma; es la creación de la belleza diáfana, natural y pura. Esto es lo que ha expresado, expresa y expresará siempre la Arquitectura Clásica.

Hace 2.400 años que esta arquitectura apareció en Grecia, completa, concluyente y primera. Y hace 2.400 años que esta arquitectura permanece constante en su tradición, su espíritu y forma; su estructura encierra un postulado como el de Euclides. Una evidencia.

Fué esa arquitectura la que dió límite y escala a la arquitectura de Roma; ella imprimió sobriedad y justeza a las cúpulas de Bizancio; en la Edad Media, su técnica pétrea perduró en los gremios de maestros masones que construían las catedrales góticas; en el Renacimiento, se impuso íntegra; en el Barroco, estuvo como único sostén de equilibrio, y, por fin, actualmente, cuando el cemento armado revoluciona todas las arquitecturas, cuando los renovadores de hoy supri-

men su cuerpo de piedra, lo único que queda, lo que se respeta, sirve de guía estética y punto de apoyo para animar de verdad y belleza a las nuevas formas arquitectónicas, es, justamente, la perfección, la unidad, lo categórico, riguroso y libre de la arquitectura griega... Es el espíritu clásico.

El fundamento y la esencia de esa arquitectura es aún lo que determinará el principio estético de las formas venideras. Así como las geometrías modernas con sus espacios nuevos, surgen de la de Euclides, así las arquitecturas modernas, con sus materiales nuevos, surgen de las verdades que se encuentran todavía en la Acrópolis de Atenas.

Para Le Corbusier, por ejemplo, el arquitecto revolucionario y dogmático de hoy, no existe sino el maquinismo de la habitación en cemento armado como expresión de las exigencias actuales de la vida y el orden dórico griego como punto de partida y hasta de llegada... Y últimamente, cuando el Gobierno ruso formuló un concurso de proyectos para la edificación del Palacio de los Soviets, quedó expresamente establecido que se deseaba un edificio que tuviera la armonía y la gracia de los templos griegos... Calícrates, Calímaco, Ictinos y demás arquitectos ilustres de Grecia, jamás pensaron en obtener semejante victoria...

Vemos, pues, que la arquitectura clásica no es fórmula, receta o moda, sino algo profundo como la Belleza y la Verdad mismas.

Ahora, ¿por qué milagro se produjo esta arquitectura hace 2.400 años en la pequeña península helénica? ¿Cuáles fueron los factores que la constituyeron? Esto es lo que vamos a tratar de saber.

Si observamos las primeras manifestaciones del arte y de la arquitectura pre-helénica y las comparamos con las producciones contemporáneas de Egipto y Asiria de 2000 a 1000 años antes de nuestra Era encontraremos, en Egipto, un espíritu profundo de misticismo que lleva a las formas de la naturaleza y de la vida a la estilización más rigurosa para que así puedan representar lo eterno, lo infinito, lo fijo. Allí el arte y la arquitectura no varían ni progresan, están sometidos a una orden perenne de quietud; la vida está detenida en tumbas y la libertad hecha prisionera en reglas invariables. El ideal de perfección consiste únicamente en la técnica para obedecer a los dogmas. No es, pues, de Egipto de donde viene el soplo de liberación y entusiasmo que hace de Grecia símbolo de inteligencia pura y amor sencillo por la naturaleza y la vida.

Tampoco es el arte ni la arquitectura asiria lo que está a la base del acontecimiento helénico. Ese arte y esa arquitectura pudieron servirles a

los griegos como les sirvieron algunas formas egipcias para aplicarlas con libertad soberana. Tanto Egipto como Asiria le volvieron las espaldas a la naturaleza: la una por un espiritualismo extremo, la otra por un realismo brutal y brillante. El naturalismo, el amor a la vida por sí misma, lo único que podría llevar a la verdad y belleza absolutas, eso lo encontramos aislado, suelto, libre, desproporcionado y risueño desde un principio. Aparece como un fenómeno esporádico, pero explicable en las primeras civilizaciones griegas del mar Egeo. No tenemos sino que contemplar la ornamentación, las formas estructurales, las representaciones de cosas, de animales y de hombres hechas por los artistas pelásgos de Micenas, Tirinto y Creta, para darnos cuenta de que habían descubierto la belleza de la vida, del mundo. Veremos, luego algunos ejemplos que harán aún más salientes estas diferencias fundamentales de espíritu en las culturas básicas de la antigüedad. Son motivos tomados al azar, pero siempre representativos en lo que encierran de egipcio, asirio y pre-helénico.

En cualquier muestra de superficie mural egipcia, está contenido todo el estatismo ritual de los faraones, todo está limitado por marcas rígidas, todo está dispuesto en un orden inalterable; todo parece fijo y las figuras se suavizan en sus formas hasta llegar a líneas definitivas para poderse hundir en la piedra y quedar allí sin violencia, resguardadas para siempre. No hay libertad, no existe sino un sólo sentido de vida: el que lleva por creencias, reglas y técnica, a la expresión de lo eterno.

En Asiria vemos lo contrario: un realismo terrible, cuyo espíritu está dominado por un afán de fuerza y de poder, que hace de la vida una lucha brutal y de la naturaleza un campo de batalla. La libertad no existe, porque está subyugada por un materialismo aplastante y soberbio. Sus divinidades desean tener la belleza de fieras monstruosas e invencibles; los asirios tampoco descubrieron la belleza libre de las cosas.

Ahora si contemplamos cualquier motivo ornamental pre-helénico, veremos que todos ellos se iluminan por una explosión de vida libre, de movimientos sueltos, de amor por la naturaleza, tal como ella se muestra, sin reglas, sin prejuicios, sin técnicas depuradas. La composición artística surge de golpe con entusiasmo, palpitante, fresca. Son animales, flores, mujeres exuberantes de libertad y de amor por todo lo que existe. Esa libertad absoluta de acción y ese placer de vivir es lo que está al principio de Grecia, lo que sólo ella supo descubrir, conservar y purificar hasta lo perfecto. Es la base fundamental del arte clásico y, en particular de la arquitectura. Sin eso, toda trascendencia, toda evolución hubieran sido imposibles. La inteligencia clara, independiente, especuladora y soberana, nunca hubiera podido iluminar las cosas de verdad y de belleza pura.

Ya desde esa época pelásgica, vemos palacios como los del casi milológico rey Minos de Creta, abiertos, con escalinatas amplias, con frescos

coloridos para el placer de los ojos, con redes de canales subterráneos para los desagües, con todo lo que exige la vida para poder disfrutarla y con nada de lo tenebroso que observamos en los templos egipcios ni lo resguardado de las fortalezas asirias. Igualmente, y esto es fundamental para la historia de la arquitectura y del espíritu humano vemos la columna, ya no como una necesidad, como un soporte indispensable o como un motivo que los egipcios convertían en gigantescos tallos de loto o de papiro para aprisionar la naturaleza petrificando el paisaje, sino como un símbolo de unidad absoluta: era lo recto, lo vertical, lo que vale por sí solo, el principio de toda elevación. Y la columna fué llevada como escudo a la famosa puerta de Micenas, que hasta ahora existe bajo el nombre de «La puerta de los Leones».

Ese blasón es la escultura más antigua de Europa, simboliza toda la aspiración de Grecia, es el espíritu libre, la inteligencia que ha encontrado su unidad constructiva y que la ostenta entre dos leones que la guardan: es la fuerza noble al servicio de la espiritualidad independiente y firme. De allí parte la arquitectura clásica.

Ahora, ¿por qué se produjo esta emancipación del sentir y del saber humano en esa pequeña zona del mar Egeo? ¿Por qué Egipto y Asiria siendo contemporáneos, más poderosos y seguramente más antiguos en historia, no ostentaron antes el escudo que le tocó a Micenas?

La respuesta está en la naturaleza misma.

Egipto es un inmenso oasis al borde de un río tranquilo y vasto que marca con sus inundaciones periódicas un ritmo monótono de vida. Fuera de eso es el desierto sin límite. Todo es apacible y no hay sino el sentido infinito y paralelo de las aguas siempre iguales del Nilo. Allí la vida era estática antes de plasmarse en el arte. La libertad estaba fuera de ese Oasis.

Asiria, Mesopotamia, eran desiertos áridos, bruscos y lejanos. Allí sólo florecieron los campos a fuerza de esclavitud y lucha. La libertad no pudo conocerla un pueblo que vivificó la tierra artificialmente por la necesidad y el castigo.

En cambio, los hombres de Grecia, de la costa griega, de las islas griegas, eran hombres de mar, con la mirada y la mente extendida y alerta a los cuatro vientos: cielos, horizontes, variedad de paisajes, tierras ricas, movimiento libre. Eran marinos, comerciantes, artistas, guerreros... El amor a la vida y a la belleza por sí sola se los brindó la propia naturaleza. Todo se explica.

Lo que aun debemos explicarnos y lo que nos lleva en realidad a los principios de la arquitectura clásica, es cómo llegaron a encerrar, a condensar, y a expresar esa independencia absoluta y ese amor libre por las cosas en formas y estructuras razonadas y perfectas, creando el límite, la proporción y la armonía para siempre.

Para comprender esta segunda etapa, que nos dará las demás bases de la arquitectura clásica, debemos hacer un poco de historia y observar el fenómeno espiritual más elevado, decisivo y tras-

cidental que conoce la evolución de la cultura humana.

Por los años 1200 antes de nuestra era, toscos guerreros provenientes de las montañas del norte, invaden y conquistan la península griega. — Son los dorios. — Los griegos primitivos, los micénicos y los homéricos, emigran, se refugian y se instalan en Asia Menor. Esos fueron los jonios.

Los dorios son rudos, laboriosos y sobrios; traen consigo toda una técnica de construcción leñosa; tienen la inteligencia precisa y geométrica de buenos carpinteros. Ante los brillantes restos de la cultura pétreo micénica, de las formas coloridas y sueltas de ese arte, ante el paisaje nítido de recortes preciosos y de vastos horizontes azules que se presenta a sus ojos, los dorios se deslumbran, absorben el medio, pero ante todo razonan... y principian la obra fundamental de arquitectura: el orden dórico.

Sus tradiciones técnicas de experimentados carpinteros las funden con los soportes y los aparejados de piedra de Tirinto y Micenas y, poco a poco, después de un esfuerzo sobrehumano y de pensamiento profundo cristalizan la solución del templo pétreo, lógico, de una pieza.

Aparece el templo de Hera en Olimpia, luego otros templos en Grecia y en las tierras conquistadas por ellos en el sur de Italia.

El templo dórico asciende lento, serio, rudo y pesado, pero es categórico; no hay nada que agregarle ni se ha omitido nada. Todo tiene su función, su porqué, es una verdadera máquina de piedra... Las columnas acentúan su unidad de soporte con la verticalidad luminosa de sus estrias; los capiteles presentan el equino que recoge del ábaco los esfuerzos y los trasmite al fuste de la columna; el ábaco recibe abierto y fuerte la formidable carga del arquitrave, de la pieza que cierra el pórtico, de la piedra que no se flexiona, porque es espesa y limitada; luego aparece el friso, que continúa la elevación del muro y que ostenta, como emblema glorioso, la remota tradición de los cuarterones de madera en sus triglifos y metopas; en seguida, una losa saliente, la cornisa de coronación y defensa, y, por último, el frontón que anuncia el tejado de dos aguas y que reserva en su tímpano el lugar para los dioses...

Pero a ese orden arcaico le faltaba libertad, a fuerza de razonamiento, le faltaba gracia, soltura, era muy rudo y severo, le faltaba belleza de expresión, tenía demasiado peso para que fuese algo independiente y de armonía serena: la proporción justa todavía no había llegado.

Por otro lado, los griegos micénicos y homéricos instalados en Asia Menor y en las islas del Mar Egeo, se ponen en contacto directo con la exuberancia oriental y persa y su arte primero de Micenas adquiere riqueza, brillo, esbeltez, capricho, gracia; ese arte se depura hasta el amaneramiento: es el orden jónico.

La base de la arquitectura clásica: libertad, razón y belleza, se encontraba violenta, pero concentrada y latente en el orden dórico. Libre, suelta, desbordante y amable, en el orden jónico.

La forma precisa, la proporción justa no había aparecido todavía...

En oposición a los templos arcaicos dóricos, tenemos templos jónicos de la misma época, en que las columnas se transforman hasta en mujeres, en cariátides, porque todo el orden es femenino por su gracia, su lujo, su capricho.

Esto no quiere decir que no haya lógica en ese orden; no, la lógica es inteligencia y es eso justamente, la invención de ellos... Pero son los dorios los que la someten y reglamentan como en matemáticas.

Tenemos, pues, frente a frente a dorios y jonios, con un mismo programa constructivo, sobre una misma base de independencia y vida, pero ambos están aislados a pesar del contacto y comercio que desde los años 700 antes de nuestra era principia a haber entre ellos. Los jonios ocupan nuevamente su territorio, se instalan nuevamente en Grecia, en Micenas, en Tirinto, en Atenas. El mar Egeo es nuevamente de ellos. Los dorios ocupan el sur de Grecia, el Peloponeso, las colonias de Italia.

Para que la proporción justa, la pureza de forma, el racionalismo y la elegancia marcasen la unidad clásica en arquitectura, era necesaria la fusión espiritual de dorios y de jonios. Para que fuera fecunda la tierra de Grecia, había necesidad de un matrimonio trascendental entre la masculinidad solitaria y severa del dórico y la femineidad aislada, demasiado libre y algo ya decadente del jónico.

Atenas es jónica y Esparta dórica. El enlace va a ser providencial. Al principio no es sino rivalidad, y ambos se conocen, se juzgan, se miden y se admiran... Los templos dóricos siguen surgiendo al sur de Grecia y en Italia y los templos jónicos siguen surgiendo al norte y en Asia Menor. Pero el advenimiento de la proporción justa faltaba aún. Aislados, no hacían sino repetir, sin evolucionar, sin llegar a lo perfecto...

Estamos frente a las dos piedras de ángulo, los dos pilares, sobre los que aparecerá la maravilla del edificio griego.

Para llegar a ese acontecimiento extraordinario es preciso que el peligro común una a dorios y a jonios, que el sufrimiento los confunda, y esto aconteció frente a las invasiones persas... Y vinieron las victorias epopéicas de Maratón, Salamina, Platea; los persas fueron expulsados, dominados, y vino el regocijo, la veneración mutua y el amor a héroes comunes. Vino la edad de oro, no sólo para Grecia, sino para el mundo. Vino el ciclo de Pericles. La filosofía, la ciencia, el arte, nunca llegaron a elevación igual a la que tuvieron en esa época con Platón, Sócrates, Sófocles, Fidias, Calícrates. El amor a la verdad y a la belleza estuvo en la paz y en la gloria y fué en esa época en que el dórico y el jónico fusionaron sus espíritus sobre la acrópolis de Atenas, colina luminosa donde reside la luz de toda la cultura occidental.

En esa colina se construyeron los modelos de la arquitectura clásica. El jónico adquirió lo que le sobraba al dórico: fuerza. El dórico ad-

quirió lo que le ofrecía el jónico: gracia, y surgieron el Erecteó, el templo de la Victoria, el Partenón, templo éste perfecto entre los perfectos.

El Partenón de Atenas quedó y queda como modelo ideal de proporción justa, irreprochable, inimitable. En ese templo está la arquitectura clásica total, viva, en que se concentra todo el espíritu de Grecia y de donde surge la luz eterna que ilumina a nuestras inteligencias constructivas.

Su lógica estructural proclama en piedra la célebre frase de Platón: «la belleza es el resplandor de la verdad»... Allí todo es verdad y la belleza permanece eterna. Fuera de sus elementos definidos que están a la base de la arquitectura clásica, como columnas, capiteles, entablamiento, etc., que se justifican en forma absoluta en el dórico y que allí aparecen refinados, intachables de textura, nitidez y fineza, consideremos su plano: Se necesitaba una amplia «celda», lugar de la diosa, y un recinto para los tesoros ubicados en la parte posterior del templo; se necesitaba nobleza y grandiosidad, y se combinó la tradición de los templos anteriores, lo que no debía variar, con el anhelo de perfección estética y constructiva. Se le dió al templo ocho columnas frontales, lo que por vez primera se realizó en los templos dóricos, se escogieron los bloques de mármol más homogéneo y de mayor luz prudencial posible: de tres metros y medio aproximadamente; se suprimió la madera de los tejados y se colocaron vigas pétreas y tejas translúcidas de alabastro. ¿Y qué observaremos en el plano? Una armonía absoluta entre los límites de los arquivoltas y dinteles, entre la naturaleza misma del mármol y de la distribución del templo, de la casa de Minerva; entre la realidad y el ideal. Veremos que todas las distancias de muros a columnas, de apoyo a apoyo en las partes cubiertas del templo son constantes, invariables. Es el límite del mármol lo que da esa medida, es la propia naturaleza la que imprime su ritmo... Allí donde el mármol no llega, donde no puede llegar, sobre la divinidad misma, sobre la diosa, allí aparece el cielo abierto. Era el único tejado posible.

Ahora, si observásemos la parte exterior de este maravilloso edificio, verificaríamos atónitos hasta donde llegaba la pureza de proporción y forma. Las columnas no son iguales ni están espaciadas a iguales distancias. Las columnas extremas son más gruesas, para corregir la impresión de debilidad que darían si fuesen de igual diámetro que las otras. Estas columnas están más cerca de sus vecinas para corregir la impresión de espacio demasiado abierto que aparecería en las esquinas del templo, si se respetara la exacta igualdad de las luces. Las columnas centrales están más distanciadas, para corregir la impresión de estrechez que se produce cuando un vano se coloca entre dos vanos iguales... Todas las líneas que aparecen horizontales en las gradas del templo, en sus arquivoltas, frisos y cornisas, no son horizontales, sino curvadas imperceptiblemente hacia arriba, para corregir la flexión ilu-

oría, la flecha imperceptible que aparece hacia abajo a nuestra vista cuando contemplamos una línea horizontal verdadera y amplia. El fuste de las columnas tiene mayor talud en sus paramentos exteriores para evitar el engaño óptico que tiende a arquear hacia el espectador una línea vertical prolongada (no hay que olvidar que los arquivoltas están a doce metros de altura...). Los perfiles de sus molduras nítidas y sobrias, que se recortan en forma tan elemental, son el producto de curvas laboriosas y de exquisitos juegos de luz y sombra sólo perceptibles en la fineza y blancura de semejante mármol. El aparejado es perfecto. Sólo en la actualidad, con instrumentos especiales de precisión, se ha podido descubrir las juntas de los tambores pétreos que forman las columnas y sólo hoy día con instrumentos similares, se ha podido verificar que la variación perceptible entre las columnas del mismo diámetro es de 1 por 1.000, es decir, que en un metro de desarrollo hecho en todas las columnas, sólo aparece un milímetro de variación!!! Con los aparatos eléctricos modernos para tallar y pulir, se ha demostrado que no se puede llegar sino a la proporción de 1 por 100 en idénticos desarrollos...

Estamos, pues, con el Partenón, frente a la idealización de la materia, a la divinización de la realidad. Por eso ese templo es único, perfecto, sagrado. Luego, como todo lo griego, tiene el límite del paisaje preciso y está colocado sobre el punto más alto de la Acrópolis con la simetría profunda de lo ordenado en el universo. Su armonía con la tierra de donde surge, con el mar que domina y con el cielo que lo cubre, es absoluta. Los griegos empleaban la palabra «sinfonía» para la arquitectura, y en las tardes doradas de Atenas los griegos contemplaban el Partenón y decían: «calla, oye, el Partenón está cantando...». Esa música que brotaba de la armonía azul de sus columnas, que es como la música celeste de los cuerpos platónicos, brota aún, y aún canta el Partenón para aquellos que tienen la suerte de poder oír sus voces de mármol...

◆

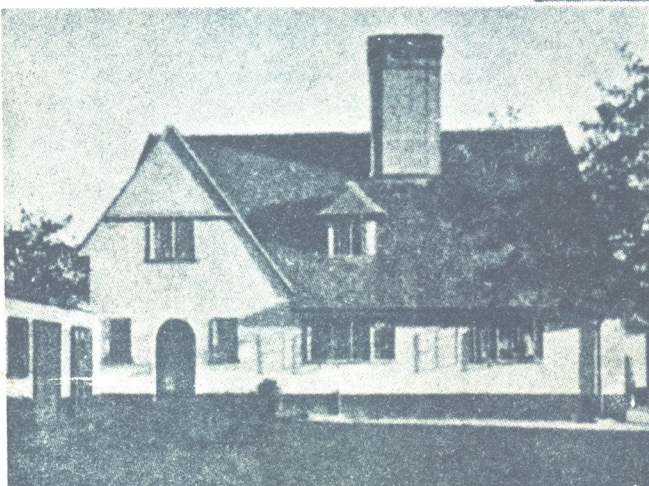
Esa es la base de la arquitectura clásica. Es la unidad estable, de equilibrios determinados, sin el movimiento indefinido del arco. Es lo perfecto, natural, libre y absoluto que ha podido realizar el hombre con la piedra.

Heico Veeman





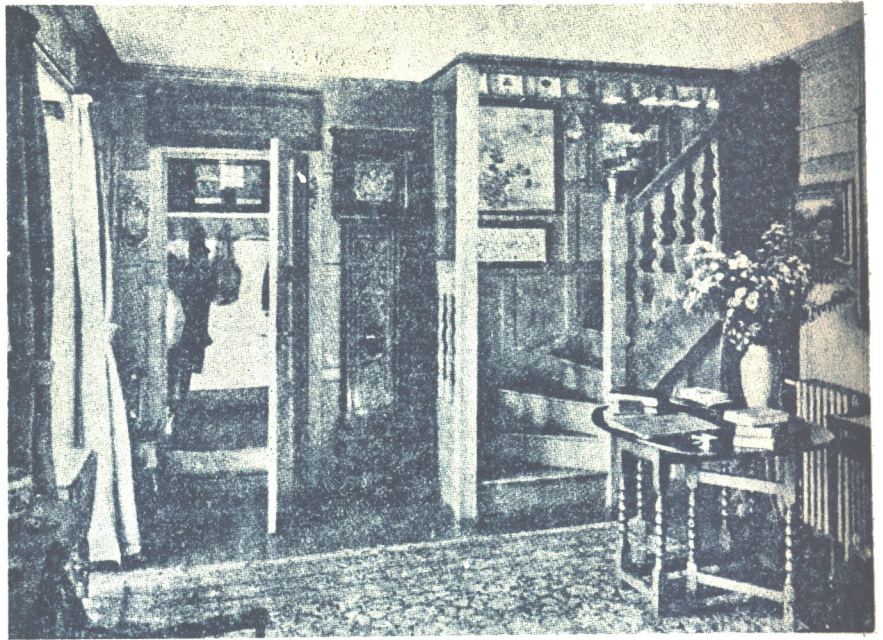
RESIDENCIA
DE CAMPO
en
Guilford, Ingl.



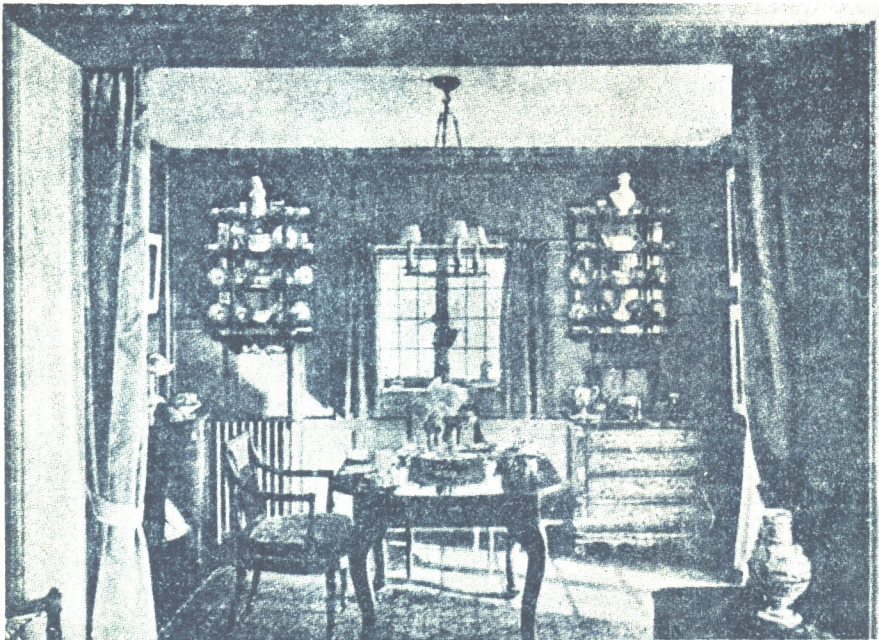
Arq. E. GUY DAWBER

**RESIDENCIA DE CAMPO
EN GUIFORD, INGLATERRA**

Arq. E. GUY DAWBER



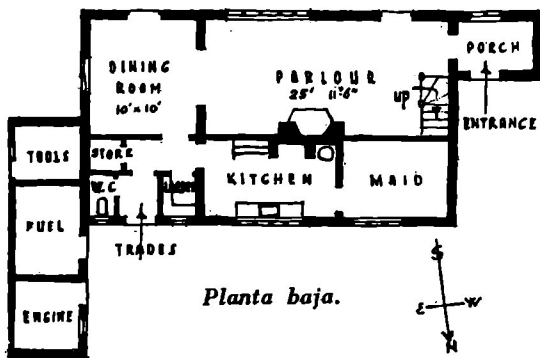
Hall de entrada



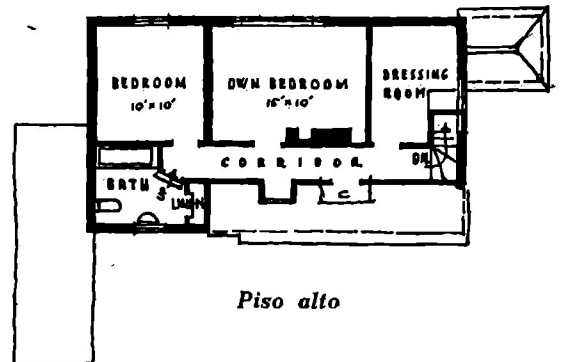
Comedor

TRADUCCION DE LOS PLANOS

Engine, caldera; Fuel, combustible; Tools, herramientas; Dining-room, comedor; Store, depósito; Larder, despensa; Trades, entrada de proveedores; Parlour, salón; Kitchen, cocina; Maid, sirvienta; Bed-room, dormitorio; Dressing room, cuarto de vestir; Bath, baño; Linen, ropero; Up, arriba; C, armario.

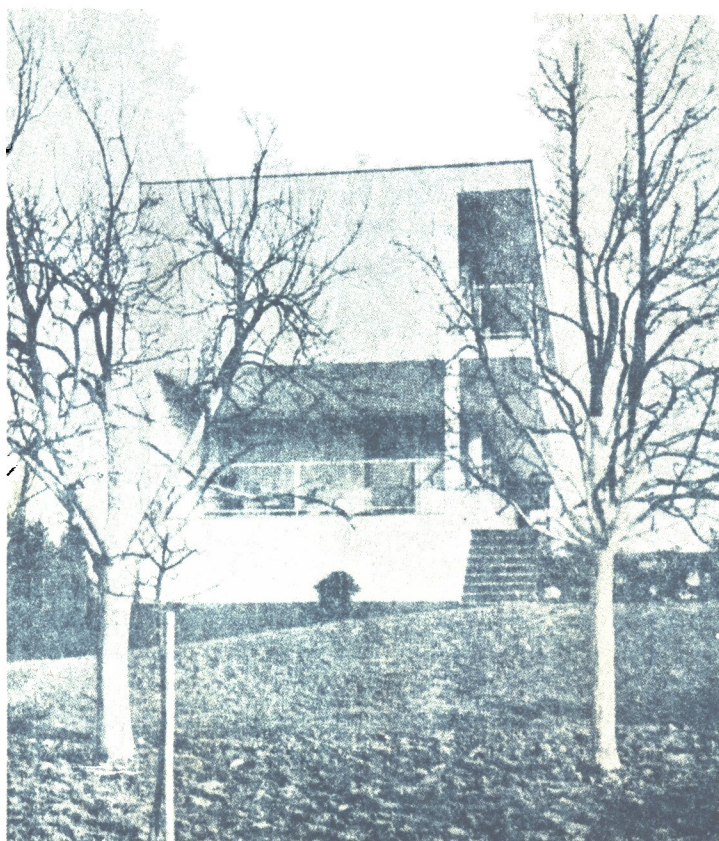
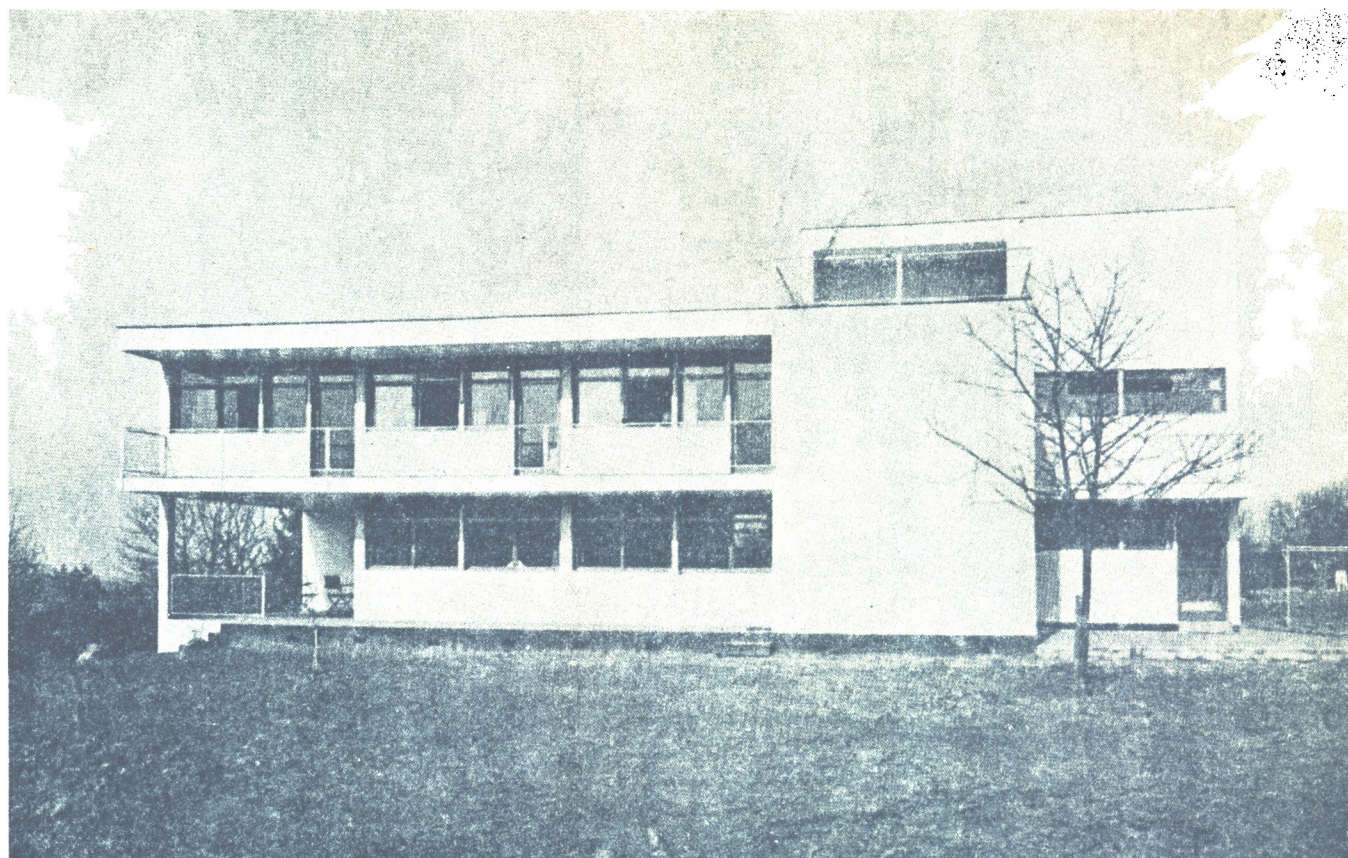


Planta baja.

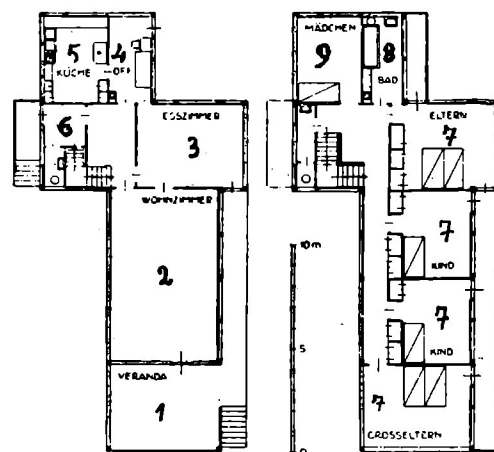


Piso alto

Casa Particular en Basilea, Suiza



Arqts. ARTARIA Y SCHMIDT



REFERENCIAS:

1, veranda; 2, Living; 3, Comedor; 4, Of-
fice; 5, Cocina; 6, Vestíbulo; 7, Dormito-
rios; 8, Baño; 9, Pieza de servicio.

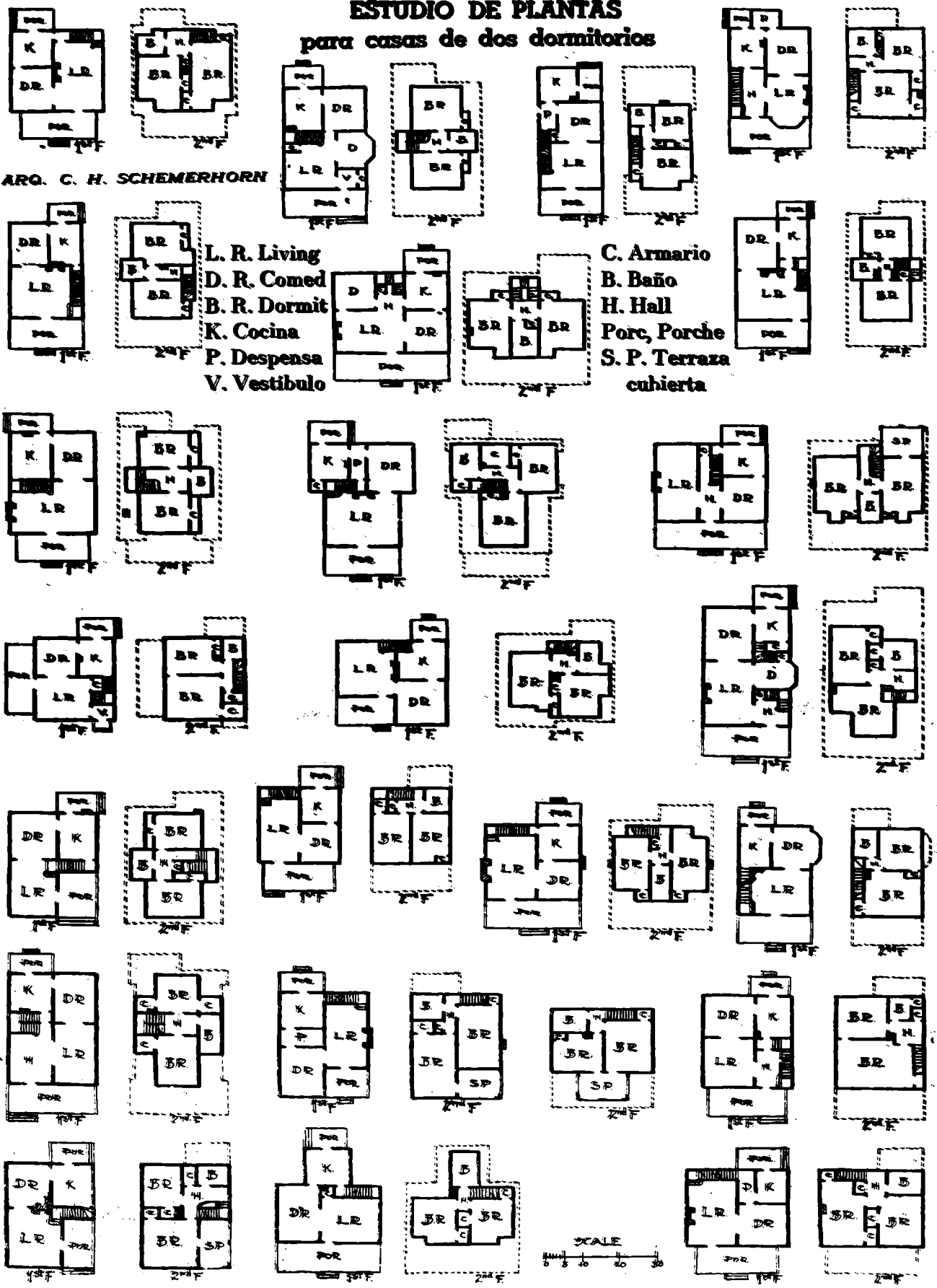
ESTUDIO DE PLANTAS

para casas de dos dormitorios

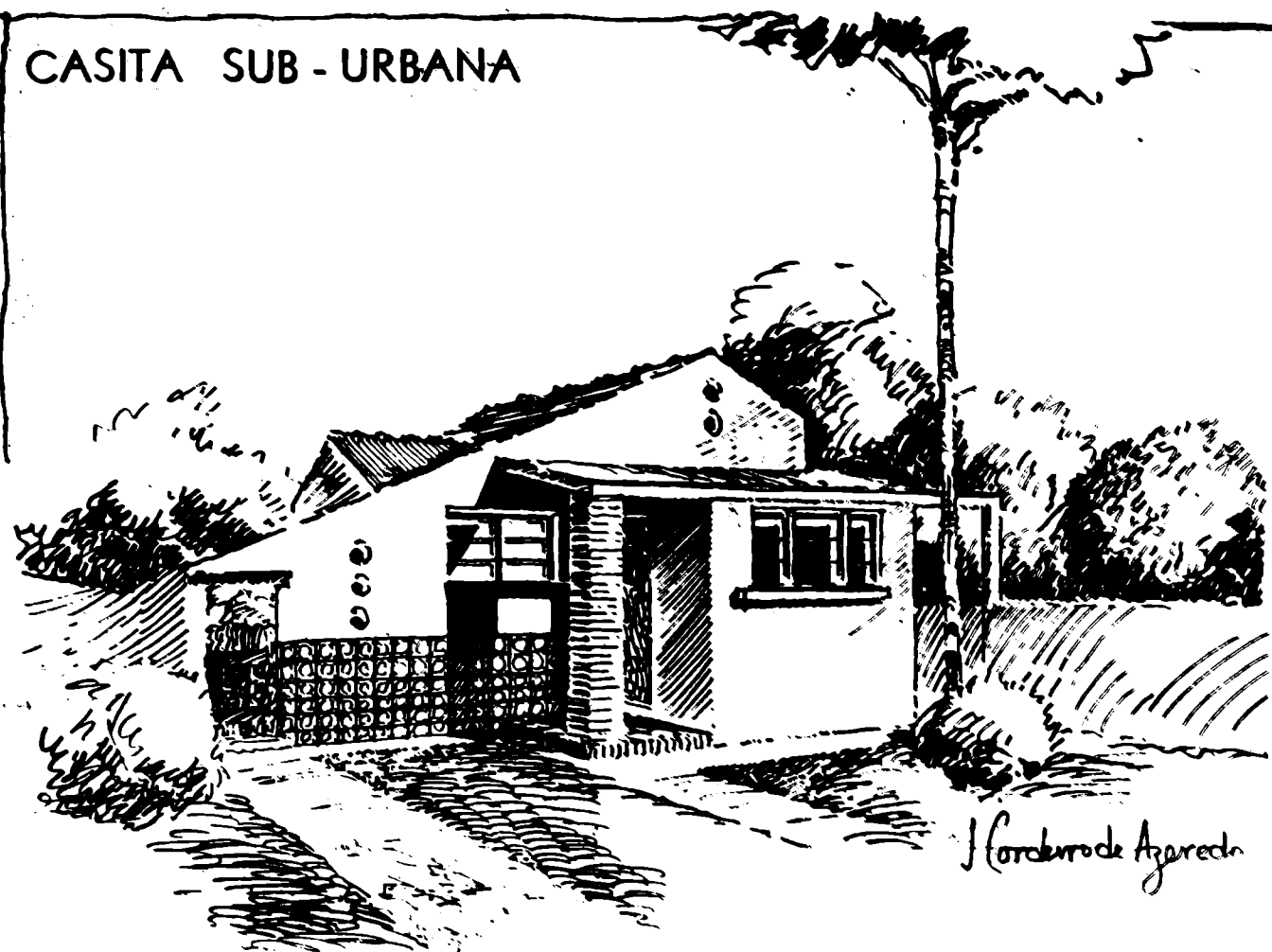
ARG. C. H. SCHEMERHORN

L. R. Living
 D. R. Comed
 B. R. Dormit
 K. Cocina
 P. Despensa
 V. Vestibulo

C. Armario
 B. Baño
 H. Hall
 Porc, Porche
 S. P. Terraza
 cubierta

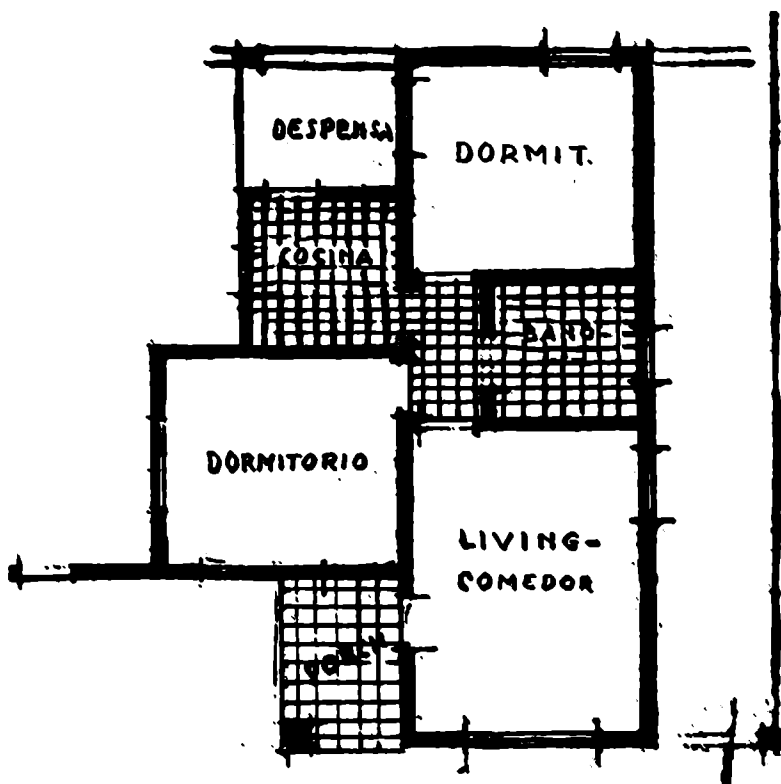


CASITA SUB - URBANA



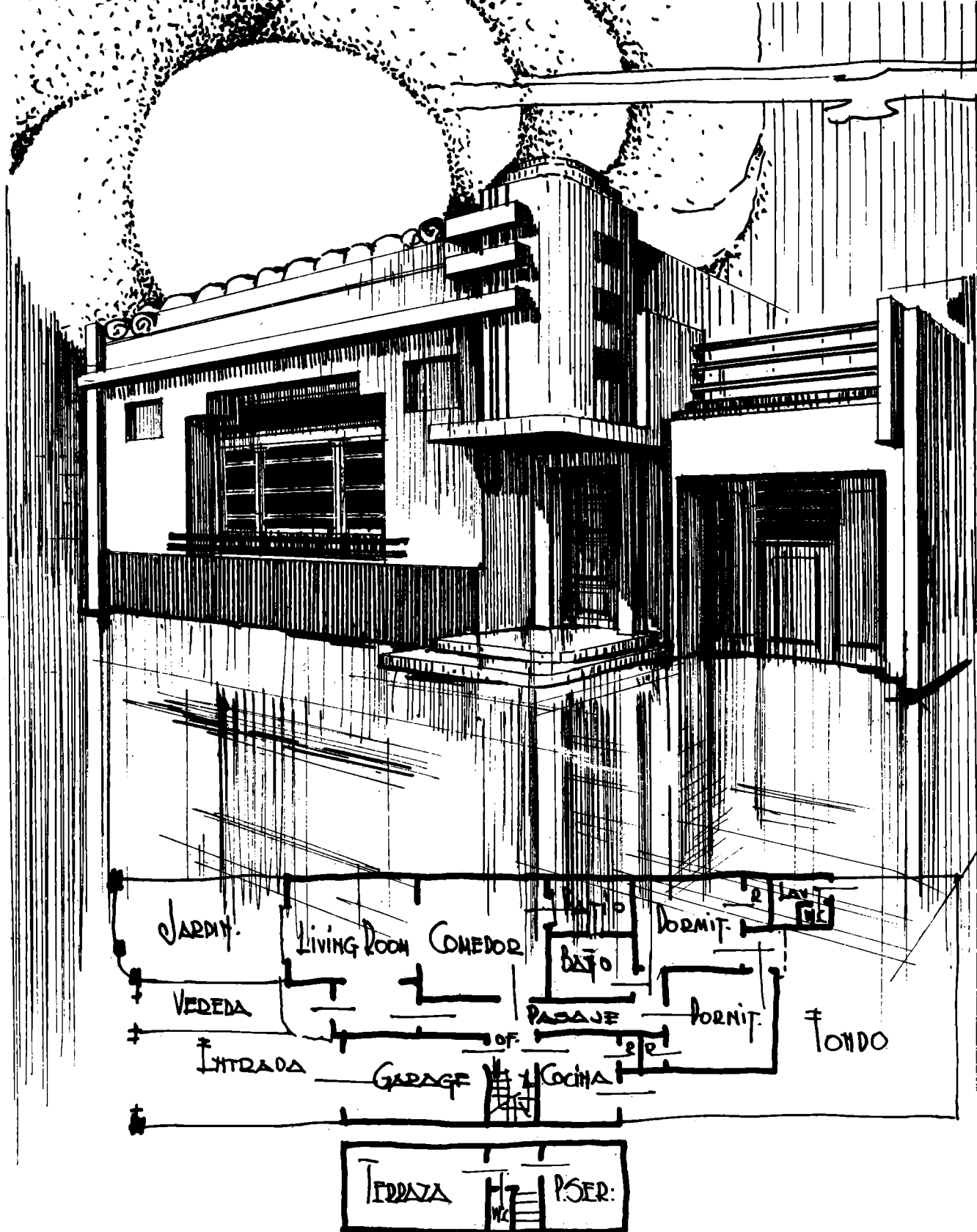
J. Cordeiro de Azeredo

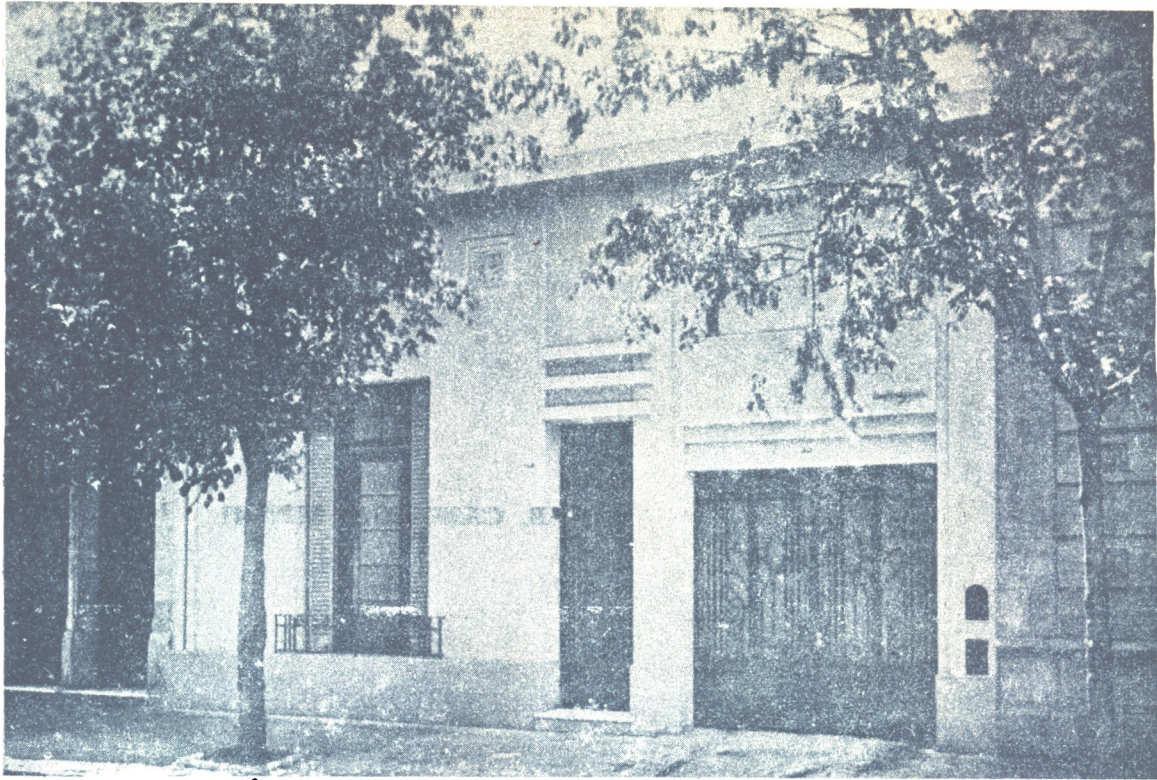
Arquitecto
J. CORDEIRO DE AZEREDO



CASA PARTICULAR

Técnicos - Constructores
DEMATTEY Y BARBIERI
Del C. A. C. Y. A.



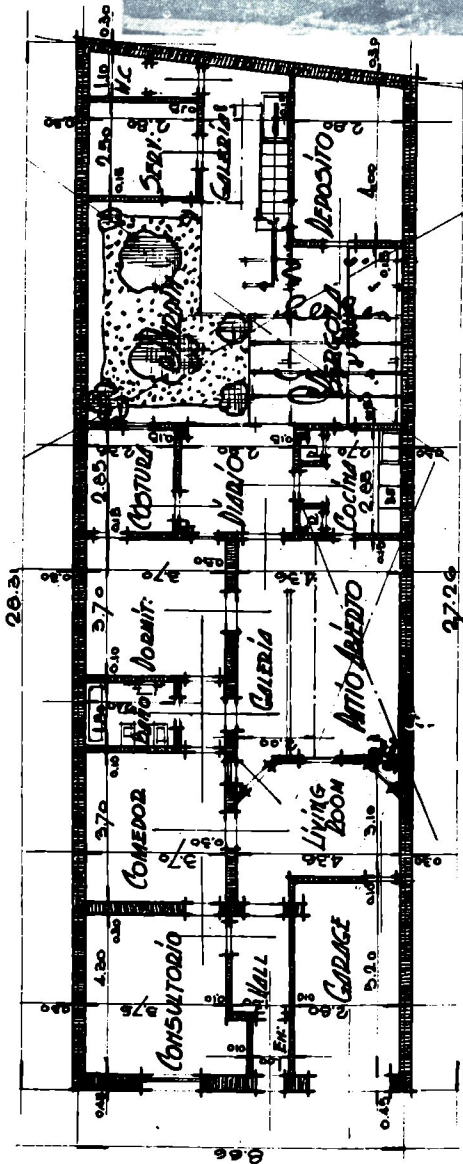


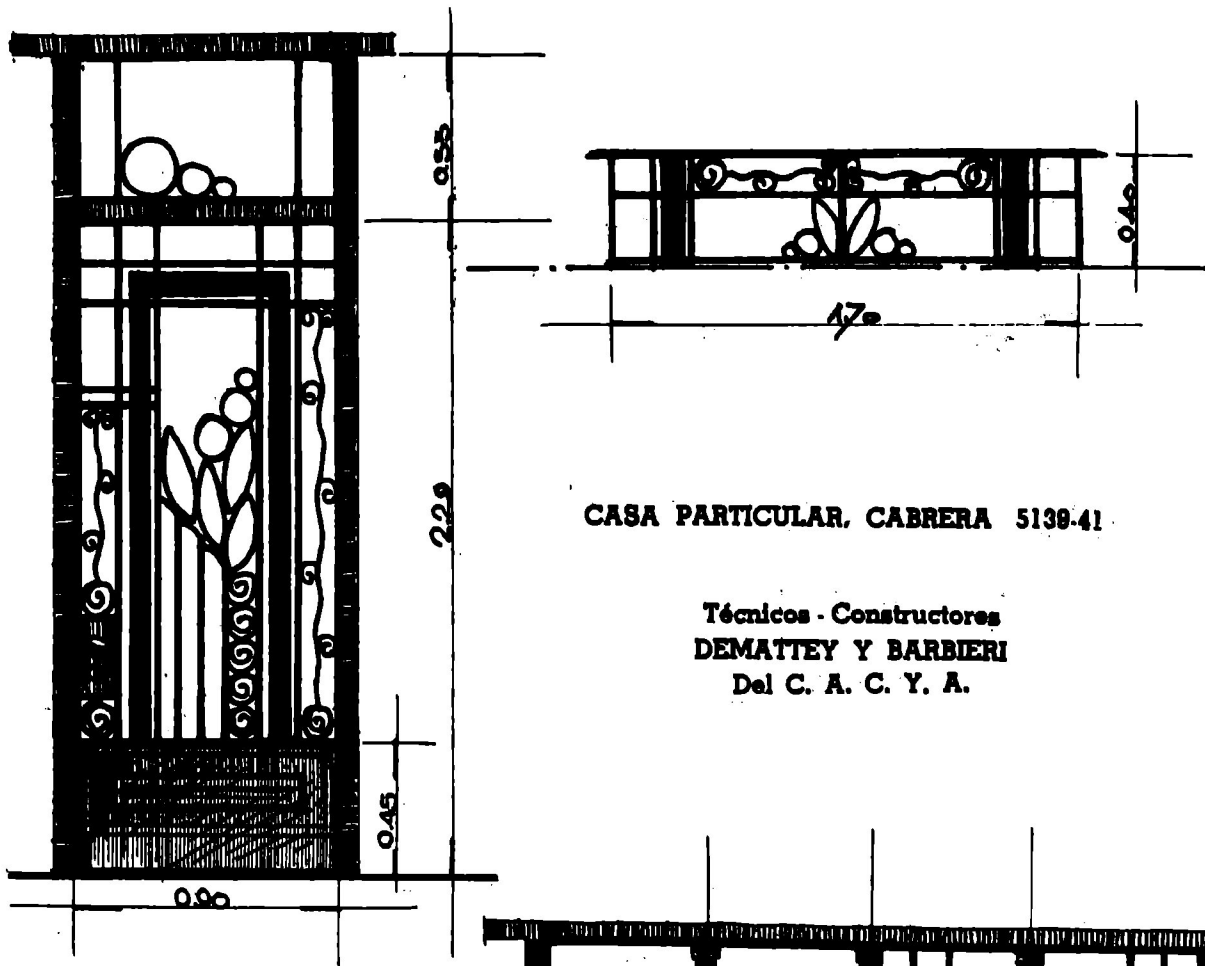
CASA PARTICULAR, CABRERA 5139-41

Prop. Dr. Miguel Cabrera

Técnicos Constructores
DEMATTEY Y BARBIERI

Del C. A. C. Y. A.

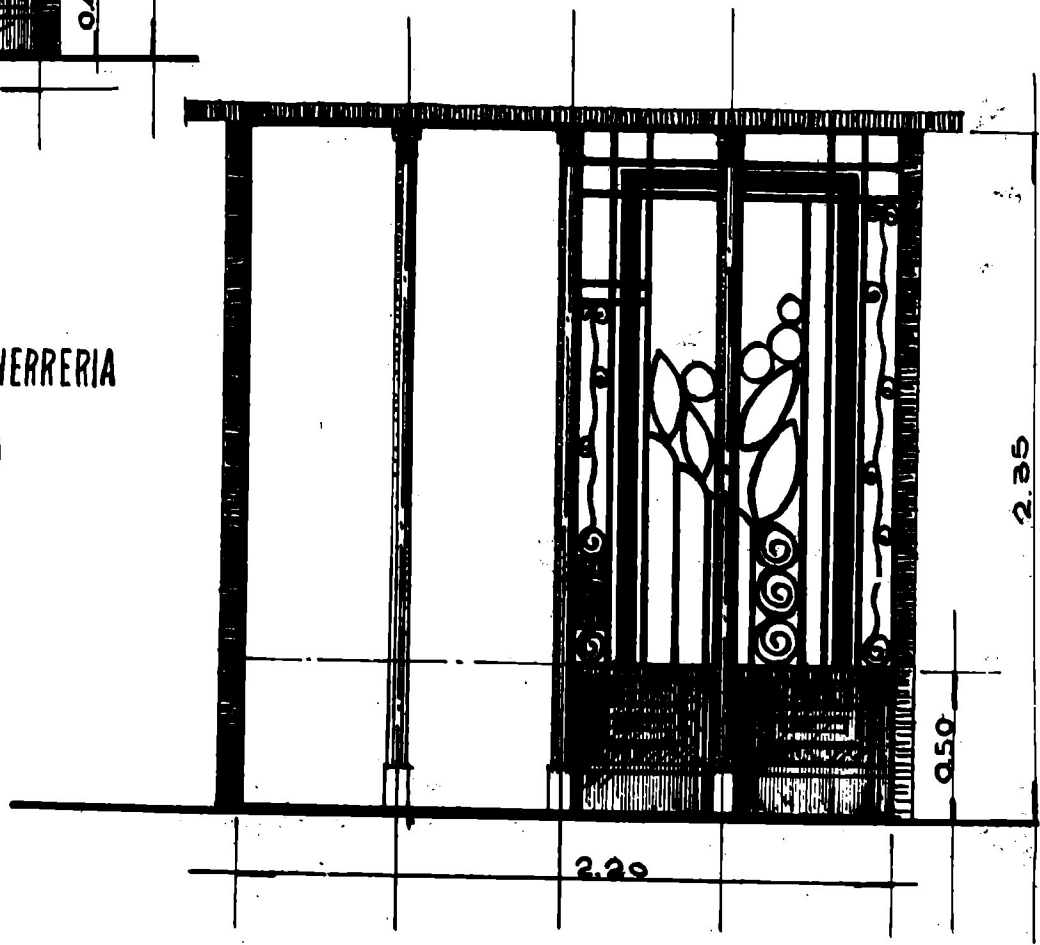




CASA PARTICULAR, CABRERA 5139.41

Técnicos - Constructores
 DEMATTEY Y BARBIERI
 Del C. A. C. Y. A.

DETALLE DE LA HERRERIA
 ARTISTICA



ESCRITORIO DE SEÑORA



Arq. SIMON HAENTGES



CENTRO DE ARQUITECTOS, CONSTRUCTORES DE OBRAS Y ANEXOS

Fundado el año 1917 — Con Personería Jurídica

CANGALLO 511

BUENOS AIRES

U. T. 33 Avenida 8864

COMISION DIRECTIVA

Tesorero
Luis Bonicalzi

Protesorero
Oliver L. Réboursin

Vocales
Pedro Waldner
Lorenzo Maggio
José Rivoira
Carlos Stacco
Francisco J. Pini

SUBCOMISION DE ARQUITECTOS

Presidente
Pedro R. Cremona

Secretario
Domingo Iannuzzi

Vocales
Jorge Kálnay
Alfonso G. Spandri

Suplentes
Esteban G. Guichet
Aldo A. Flándoli

Presidente
Esteban F. Sanguinetti

Vicepresidente
Luis Comastri

Secretario
Miguel Siquier (h.)

Prosecretario
Santiago M. Maisonneuve

REVISORES DE CUENTAS

Roberto Kurtz
César Civelli
Carlos J. Cattáneo

COMISION DE REVISTA

Presidente
Miguel Siquier (h.)

Secretario
Alfonso J. Bottonelli

Vocal
Pedro R. Cremona

COMISION PERICIAL

Federico Kammerer
Federico Meyer
José R. Grecco

Gerente
Luis A. Romero

Suplentes

Angel Gasparutti
Oscar S. Grecco
Carlos A. Malnati
Andrés Kálnay

Asesor Letrado
Dr. V. Tedín Uriburu

Bibliotecario
Miguel Siquier (h.)

SUBCOMISION DE CONSTRUCTORES

Presidente
Italo J. Rizzi

Secretario
Vicente Palmieri

Vocales
Antonio López
Alfonso J. Bottonelli

Suplentes
Miguel Colacchio
Benito A. Mendanha

¡Hágase socio!

Los Arquitectos, Constructores y Profesionales de la Construcción en general, de la Capital e Interior del país, hallarán grandes ventajas en asociarse al Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos.

Por una módica suma mensual, recibirán gratuitamente la interesante revista de la Institución, podrán formular toda clase de consultas técnico-legales al Asesor Letrado y a la Comisión Pericial, y en una palabra, contar con un valioso auxiliar en todas las emergencias relativas a sus actividades.

NO SE PAGA CUOTA DE INGRESO

Pida formulario gratis, a la Secretaría: