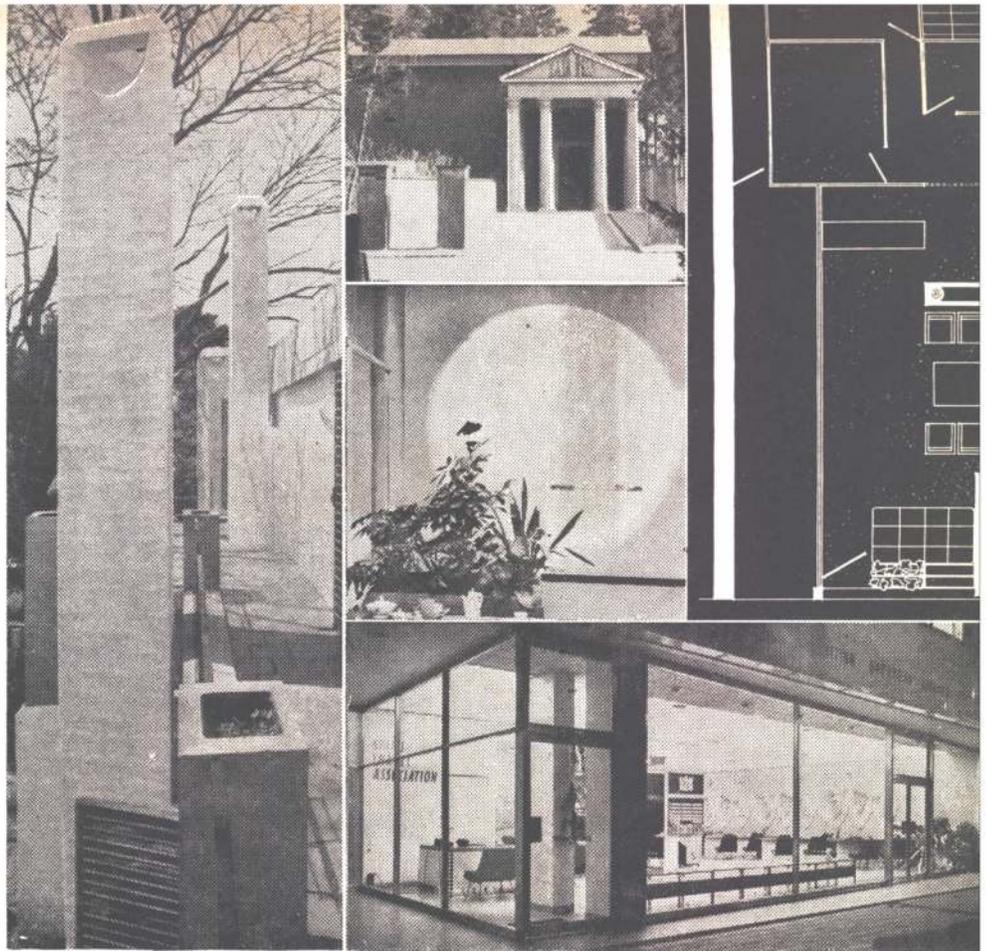


NUESTRA
ARQUIT

409

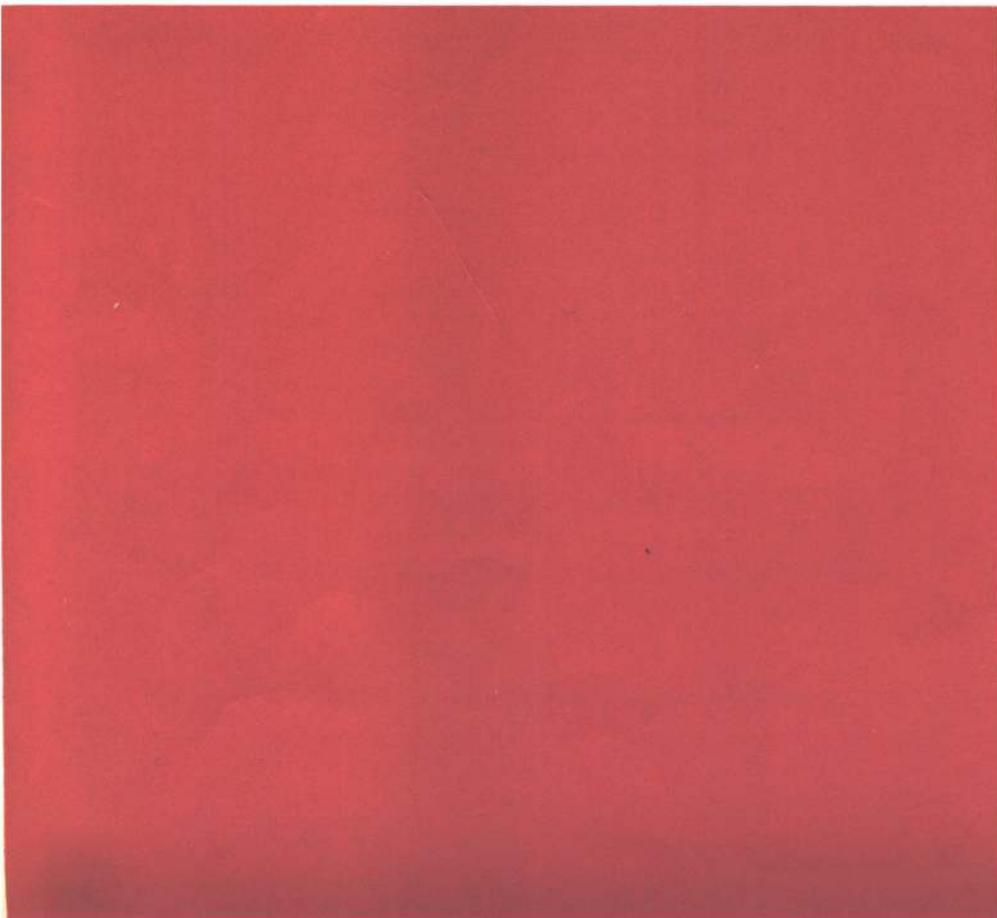
12/63

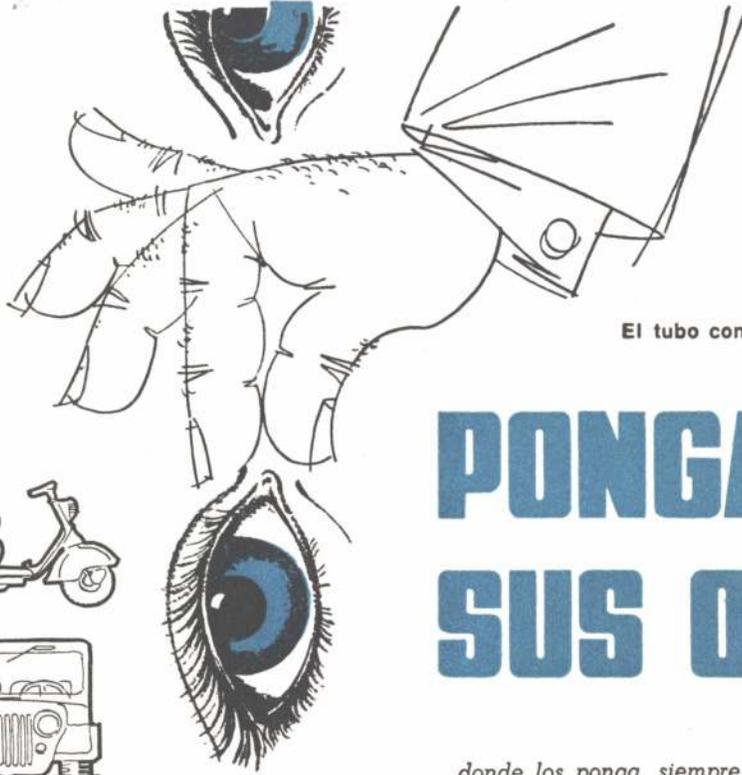


NUESTRA ARQUITECTURA

diciembre 1963

409



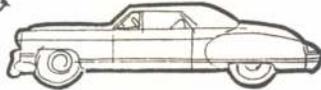
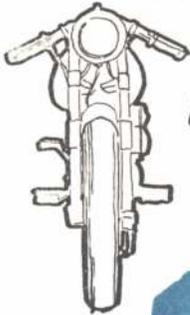
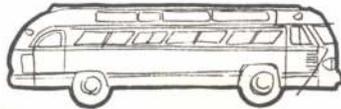
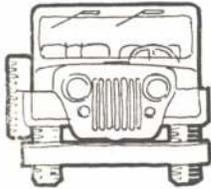


9

El tubo como elemento funcional

PONGA SUS OJOS

...donde los ponga, siempre hallará formas heterogéneas factibles de ser realizadas con tubos. Ello es posible, merced a la extraordinaria ductibilidad de los tubos estructurales de acero, que permiten adecuarlos a formas especiales con las exigencias propias de cada caso.



Solicite folletos

Tubos SILBERT
un prestigio para su industria

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. As.



CREDITO A 10 MESES



BIBLIOTECA

Al público en general:

Informamos por la presente, que nuestra firma debido a la incorporación de nuevos métodos de fabricación, por nuevas maquinarias y la incorporación de fuertes capitales en nuestra sociedad, van a hacer posible una utopía en lo que se refiere a crédito de casas proveedoras de materiales.

En efecto, hasta ahora era posible comprar a crédito o en cuotas un televisor, una radio, un terreno, etc., pero no era difícil, sino IMPOSIBLE, adquirir un revestimiento a pagar en

10 CUOTAS SIN INTERESES

pues bien, desde ahora, toda persona con responsabilidad, seriedad y teniendo garantía, podrá ser poseedora de un crédito ILIMITADO SIN INTERESES; a pagar en cuotas iguales

HASTA 10 MESES DE PLAZO

Debe tenerse presente que esta oferta, está respaldada por la garantía de una compañía que desde hace 25 años está en el renglón Revestimientos y que se decide a esta modalidad en un momento en que el solicitar plazo, es como pedir un favor y nosotros lo estamos encarando como una simple modalidad de trabajo, y que al hablar de crédito ilimitado, lo hacemos con el convencimiento de que, tanto necesita el crédito el contratista pequeño para revestir el zócalo de una propiedad, como el gran ingeniero o arquitecto que necesita el revestimiento de todo un edificio, tanto en el frente como en detalles interiores.

Toda casa en construcción o en refección, puede llevar algo de nuestros materiales, está en Ud el aprovechar esta oportunidad.

RECUERDE:

Piedras Rústicas BERTINI \$ **400.-** el m²

Revestimiento LAJAMAR \$ **600.-** el m²

la totalidad de su compra a pagar hasta 10 meses, sin intereses y con **entrega inmediata.**

para **CASOS PARTICULARES** en revestimiento de frentes e interiores

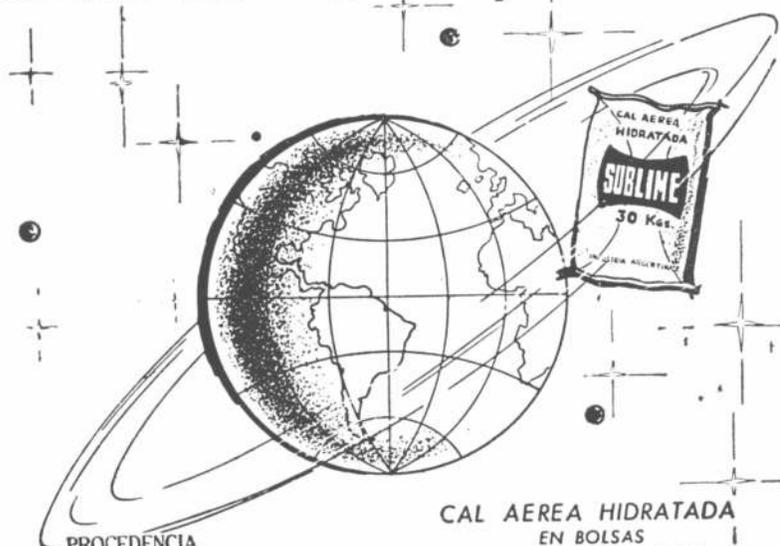
PIEDRAS RUSTICAS *Bertini* **MAGIA** *en las paredes* **revestimiento LAJA Mar** El publicitario

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

BERTINI & CIA.

AVDA. DIRECTORIO 233-35 · T. E. 90-6376 · BUENOS AIRES

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 - 3º Piso - Bs. As. - T. E. 30-5581

C. CORREO Nº 9 CORDOBA - T. E. 5051

C. CORREO Nº 50 MENDOZA - T. E. 14338

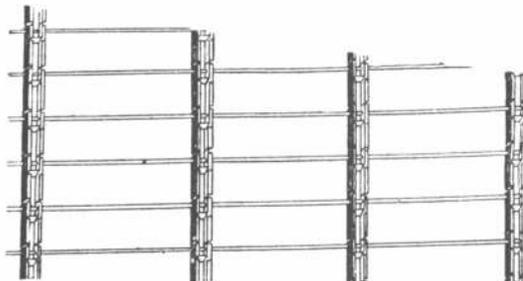
DEPOSITOS: PARRAL 198 (Est. CABALLITO) ZABALA y MOLDES (Est. COLEGIALES)

Establecimiento Metalúrgico

TOMIETTO

50 años de prestigio industrial...

NUEVOS MODELOS
EN MALLA HORIZONTAL



Fábrica de Cortinas Metálicas
sólidas - seguras - económicas

solicite la visita de un representante

sanabria 2262-78 - tel. 67-8555 y 69-4851 - buenos aires
3 sucursales, 100 representantes en el interior del país.



BIBLIOTECA

PARA PROTEGER SU VIVIENDA CONTRA LA HUMEDAD...

MAS SEGURO!



MAS FACIL!

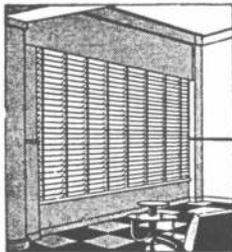
- Impermeabiliza sin tapar los poros.
- Cierre inviolable.
- Vertedero especial.
- Tambor recuperable, muy práctico.

(Es tan bueno que ya tratan de imitarlo!)



Fabricado por **CERESITA** 50 años de experiencia en hidrófugos!

Distribuido por: IGGAM S.A.I., Defensa 1220, 34-5531
Sucursales y Representantes en todo el país.



"VENTILUX"

Persianas plegadizas de
aluminio y madera

GAONA 1422/32/36

Suc. JUAN B. CATTANEO S. R. L.

CAPITAL \$ 3.000.000.-

T. E. 59-1655 y 7622

CORTINAS DE ENROLLAR

Proyección a la veneciana
sistema automático

"8 en 1"



PARA SUS FUNDACIONES

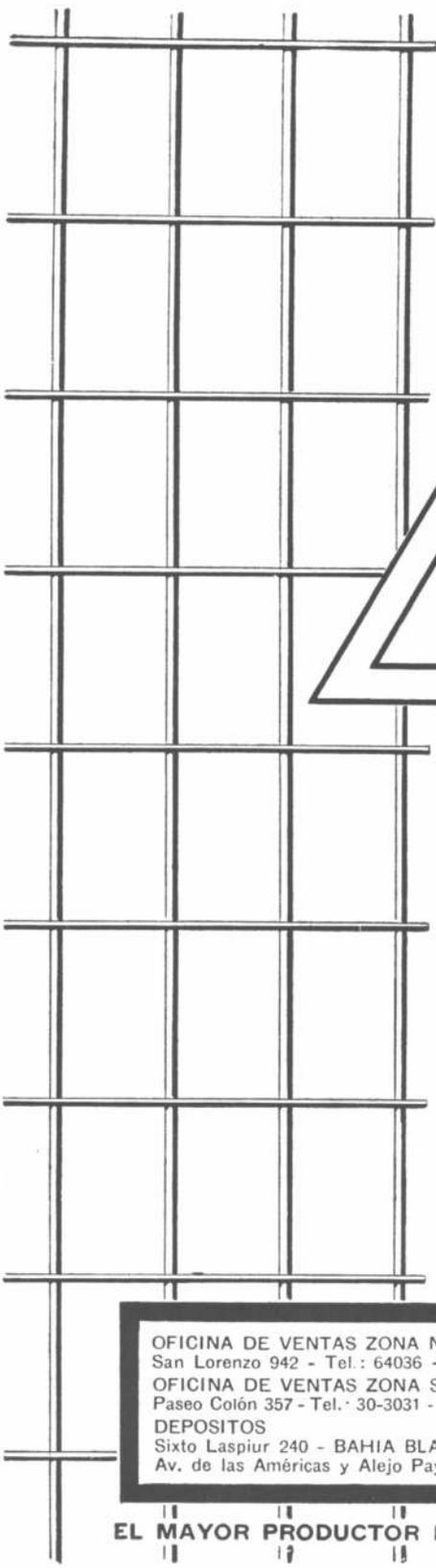
PILOTES VIBRO



VIBREX SUDAMERICANA
S. A. I. C.

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

T. E. } 31 - 9281
32 - 3846



**PARA
CONSTRUIR
con
ECONOMIA
y
REDUCIR
los
COSTOS:**



La MALLA ACINDAR - construida con varillas de acero soldado de **alto limite de fluencia** - cuenta con la garantia de las más severas normas de calidad. La MALLA ACINDAR se fabrica con modernos procedimientos automáticos y su uniformidad y calidad es controlada en nuestros laboratorios de ensayo de materiales de la planta de Villa Constitución. La MALLA ACINDAR reemplaza a los entramados de acero con ataduras de alambres en:



- CAMINOS - TABIQUES - PISTAS - TANQUES**
- CANALES - ESTRUCTURAS ABOVEDADAS**
- CAÑOS - SUPERFICIES VELARIAS - LOSAS**
- ESTRUCTURAS PREMOLDEADAS, etc.**

La MALLA ACINDAR economiza:

- ACERO - MANO DE OBRA**
- ALAMBRE PARA ATADURAS**
- GASTO DE MANIPULEO Y TRANSPORTE**
- TIEMPO DE EJECUCION DE LA OBRA**

Todos los datos e informaciones técnicas pueden ser obtenidos en nuestro Departamento de Ventas, Oficina Técnica.

OFICINA DE VENTAS ZONA NORTE
San Lorenzo 942 - Tel.: 64036 - ROSARIO
OFICINA DE VENTAS ZONA SUD
Paseo Colón 357 - Tel.: 30-3031 - BUENOS AIRES
DEPOSITOS
Sixto Laspiur 240 - BAHIA BLANCA
Av. de las Américas y Alejo Payret - PARANA



INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S. A.

EL MAYOR PRODUCTOR DEL PAIS DE ACEROS PARA LA CONSTRUCCION

NAFTOLBIT S. R. L. y BETONIT S. R. L.

ANUNCIAN SU FUSION EN

(Soc. An. Naftolbit & Betonit Ind. y Com.)

Techados asfálticos en general
Pisos industriales comunes y antiácidos
Hormigón celular liviano para aislaciones térmicas y acústicas de azoteas o protección de techados.

- IMPERMEABILIZACIONES ESPECIALES CON ALUMINIO DE TEMPLE EXTRA BLANDO.
- PINTURAS ASFALTICAS PROTECTIVAS DE ALUMINIO Y CAUCHO BUTYL.
- PISOS ANTICHISPOSOS.
- PRODUCTOS ESPECIALES PARA JUNTAS Y SELLADOS.

Paraguay 643 - 4º piso

T. E. 31-2739 y 32-7841 - Telegr. "NAFTOLBIT"

Buenos Aires

PISOS de goma brillante con Base de Corcho de baldosas de 30 X 30 cm. Agradables colores.

PISOS de goma con base de arpillera ancho de 0.90 cm. Gran gama de colores.

PISOS de Linoleum y Kork importado, ancho 200 cm. Varios colores.

PISOS de Linoleum STRAGULA importado en rollos de 200 cm de ancho. Modernos dibujos.

REVESTIMIENTOS para paredes LINCRUSTA, lo más moderno y revolucionario, importado de Alemania. Gustos modernos y colores de gran efecto.

FELPUDOS de goma maciza, de goma y tela y coco de la India.

LANGER Y CIA. S. R. L.

PARAGUAY 643 - 7º Piso. T. E. 32-5562 - 2631 - 5735

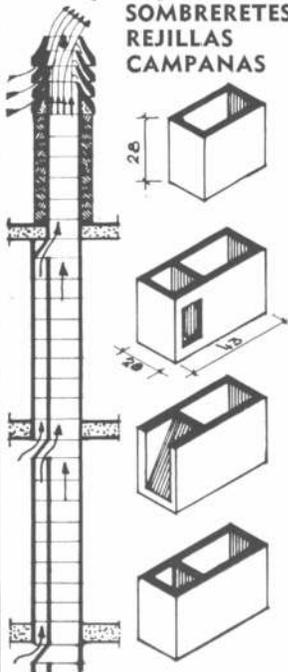
Y CONTRA INCENDIO

MATAFUEGO ABO

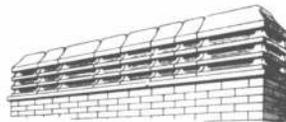
BLOQUES para conductos de ventilación unida

SOMBRERETES
REJILLAS
CAMPANAS

Sistema autorizado D. Munic.
Nº 15.597/60
PATENTE ARGENTINA
Nº 134.393/63



SPIRO



LINEA MODERNA



DE ALUMINIO



DE CEMENTO

LA SOLUCION UNIVERSAL
Aprobado por las Municipalidades
y Gas del Estado

TIPOS Y MEDIDAS DE ACUERDO A SU NECESIDAD
CONSULTE NUESTROS PRECIOS Y CONDICIONES
DE VENTA

SPIRO S.A.

Av. Córdoba 817

Capital

T. E. 32-2112 y 32-4512

PILOTES FRANKI ARGENTINA S. A. I. C.

P
I
L
O
T
E
S

- FRANKI
- FORUM
- MEGA
- ENTUBADOS
- MIXTOS

- Tablestacados metálicos y de hormigón.
- Rebajamiento de napas.
- Drenes de arena.
- Recimentaciones.

Una Organización Mundial de Fundaciones
Compañías Afiliadas en 50 Países

C. PELLEGRINI 755, 8º PISO - Tel. 31-8556-7482-4077



cánovas/63

Esta bola de acero pesa 1 Kg. Arrójela desde una altura de 5 metros, contra un paño de cristal templado **blindex** de 10 mm. de espesor. ¡Intacto! El cristal templado **blindex** demuestra así su fabulosa resistencia. **blindex** es el material necesario para su frente, paredes divisorias, puertas y ventanales. Estas cualidades de resistencia y seguridad permiten montar grandes estructuras autosoportadas, y reemplazar complejas carpinterías por pequeñas piezas metálicas en las uniones.

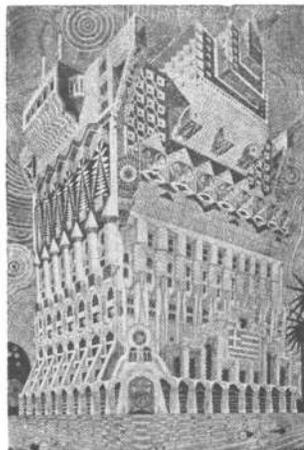
Distribuyen **blindex**: BERNARDI Y CIA. S.R.L., Talcahuano 1048 - CASA BASSI S.R.L., Cerviño 4641 - CRISTALPLANO S.A.I.C.I., Galicia 1234 ER-PO S.R.L., Llavallol 3339 - I. GROSMARK E HIJOS S.A.C.I., Cangallo 1430 - JOSE DELBOSCO S.A.I.C., Santa Fe 2939/41 - PANZA HNOS. S.R.L., Catamarca 563 - PETRACCA E HIJOS S.A.C.I.F., Rivadavia 9649 - R. NODAR SCHIAVIO Y CIA. S.R.L., Luis Sáenz Peña 665/7 SACCOMANO FREZZIA S.A., Treinta y Tres 2239 SACCOMANO HNOS., Acoyte 729 - SEGAT Y CIA., Paraná 660 - VIDRIOS Y ESPEJOS S.A., Gral. G. Artigas 1560.

blindex®

Art in Latin American architecture

por Paul Damaz

"Art in European Architecture", de Paul Damaz, publicado por Reinhold en 1956, fue uno de los primeros intentos serios de llevar al libro uno de los más importantes y difíciles problemas estéticos de nuestros días: cómo lograr una síntesis exitosa de las artes de la pintura y escultura con la arquitectura contemporánea. La acogida que artistas, arquitectos y público en general brindaron al libro de Damaz fue entusiasta. Ante este hecho, y patrocinado por una beca de la Architectural League of New York, emprendió un estudio similar sobre esta interrelación de las artes en América Latina —una región que, a través de un clima cultural y social singular y favorable, ha alcanzado tal vez el más alto grado de éxitos en la conciliación de las artes y la arquitectura contemporáneas. Así surgió este nue-



Una "visión arquitectónica" del pintor mexicano Pedro Friedeberg, reproducida en el libro de Paul Damaz.

vo libro de Damaz: "Art in Latin American Architecture". Como lo destaca Damaz, una serie de factores han estimulado la colaboración del artista y el arquitecto en América Latina.

Uno de estos factores es que en estos países la arquitectura se considera todavía arte y no meramente construcción, y aún los funcionarios oficiales tienen una actitud amplia ante las modernas formas de expresión.

Aún más, los gobiernos apadrinan algunos de estos osados y originales trabajos de arquitectura.

Otra razón es que los arquitectos y los artistas, lejos de ser extraños unos a los otros, como sucede en los Estados Unidos de América, son a menudo buenos amigos, efectúan su entrenamiento en las mismas instituciones, y aprecian sus respectivos trabajos.

También las condiciones económicas favorecen la colaboración. En América Latina, contrariamente a lo que sucede en los Estados Unidos, los materiales de construcción son ca-

ros y la mano de obra barata, de modo que no cuesta mucho más cubrir una pared con mosaicos de piedra que cubrirla con un material producido mecánicamente.

Pero quizás el factor que influye en forma más determinante invitando a la síntesis del arte con la arquitectura, es el temperamento latinoamericano. Como dice Damaz: "La separación del arte y la arquitectura no ha sido considerada ni en el pensamiento del público ni en la intención del arquitecto. América Latina ha guardado las viejas tradiciones artísticas de sus antepasados indios y mediterráneos. Ellos muestran un gusto definido por los colores fuertes y la decoración suntuosa. Son románticos, sensitivos, extrovertidos, exuberantes y sensibles al impacto emocional de lo grandioso". Su imaginación y su rica fantasía no encuentran dificultad en aceptar las más extrañas formas que puedan ser sugeridas por arquitectos y pintores. Tal ambiente estético invita a las más libres expresiones y experimentaciones de la forma y ayuda a que "Art in Latin American Architecture" constituya un libro de interés y belleza excepcionales.

El libro contiene alrededor de 400 fotografías (16 en reproducciones en colores) que muestran los apasionantes murales de la escuela "Social realista" de Méjico, hasta la elegancia de la "forma pura" de Oscar Niemeyer, en Brasilia; desde logros tan vastos como la Universidad de Caracas, hasta experiencias íntimas como la casa de "forma libre" cubierta enteramente por mosaico de piedra, concebida por Juan O'Gorman.

Este libro es también un aporte con respecto a preguntas filosóficas acerca del problema de la síntesis de las artes, y una apreciación crítica de distintas realizaciones.

Para ampliar estos puntos de vista hace una incursión en las principales corrientes de la actividad artística y arquitectónica a través de las variadas culturas de América Latina.

En su viaje por América, para la preparación de este libro, Damaz entabló relación con distinguidos artistas y arquitectos, uno de los cuales Oscar Niemeyer ha escrito un prefacio para el libro.

El precio del libro es de 15 dólares. Reinhold Publishing Co., 430 Park Ave. N.Y. USA.

Guía para revisteros

1. La labor de proyectos, experimentación y realización de CEPLAN (Centro de Planeamiento de la Universidad de Brasilia), en *Módulo 32*. Se presentan algunos interesantes proyectos (plaza mayor, Instituto de Ciencias) y una escuela primaria de Oscar Niemeyer, apartamentos para profesores, de Filgueiras Lima y el Instituto de Teología también de Niemeyer. El Ceplan está también en la tarea de experimentar "in situ" con elementos prefabricados.
2. Arquitectura religiosa y búsquedas estructurales: en el contenido de *L'Architecture d'Aujourd'hui* 108 (Junio-Julio 63). En lo primero, recientes realizaciones tanto europeas como americanas, incluyendo también la futura Catedral de Tokio (Kenzo Tange). En lo segundo, particularmente de interés una nota sobre estructuras espaciales (en la naturaleza y en la técnica) y un análisis crítico (Ricolais) acerca de 30 años en la búsqueda de estructuras.
3. ¿Una nueva etapa en el diseño de edificios de enseñanza? Así parecen demostrarlo nuevas exigencias técnicas dadas por los medios electrónicos de comunicación (televisión y otros sistemas) que revolucionarán la comunicación profesor-alumno en todos los niveles (escuelas comunes, especializadas, universidades). Un estudio analítico del tema con los nuevos medios y la forma de darles cabida en arquitectura. En *Forum*, agosto 1963.
4. Una muy completa y documentada nota sobre "frentes cortinas", cerramientos y elementos de protección contra el sol. Análisis de sistemas, materiales, etcétera, con el apoyo de abundante material gráfico y ejemplificación a través de obras recientes. De particular interés técnico, actualizado, esta serie de notas que remarcamos en el número 3 de *Techniques & Architecture*.



Mural pintado por Gonzalo Fonseca, del taller uruguayo Torres García, pintura con gran sentido arquitectónico.

Otra verdadera novedad!...

OGAL

le brinda ahora una línea completa de embutir, que reemplaza ventajosamente a todo lo conocido en plaza, eliminando clásicos defectos y acumulando nuevos y positivos adelantos, tanto en funcionamiento, seguridad y duración como en facilidad de instalación.



7701	Llave 1 punto
7702	Llave 2 puntos
7703	Llave 3 puntos
7704	Llave 1 combinación
7705	Llave 1 punto 1 combinación
(*) 7706	Llave 2 combinaciones
(*) 7707	Llave 3 combinaciones
(*) 7708	Llave 2 puntos y 1 comb.
(*) 7709	Llave 1 punto y 2 comb.
7710	Llave 1 punto y toma 6 A
(*) 7711	Llave 1 combinación y toma 6 A
7775	Toma simple 6 A.
7776	Toma doble 2x6 A.
7801	Pulsador 1 botón
7802	Pulsador 2 botones
7803	Pulsador 3 botones
7804	Pulsador 1 botón y llave 1 punto
7805	Pulsador 1 botón y llave 1 combinación
(*) 7806	Pulsador 1 botón y llave 2 puntos
(*) 7807	Pulsador 2 botones y llave 1 punto
(*) 7808	Pulsador 2 botones y llave 1 combinación
(*) 7809	Pulsador 1 botón y llave 2 combinaciones
(*) 7810	Pulsador 1 botón, llave 1 punto y 1 combinación
7811	Pulsador 1 botón y toma 6 A.

(*) Los artículos marcados solamente se fabrican sobre pedido.

Línea completa
SILENCIOSA

Diseñada en 1963

*respondiendo a los conceptos
y necesidades de la época*



CARACTERISTICAS

- * Admiten cargas reales de 6 Amp. (CA).
- * Mecanismo silencioso, cuya eficiencia es evidente por su misma simplicidad, que elimina anticipadamente todo defecto futuro.
- * Contactos amplios, de bronce fosforoso.
- * Tornillos de sujeción a caja ya colocados y sujetos en posición de instalación.
- * Tornillos de conexión que no pueden zafarse.
- * Artículos compuestos de unidades monobloc, fácilmente intercambiables.

OGAL

CALIDAD CONTROLADA

Produce y distribuye
CATANIA S.A.

Echeverría 1150 - Buenos Aires - T. E. 76-4673

Consulte a su proveedor habitual

Nueva ola en vivienda

Casasco: otro viaje

Viajó a los Estados Unidos el arquitecto Juan A. Casasco, graduado en la Universidad de Harvard en planeamiento y consultor de diversos organismos oficiales sobre temas de planeamiento del desarrollo regional y urbano. Casasco ha sido invitado por la Universidad de Washington en Seattle, Washington, para dictar cursos de planeamiento y diseño urbano para graduados y realizar investigaciones sobre estas especialidades en los Estados Unidos.

Además, tendrá entrevistas con organismos internacionales en Washington, D. C. y Nueva York y ha sido invitado por las Universidades de Harvard y M. I. T. de Cambridge, Massachusetts, Pratt Institute en New York, Illinois Institute of Technology en Chicago, University of Illinois en Urbana y la Universidad de California en Berkeley, donde cambiará impresiones con los decanos de las facultades de su especialidad.

Durante las últimas semanas el tema del *desarrollo* se ha vuelto a agitar en sucesivos simposios, mesas redondas, jornadas, declaraciones políticas, etcétera. Ya estamos acostumbrados a estos temporales esporádicos como los del Río de la Plata durante las sudestadas, tras los cuales sobreviene la calma chicha y todo queda como antes.

Un conocedor de estos asuntos decía hace poco que en las aguas revueltas de esa marejada pululan cada vez con más abundancia aficionados al tema del desarrollo y autocandidatos a puestos en los organismos, consejos e institutos que se han ido superponiendo unos a otros en burocrática estratificación mientras los reales expertos quedan a la expectativa o salen a veces a la liza pública en un deseo hasta ahora incumplido de evitar que quede el campo librado a la improvisación y al *diletantismo*, los cuales están taponando desde hace veinte años el camino hacia un serio planeamiento.

En ese río revuelto se destaca una ola que arrastra al tema de la vivienda con distintos aditamentos. En los últimos meses —antes y después de las elecciones— diferentes grupos institucionales han promovido reuniones del más diverso género agrandando la montaña de declaraciones, conclusiones, propuestas y recomendaciones a las autoridades públicas mientras éstas disolvían la efímera Administración Federal de la Vivienda y su hermanastro, el Consejo Federal de la Vivienda, pasaban el clavo ardiendo de la formulación de la política de vivienda al Banco Hipotecario, creaban una Caja Federal de la Vivienda y una Superintendencia de Ahorro y Préstamo. Por su parte, varias provincias siguieron la tónica creando institutos de vivienda.

En todas esas acciones gubernamentales difícilmente se logra descubrir un fondo de coherencia y más todavía un cabal sentido de lo que es el *problema de la vivienda* y de la misión de los organismos estatales.

Hace seis años, al cambiar el elenco gubernativo, otra ola vivandista vino, pasó y se fue dejando en la playa alguno que otro proyecto de ley y terminó desgranándose en una serie de organismos efímeros cada cual más desorientado, sumándose a este desconcierto una serie de ensayos por parte del Banco Hipotecario Nacional, como el de la emisión de cédulas hipotecarias, los barrios de emergencia, la remodelación del barrio San Telmo, los avales hipotecarios, los convenios de coparticipación con provincias y municipios, la incorporación del régimen de préstamo y ahorro, todo ello huérfano de un programa integral y yendo siempre a la zaga de lo que la iniciativa privada, huérfana asimismo del respaldo de una política nacional de vivienda, ahogada por una legislación sobre locaciones urbanas y acosada constantemente por la especulación y la desvalorización del peso, realizaba positivamente paliando en cierto modo falta de habitaciones.

Ya en 1945 se había registrado similar oleaje en las agitadas aguas del plan quinquenal de desarrollo, creándose una serie sucesiva de organismos al último de los cuales, la Administración Nacional de la Vivienda, se lo fagocitó el Banco Hipotecario Nacional, que así tomó por primera vez a su cargo la tarea de manejar los asuntos específicos de la reclamada política nacional de vivienda, desbordando su naturaleza hasta entonces eminen-

temente bancaria; los primeros ensayos del llamado plan de viviendas económicas populares, cuyos últimos resabios conformaron el plan de viviendas *normalizadas*, produjeron los efectos negativos que hoy soporta el propio Banco Hipotecario, a causa de la suburbanización provocada por el plan.

Años más atrás... Mejor no hacer historia ni balances de lo mal que se hizo y de lo bien que se dejó de hacer. Sin embargo no hay que olvidar la experiencia pasada para usufructuar lo bueno que puede haber en ella —y lo hay, por poco que sea— a fin de evitar la reiteración de lo que pueda contener el error.

Estamos de nuevo en la *ola de la vivienda*. Con optimismo en el futuro del país, con confianza en el entusiasmo y responsabilidad social de la mayoría de los profesionales que están debatiendo los asuntos del problema de la vivienda argentina, deseamos sinceramente que esta *bossa nova vivandista* rompa impetuosa en la costa brava de la estructura político-administrativa y como las olas del mar, desintegre las rocas sueltas y suavice los cantos de los riscos, representados por una serie de mitos en torno al programa habitacional del país y, sobre todo, desmencue en fina arena la inoperancia disfrazada de estudios seudocientíficos y torpes imitaciones de originales experiencias extranjeras a veces perimidas en su propio país.

Como en tantas otras facetas de nuestro quehacer nacional, en materia de vivienda es hora de ir pasando del dicho al hecho como nos lo advierte la ya treintaañal amonestación orteguiana:

¡Argentinos, a las cosas, a las cosas...!

RECLAMO: una política nacional de vivienda. DESTINATARIO: las autoridades públicas

Sobre la base de que las soluciones al problema de la vivienda deben responder a una coordinación nacional emergente de una planificación integral, se promueven las Jornadas Regionales de Vivienda y Planeamiento, cuyas conclusiones, reunidas, clasificadas y analizadas serán elementos sumamente importantes a considerar en el estudio de la Ley Nacional de Planeamiento y Vivienda, cuyo dictado se hace cada vez más necesario.

Considerandos del Consejo Técnico Asesor de Planeamiento del Banco Hipotecario Nacional. Julio de 1963.

Es condición indispensable que se defina, por parte de las autoridades, una política de vivienda... a través de la formulación y realización de planes, programas y proyectos... a la luz de las más modernas técnicas de la investigación científica y que se establezca un adecuada coordinación de

la acción que dichas autoridades desarrollan.

Considerandos de la Primera Reunión Nacional de autoridades en Planeamiento y Vivienda, convocada por el Bowcentrám Argentina, con el patrocinio del Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). Noviembre de 1963.

Lo que se intenta es sugerir normas concretas y realizables que puedan adoptarse como política nacional de vivienda a través de organismos públicos

y de la actividad privada para conseguir que los principios fundamentales del problema de la vivienda, desde el punto de vista social y económico de la comunidad, sean logrados, por lo menos, en una medida razonable.

Considerandos de la convocatoria al Vº Congreso Argentino de la Vivienda Económica de Interés Social, organizado por el Instituto Argentino de la Vivienda (IAVI). Noviembre de 1963.



ARMOURPLATE

Para el edificio que Ud. tiene en construcción, ARMOURPLATE es un elemento indispensable. ARMOURPLATE es el cristal de seguridad que Ud. debe colocar en puertas, paneles o tabiques divisorios... porque ARMOURPLATE es cuatro veces más resistente que cualquier cristal común de igual espesor, no se astilla y no tiene ondulaciones. ARMOURPLATE es imprescindible en la construcción moderna. Es luz y alegría. Para mayores detalles o consultas dirijase a: Pilkington Bros. Ltda., Avenida Callao 220, 2do. piso, Buenos Aires.

**significa
seguridad
y protección** 

ARMOURPLATE: el cristal de seguridad para protección máxima.

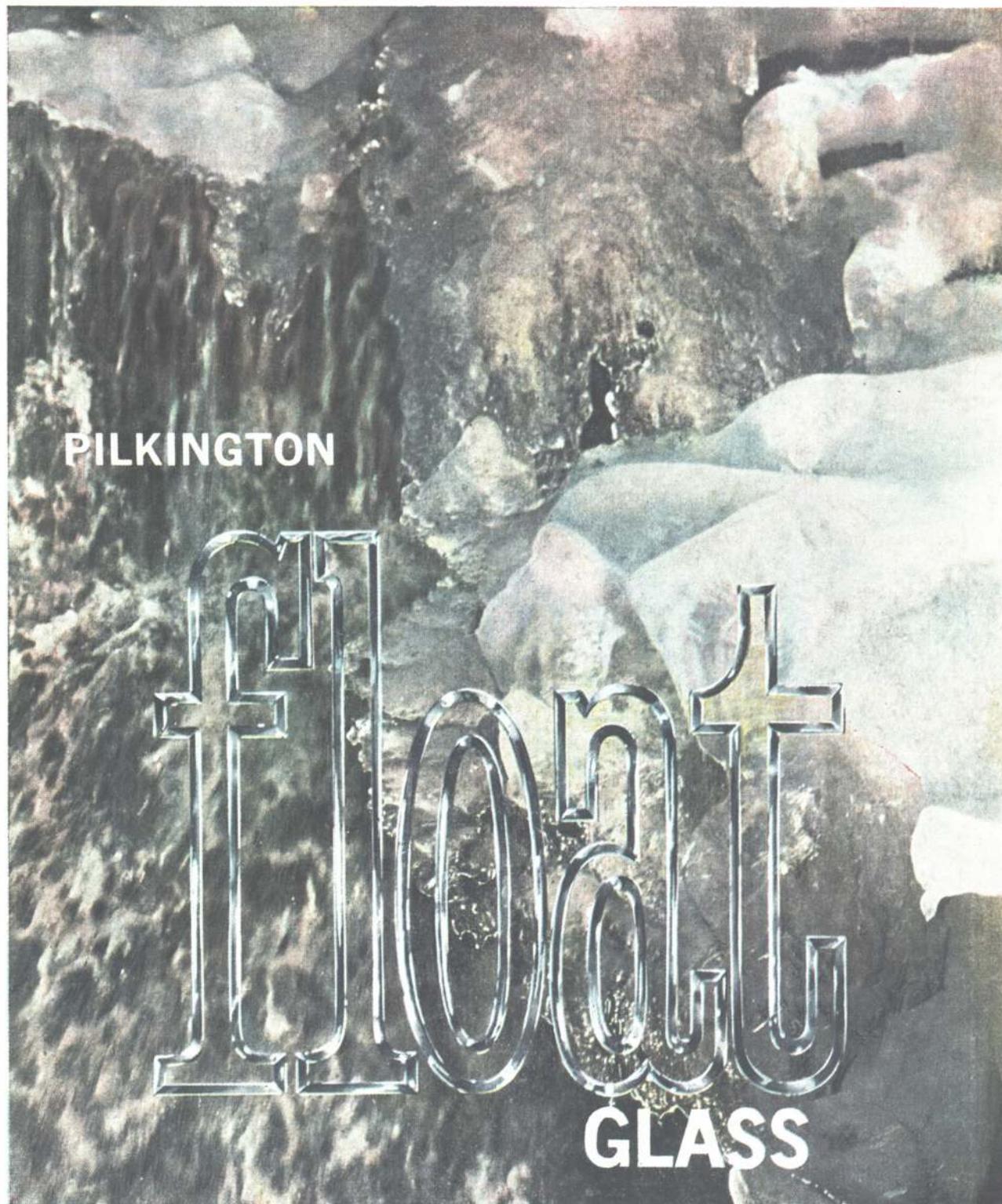
sólo el
cristal
de seguridad
lleva la marca
registrada

ARMOURPLATE

ARMOURPLATE

NUEVO BRILLO! NUEVA CLARIDAD!

el nuevo Float Glass de Pilkington ha hecho anticuado al cristal pulido



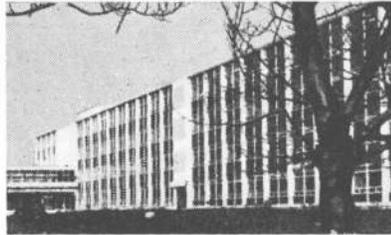
La mejor selección de vidrios para la construcción proviene hoy de **PILKINGTON**

Float Glass es el máximo adelanto en la técnica de la fabricación del vidrio en más de un cuarto de siglo. Este método revolucionario de producir un cristal que posee las mejores cualidades tanto del Cristal Pulido como del Vidrio Común, fue inventado y desarrollado por Pilkington, quien tiene ahora en uso uno de los hornos más grandes para vidrio que se hayan construido jamás. Haciendo flotar la cinta de cristal sobre la superficie de un metal fundido, el proceso Float produce un vidrio con la claridad de cristal, sin distorsiones, pero con mayor brillo aún. El Float ha hecho completamente anticuado el uso del Cristal Pulido. Para calidad en colocaciones especifique siempre Float de Pilkington.

Para cada necesidad de la construcción moderna hay una novedad en la selección de vidrios de Pilkington. Hay vidrios de Pilkington para todo tipo de colocaciones, vidrios con diseños para todos los gustos, vidrios de revestimiento en la más amplia selección de colores en existencia, ladrillos de vidrio en los diseños más modernos, y cristal Armourplate para construcciones de paredes y conjuntos sin necesidad de barras de colocación.

PILKINGTON ENCABEZA LA INVESTIGACION EN EL MUNDO

En Lathom, Lancashire, Pilkington ha construido y equipado uno de los laboratorios de investigación de vidrios más grandes y modernos del mundo. Los laboratorios Lathom, en donde trabajan 500 personas, están constantemente buscando nuevos progresos en la fabricación de vidrio con el objeto de suministrar al diseñador y al constructor mejores y más interesantes materiales con que trabajar. Pilkington mantiene, también, el laboratorio analítico de vidrios más grande del mundo, que realiza un control permanente de los productos de las fábricas de Pilkington en todo el mundo.



Parte de los laboratorios Lathom, el centro más grande del mundo para la investigación de vidrios.

LA MEJOR SELECCION DE VIDRIOS DE CONSTRUCCION EN EL MUNDO

Para cada necesidad de la construcción moderna hay una novedad en la selección de vidrios de Pilkington: • Float • Cristal Pulido • Vidrio Común • Vidrio Impreso y Armado • Absorbente de Calor • "Vitrolite" • Puertas de "Armourplate" y "Armourcast" • Vidrios de Color para Revestimiento • Claraboyas • Ladrillos de Vidrio • Unidades Dobles de Vidrio • "Insulight" • Vidrio de Reflexión Difusa • Tablillas de Vidrio para Persianas.

EL REPRESENTANTE DE PILKINGTON EN BUENOS AIRES



Robert Greenall

El Sr. R. Greenall ingresó en la firma el 25 de agosto de 1920, comenzando en el Departamento de Ventas para Exportación en la Casa Matriz. En 1929 pasó a Río de Janeiro y un año después fue designado sub-agente residente en Porto Alegre, Estado de Río Grande do Sul. Regresó a Inglaterra en 1931, pasó luego a Suecia y Noruega Oriental como agente y fijó su residencia en Estocolmo en enero de 1932. Dos años más tarde retornó a Casa Matriz. Allí permaneció hasta 1942, fecha en que se ofreció para servir en las fuerzas de Su Majestad. Volvió a Casa Matriz en 1945 y en 1949 fue trasladado a Londres donde actuó hasta 1958. A partir de ese año se desempeña como Gerente de la Sucursal de Buenos Aires.

PARA SOLICITAR INFORMACIONES

Enviar este cupón a: R. Greenall, Pilkington Brothers Ltd., Callao 220, 2º piso, Buenos Aires.

Rogamos enviar folleto sobre.....

(Especificar tipo de vidrio o su aplicación)

Nombre.....

Dirección.....

PILKINGTON

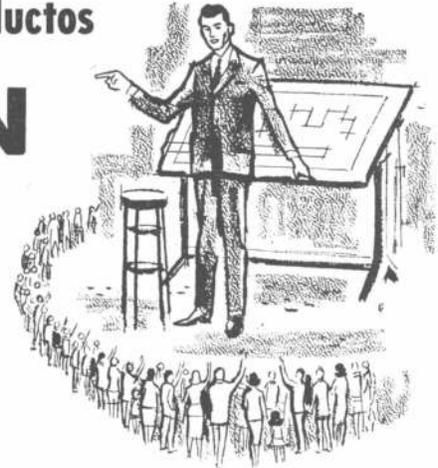
EL NOMBRE MAS GRANDE EN EL MUNDO DEL VIDRIO
ST. HELENS, LANCASHIRE, INGLATERRA



Por \$ 99.000.- *

Costo total con conductos

CALEFACCION CENTRAL INDIVIDUAL



APROBADO POR AMERICAN GAS ASSOCIATION

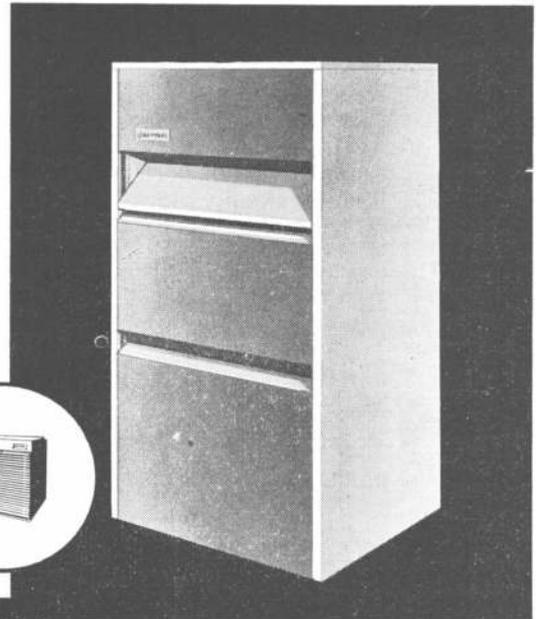
el equipo de mayor venta en los EE.UU.

BERELH

JANITROL constituye el sistema universalmente reconocido como perfecto: en contados segundos, AIRE CALIENTE forzado en todos los ambientes, a la TEMPERATURA CONSTANTE que se desee, FILTRADO, DESHUMECADO y continuamente RENOVADO! ... Todo ello automáticamente y con mínimo consumo. Sin problemas de cañerías y radiadores ... sin "gastos invisibles" de mantenimiento ... sin ajustarse a horarios que generalmente no consultan las necesidades de cada usuario!

... y en VERANO **FRIO!**

acoplando la unidad refrigeradora que se provee opcionalmente, AIRE FRIO ACONDICIONADO INTEGRAL sin instalaciones complementarias ni depósitos de agua! Se aprovecha la misma red de conductos.



se ubica en:



la cocina,



un placard,



el garage,



el sótano,

y por medio de conductos lleva AIRE CALIENTE a todos los ambientes y al SECADOR DE ROPA! También modelos directos, SIN CONDUCTOS.

100% SEGURO!

Si se corta el gas involuntariamente, una válvula automática cierra en el acto la entrada de gas al equipo.

Si se corta la corriente eléctrica, el soplador-turbina se detiene y automáticamente el equipo se apaga y se cierra el paso del gas.

para departamento tipo de 120 m² cubiertos con calefactor JANITROL modelo 20-080 \$ 83.200.- y conductos completos hasta \$ 15.800. (Esquema A24)

JANITROL®

el detalle que más valoriza cualquier edificación: HECHA o EN CONSTRUCCION:

casas - departamentos - oficinas - comercios - industrias - hoteles - bancos - sanatorios, etc.

Fabricado bajo licencia de Midland-Ross Corp., EE.UU. por

THERMAIRE S.A.

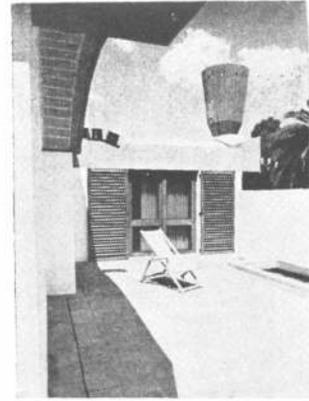
Paraná 489 - 5º Piso - 49 - 7178 45 - 2794

Solicite un TECNICO SIN COMPROMISO



diciembre 1963

409



nuestra arquitectura

Nuestra arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contémpera, 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, 65 pesos; suscripción anual, 650 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 8 dólares. En otros países: 14 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.

artículos	Rafael Iglesia. Bóvedas, tradición y diseño aristocrático	25
	Julio Morosi. La iglesia de San Marcos y la obra de Sigurd Lewerentz	34
	Roberto A. Champion. Frank Lloyd Wright, crítico del racionalismo europeo	46
diseño	M. R. Hacia una doctrina del DI	17
historia	El Cabildo de Buenos Aires	37
obras	Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini y Molinos. Casa para Anlo Soldati, en Muñiz y Quintana, Martínez	25
	Juan Carlos Timonieri. Local en Charcas 1228 .	18
	M. Levisman y G. Clusellas. Local en Santa Fé 846	20
	O. Mazza y A. Spagnolo. Local en Cochabamba 2649	22
	Adolfo Hoberman. Oficina en Lavalle 1646	24
	Sigurd Lewerentz. Iglesia de San Marcos en Estocolmo	34
arquitecturama	Art in latin american architecture, un libro de Paul Damaz. Guía para revisteros	8
	Nueva ola en vivienda. Reclamo: una política nacional de vivienda y destinatario: las autoridades públicas. Casasco: otro viaje	10

En el transcurso de 1963 *nuestra arquitectura* redobló su esfuerzo por acercar a sus lectores a lo que consideró que podía llamarse "arquitectura nuestra". En años anteriores hubo una tarea de aproximación a lo nuestro, que se concretó en la presentación, casi diríamos indiferente, de obras argentinas contemporáneas. El medio no estaba apto aún para la crítica. Quizá estaba demasiado apto para emitirla, pero no lo estaba para asimilarla, para "verse criticado". En 1963 concretamos nuestra aproximación a lo nuestro y criticamos. Supimos, entonces, que el medio estaba apto para recibir críticas, aún duras. Nos felicitamos como parte que somos del medio. En 1963 hicimos también una aproximación a lo nuestro a través de nuestra historia, colonial y siglo XIX. Seguiremos esos caminos y ahondaremos en ellos. El resultado fue excelente.

en el próximo número



BIBLIOTECA



**Material que se impone
en la construcción**

**... como se impuso en
mueblería y en el montaje
de exposiciones**

LINEX

Panel rígido de 1,22 x 2,44 m
imputrescible e inapollillable.



LINERA BONAERENSE S. A. - Jáuregui, F.C.N.D.F.S.
La primera fábrica argentina de paneles aglomerados, en producción desde 1958

distribuidores

A. Baltazar Rizzi, S.C.P.A., E. Unidos 2863 - 93-4946 • Albín, Giallorenzi & Cía. S.A.C.I., H. Yrigoyen 3202 - 97-1020/8/9 • Arboria S. R. L., El Salvador 5467 - 771-5808 - 771-3932 • Comat S. R. L., Corrientes 3853 - 86-2818/3333 • José Kahan, Salguero 759 - 86-4734 - 89-9741 • Jaime Liebling S. A. C. I. e Inmobiliaria, Rivadavia 717 8º piso - -33-9305/9490 - Depósito: Díaz Vélez 5224 - 89-9349 • Vicente Martini e Hijos S. A. Ind. & C., Humberto 1º 1402 - 26-5041 • Mundus Maderas S. A., San Blas 1739 - 59-1375 - 58-8498 • Rodolfo E. Ricart, Bolívar 218 - 33-1301 - 34-1935 • Román Sanmartino, Pueyrredón 908 - 86-4842.

Hacia una doctrina del DI

En el reciente Congreso Internacional de DI (ICSID), el director del Instituto d'Esthétique Industrielle, M. Jacques Vienot, presentó a pedido del comité de organización, un proyecto de *doctrina* de diseño industrial, resultado de la colaboración de dieciséis famosos diseñadores. En una especialidad que puede considerarse relativamente nueva, es necesariamente fundamental fijar, en un determinado momento, sus directivas y propósitos. Así ha parecido entenderlo este proyecto de doctrina que luego fue debatido en el mismo congreso y que fija, en principio, los aspectos esenciales que persigue el DI. Por considerarlo de interés para todos aquellos que de una u otra forma están en materia y, ajustándonos al texto que aparece en un reciente informativo del CIDI, transcribimos los puntos fundamentales de la ya citada *doctrina*.

Definición: el diseño industrial es la ciencia de la estética en el campo de la producción industrial; sus dominios son los lugares y ambientes de trabajo, de producción y de los productos.

1) *Ley de economía:* la economía de los medios y los materiales empleados (precio de venta mínimo) siempre que no perjudique el valor funcional ni la calidad del trabajo considerado, es condición determinante para la "belleza útil".

2) *Ley de la aptitud para el uso y el valor funcional:* sólo existe belleza industrial en las obras perfectamente adaptadas a su función y reconocidas como técnicamente válidas; el DI implica una íntima armonía entre el carácter funcional y el aspecto exterior.

3) *Ley de unidad y composición:* para formar una totalidad armónica, los distintos órganos que constituyen un objeto útil deben —en su nivel respectivo— concebirse en fun-

ción de otros y en función de conjunto; los objetos útiles deben responder a las leyes de equilibrio estático o dinámico en cuanto a sus proyecciones, consideradas las propiedades de los materiales empleados.

4) *Ley de armonía entre apariencia y el uso:* en el objeto que responde a las leyes del DI, jamás hay conflicto, sino armonía constante entre la satisfacción estética que siente el espectador desinteresado y la satisfacción práctica que procura a quien lo emplea. Toda producción industrial debe generar belleza.

5) *Ley del estilo:* el estudio del carácter estético de un producto o de un objeto industrial debe tener en cuenta la duración normal a que debe ser adaptado. Un objeto útil sólo puede pretender tener un carácter de belleza durable si ha sido concebido lejos de las influencias artificiales de la moda; de las características estéticas de los objetos útiles de una época se decanta un estilo que constituye su propia expresión.

6) *Ley de evolución y de relatividad:* la ley de estética industrial no presenta un carácter definitivo; es un constante devenir; la belleza del objeto útil es función del estado de adelanto y de evolución de las técnicas que lo originan; toda nueva técnica necesita un período de maduración para alcanzar la etapa de desarrollo completo que le permitirá encontrar una expresión estética equilibrada y típica.

7) *Ley del gusto:* el DI se expresa en la estructura, en la forma, en el equilibrio de las proporciones, en la línea de los objetos útiles. La elección de los materiales, de los detalles de presentación, de los colores, exalta el buen gusto que debe constituir el feliz complemento, siempre teniéndose en cuenta la ley de la economía.

8) *Ley de satisfacción:* la expresión de las funciones que confieren al objeto útil su belleza debe extenderse según el modo como afecta a todos nuestros sentidos: no sólo a la vista, sino al oído, al tacto, al sentido cinestético, kinestético, etcétera.

9) *Ley del movimiento:* los mecanismos destinados a moverse por sí en el espacio —mar, aire, caminos, rieles— hallan en el movimiento que generan la característica esencial de su estética. A las leyes de aptitud para el uso y la armonía entre la apariencia y el uso, se añade aquí un factor de comportamiento en el elemento considerado (tierra, agua, aire), que domina a los otros elementos de juicio.

10) *Ley de jerarquía o de la finalidad:* El DI no puede ignorar la finalidad de los objetos producidos por la industria; entre ellos se establece, naturalmente, una jerarquía moral; las producciones industriales que, por su finalidad poseen un carácter de nobleza y cuya índole es la de ayudar al progreso del hombre, o son susceptibles de influenciar saludablemente el dominio social, gozarán de una preferencia; en cambio, los artefactos cuya finalidad es la destrucción humana no pueden pretender una admiración sin reservas.

11) *Ley comercial:* El DI encuentra una de sus más importantes aplicaciones en los mercados comerciales; la ley de mayor número de compradores no lograría desvirtuar el calor de las leyes que definen el DI. La venta no podría ser considerada como un criterio del valor estético; cuando las ventas consagran el valor estético, queda demostrado el equilibrio —la igualdad de niveles— entre el creador del modelo y el comprador, aparte de toda consideración del precio.

venta de pieles en muy poco espacio

arquitecto Juan Carlos Timonieri
negocio ubicado en charcas 1228



1
2

Un antiguo local ubicado en la zona norte de Buenos Aires debía dar paso a una instalación moderna destinada a la venta de pieles. La tarea más difícil para el arquitecto fue disimular visualmente el reducido ancho del local.

La fachada se "modernizó" revistiendo sus pilares y escalones con mármol travertino claro; encuadra el frente y lo hace resaltar del resto del edificio. La vidriera se colocó con sólo contravidrios de bronce, sin marco. La puerta de entrada está pintada al duco blanco. La marquesina está forrada con chapa de bronce pulido e iluminada a través del "acrílico" que esconde los tubos de luz. Una jardinera de bronce está seccionada por la vidriera y se continúa por una toma de aire para las máquinas refrigeradoras-depósito de pieles que hay en el sótano.

4

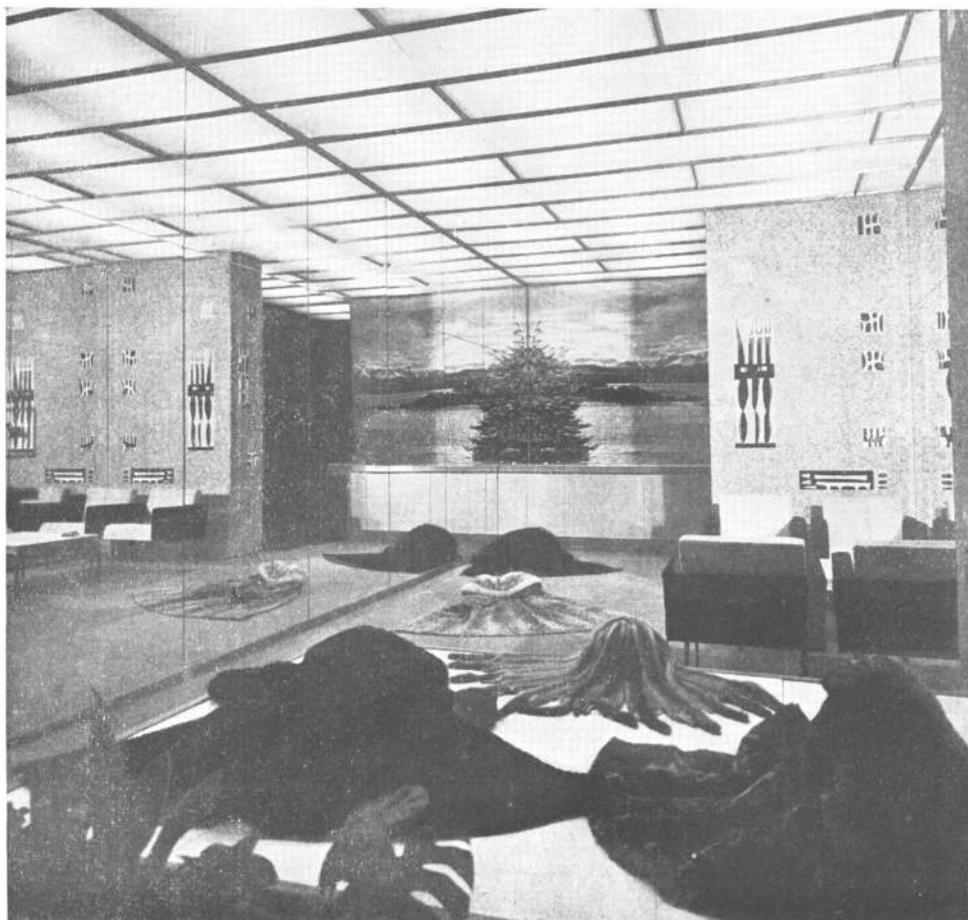
locales

4

problemas

4

soluciones



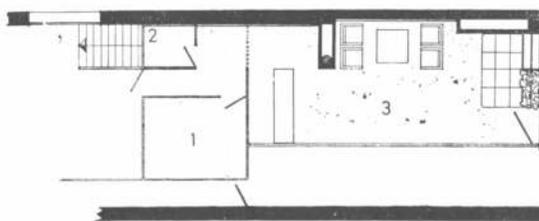
En el interior, las dos paredes con revestimiento cerámico surgieron de la necesidad de tapar dos columnas del viejo local; se hicieron, pues, paredes envolventes que, sin los motivos cerámicos, hubiesen concentrado la vista en sus propios volúmenes; completan el arreglo interior dos amplios espejos de cristal que reflejan todos los elementos; treinta y ocho tubos fluorescentes que iluminan el conjunto a través del vidrio acrílico utilizado con el cielorraso y una ampliación fotográfica.

El local de ventas tiene otros dos elementos: el escaparate que está junto a la vidriera y el mostrador, al fondo. Ambos tienen estructura de caño de hierro de sección cuadrada, con tapa de opalina blanca y bordes forrados en cuero "sedanap" verde claro.

Cuatro sillones tapizados en "taycora" color negro y beige claro frente a una amplia mesa ratona, constituyen el mobiliario que se destaca sobre el verde pastel de la alfombra.



3



1, escritorio; 2, probador; 3, salón. Escala 1.200.

1. La entrada con la puerta de marco blanco. 2. Vista del local desde la vidriera. 3. el salón visto desde el mostrador. 4. El salón con el mostrador al fondo. Fotos de Gómez.

4





Venta de pasajes de aviación

arqs. Martha Levisman y Gerardo Clusellas con la oficina de arquitectura de B.O.A.C. (Londres)
Santa Fe 846

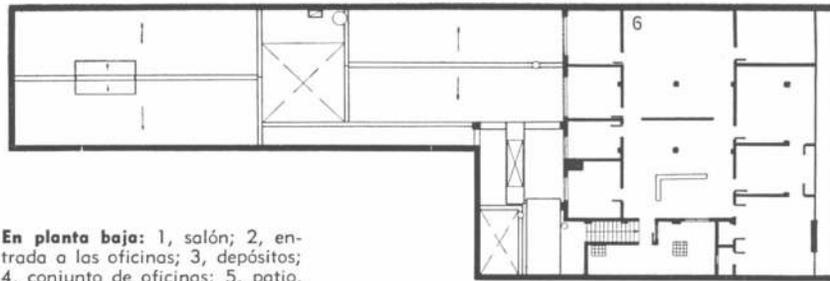


El trabajo de dar un local de recepción y numerosas oficinas a la filial en Buenos Aires de la empresa de aviación B.O.A.C., debió realizarse en sólo tres meses, sobre la base de la reforma de un edificio existente.

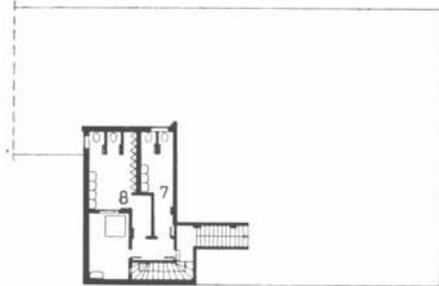
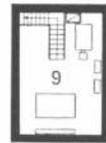
B.O.A.C. desistió de la zona porteña que tradicionalmente acoge a todas las agencias aéreas y se trasladó a la avenida Santa Fe, siguiendo el desplazamiento hacia el Norte que experimenta el centro de Buenos Aires a ritmo cada vez más acelerado. La primera empresa de aviación que se orientó hacia esa zona fue Air France (ver *na* 1/61), ubicándose en Florida y Paraguay; B.O.A.C. superó el "empuje" y llegó a Santa Fe.

El trabajo que presentamos aquí tiene un singular mérito arquitectónico: es la primera reforma de local que hace realizar la compañía británica siguiendo una nueva línea que se ha trazado. Arquitectónicamente puede decirse que representa una línea moderna dentro de la sobriedad y del conservadorismo tradicionales en los trabajos ingleses.

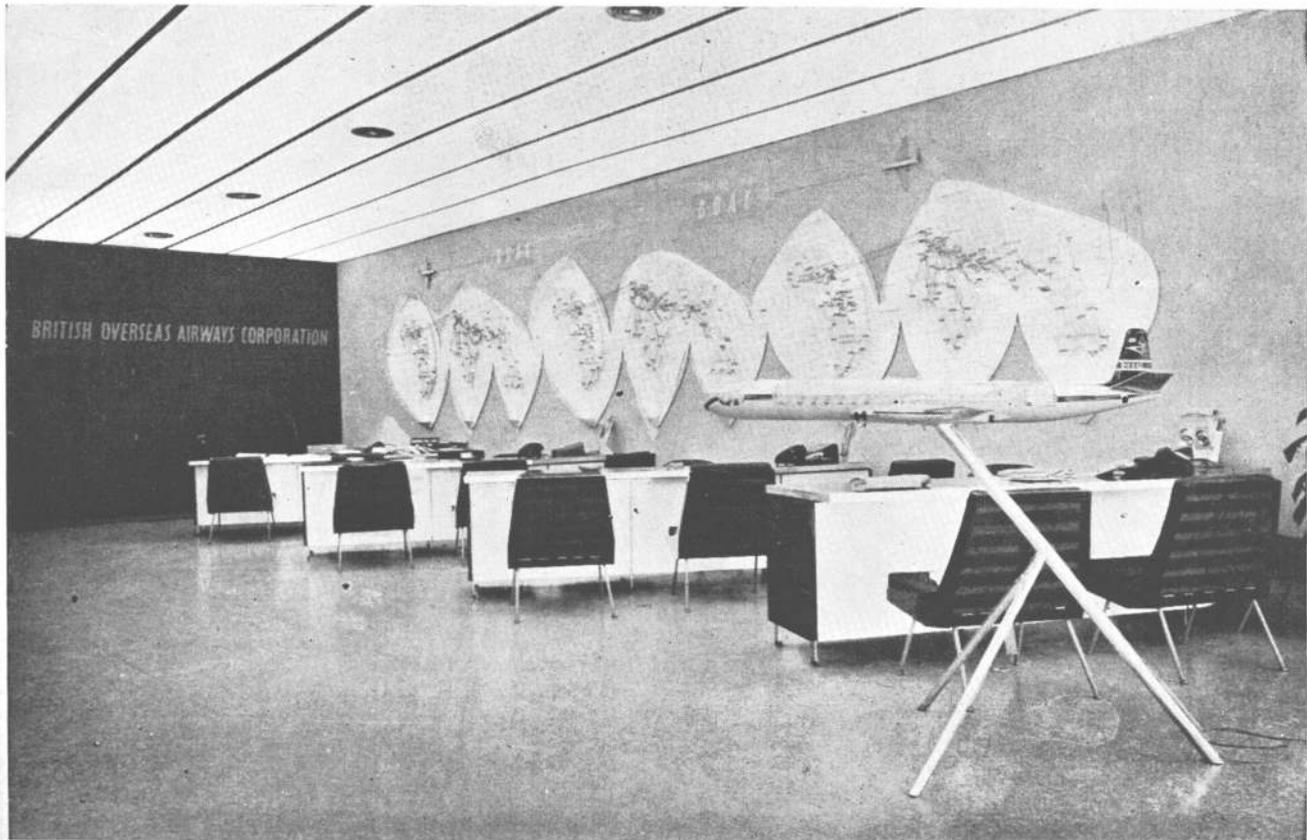
Fueron asesores los ingenieros Terrille, Wiegandt y Poli.



En planta baja: 1, salón; 2, entrada a las oficinas; 3, depósitos; 4, conjunto de oficinas; 5, patio.
Planta alta: 6, gerencia y sus oficinas.
Entre piso: 7, baño de mujeres; 8, baño de hombres.
Subsuelo: 9, sótano-aire acondicionado. **Escala 1.400.**



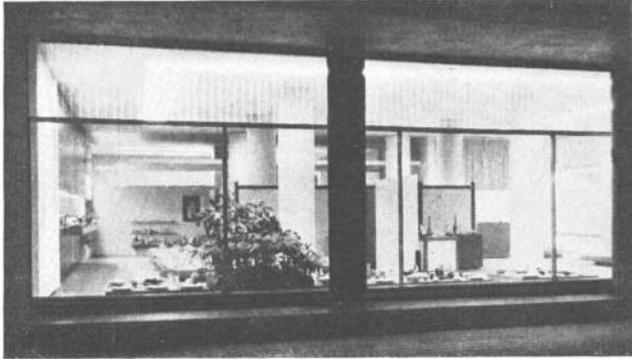
fotos de j. m. lepley.



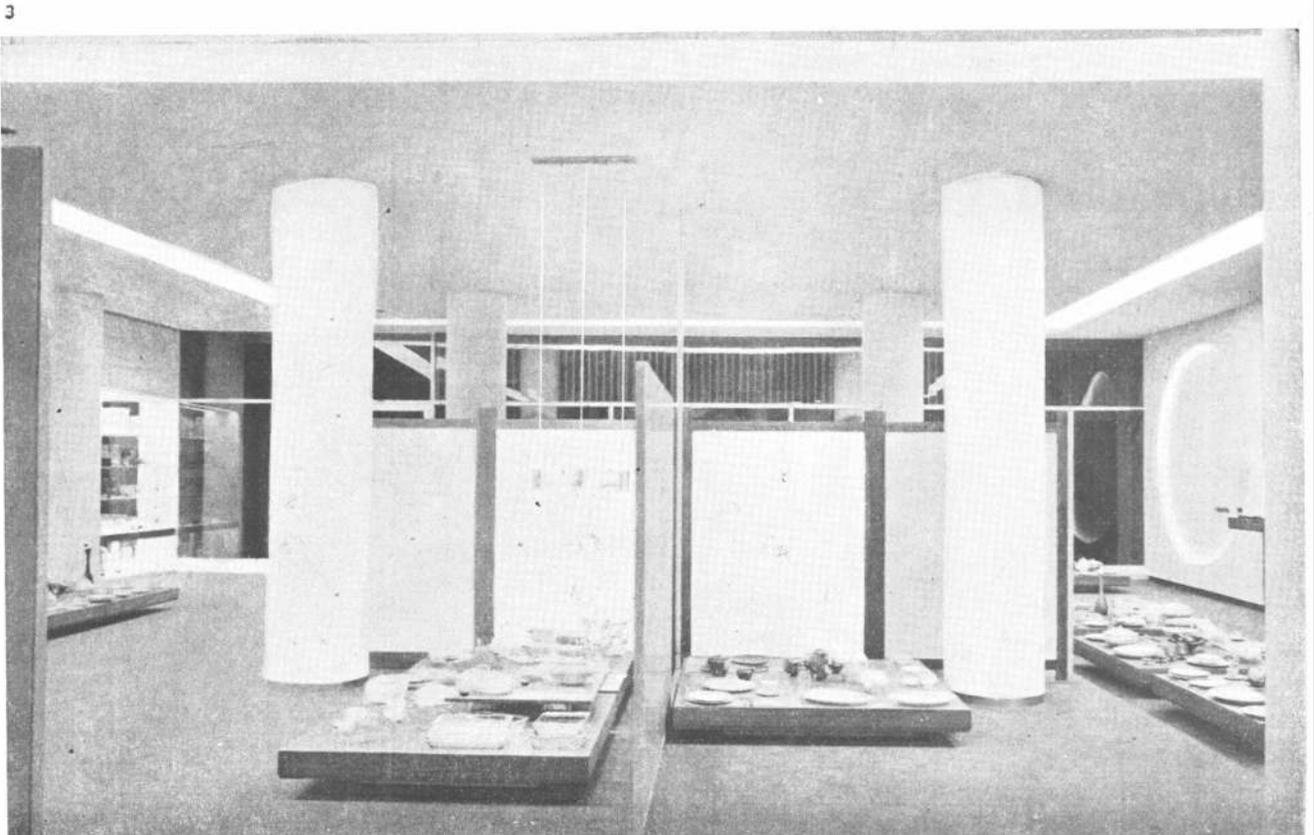
Venta al "por mayor" de losa

arqs. O. V. Mazza y A. Spagnolo

Cochabamba 2649



1, Salón de exposición; 2, sector de oficinas; 3, entrada general al edificio. Escala 1:400.



A los arquitectos se les encomendó que, en un lapso muy corto y en un local existente, se realizara un ámbito para exposición de cristales, porcelanas, cubiertos y baterías de cocina. El objeto perseguido era promover ventas y presentar nuevos productos en un marco adecuado, a la vez que se aplicaba una reorganización administrativa. Se diseñó el salón (que no tiene entrada directa desde la calle), pero también unas oficinas contiguas y al fondo de la propiedad, sobre un patio de luz y aire. El salón existente estaba entrecortado por 10 columnas de sostén de mucho grosor, lo que redujo las posibilidades de los diseñadores.

Se planteó el problema de la diversidad de las mercaderías y de su clasificación y ubicación en zonas independientes, sin que se restara unidad al conjunto del local.

Para lograrlo, se partió del centro, dividiendo netamente cuatro ambientes diferentes con una cruz de mamparas; una es de placa esmaltada y cristal tratado con Sun-X; otras son de marcos lustrados con interiores de terciado esmaltado de blanco.

La pared de la derecha (medianera) sirvió para ubicar la cristalería con fondo de espejo y estantería de cristal o de madera con luz debajo. Sobre la pared izquierda, hacia la calle, hay un motivo circular cruzado por una "cinta" vertical, lo que forma un nicho para exponer productos especialmente elegidos o destacables; el resto de ese muro es una ancha visera con luz detrás, tapizada con fotos que ilumina la mesada horizontal de madera con tapa de opalina negra; allí se exponen objetos de acero inoxidable; el fondo es en pana azul oscuro.

La porcelana y los cubiertos se exponen sobre cuadrados de madera, plataformas bajas de 1,30 por 1,30 metros, encajada en peteribí; algunas llevan, en lugar de la tapa de madera, vidrio esmerilado y tubos de luz en su interior.

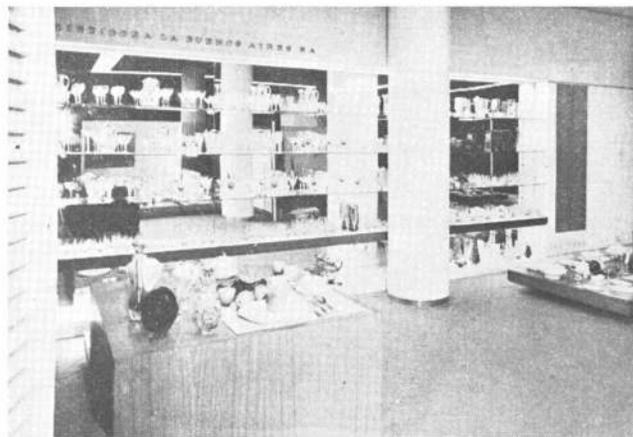
Para obtener una "altura intermedia" en las visuales del observador, se agregaron algunos cubos de madera de distintos tamaños.

El azul es el color dominante y los tonos utilizados son varios. La vidriera exterior también se trató en azul. Hay blanco y grisados en pantallas



4

1. Vidrieras a la calle. 2. Al fondo, el círculo luminoso con una banda vertical. 3. El núcleo central con las mamparas que dividen sectores. 4. Cristalería y "mesas tendidas". 5. Algunos cubos de madera crean variación en el conjunto. 6. La gerencia. 7. El salón visto desde las oficinas.



7

divisorias, techo y columnas, lo que hace fuerte contraste con la madera lustrada.

Predomina la iluminación por tubos fluorescentes, pero está reforzada en puntos especiales por bombitas incandescentes.

El comitente de esta obra es la "Distribuidora La Buenos Aires".

5

6

Venta de bienes raíces

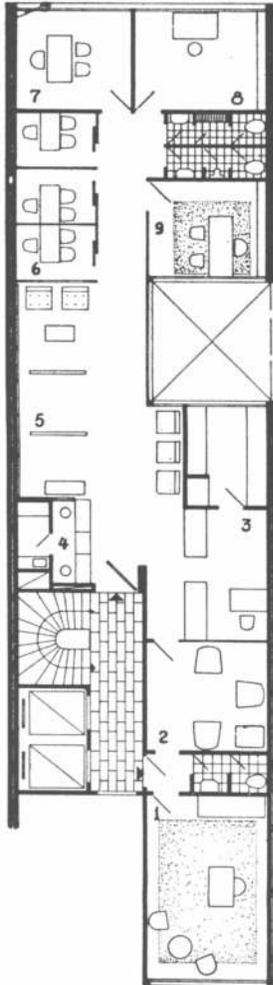
arq. Adolfo Hoberman
Lavalle 1646

Todo el piso sexto de un edificio fue adquirido por una empresa vendedora de departamentos en propiedad horizontal. Se contó con la facilidad de que pudo proyectarse en el momento en que terminaba de hacerse la estructura. Por lo tanto, se pudo modificar la planta sin mayores problemas.

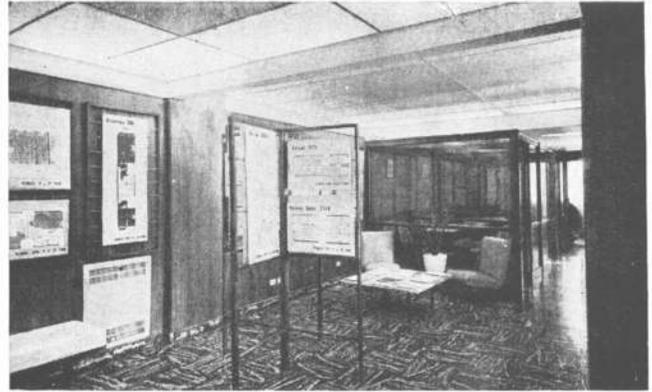
En planta aparecen netamente divididas las zonas: recepción y espera; oficinas para venta y despachos privados. El núcleo sanitario aparece involucrado en la zona de empleados: ocupa un lugar oscuro, sin iluminación natural, pero con eficiente ventilación forzada.

La iluminación constituyó desde el principio uno de los principales inconvenientes. Pero fue resuelto satisfactoriamente con un cielorraso de vidrio triple esmerilado sobre un envarillado de hierro T. Arriba están los tubos fluorescentes convencionales sobre un enlistonado de madera.

El revestimiento de las paredes se hizo totalmente en chapa de viraró sobre lienzo y pegado a las paredes con lustre mate.



1, despacho; 2, sala de espera; 3, contaduría; 4, telefonista y cocinita; 5, salón de exposición; 6, tres salidas de atención de clientes; 7, oficina de firmas de contratos; 8, administración; 9, jefe de ventas. Escala 1:200.



1



1. Hacia el fondo, donde están los compartimientos para atender al público en privacidad. 2. Desde el sector de espera y exposición hacia adelante. 3. El lugar de espera, atención al público y exposición. Fotos de Diego Forero.

3



Bovedas, tradición y diseño aristocrático

Proyecto y dirección: arquitectos Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos, Alfredo Agostini y Juan Oscar Molinos. Comite: Anlo Soldati. Constructor: Armando Desirello. Ubicación: Muñiz y Quintana, Martínez, provincia de Buenos Aires, Superficie cubierta 358 m². Superficie del terreno: 733 m².

Martínez es un barrio dormitorio conurbado, fagocitado por la ciudad que lo hace suyo quitándole características propias como grupo cívico sin dar nada de real valor en cambio. Sin embargo, Martínez se diferencia de la mayoría de las barriadas suburbanas en que sí tiene algunas características propias: es un barrio prestigiado y prestigioso. Un barrio buscado por la alta clase media y cuyos habitantes, sobre todo desde la avenida Libertador General San Martín hacia el río, están proyectados sobre una personalidad que intenta aunar el modo de vida *tradicional* con el estilo de vivir propio de las revistas y del cine norteamericanos. Es también un barrio motorizado, con una alta proporción de automóviles, índice del nivel económico de sus habitantes. En esta zona no es raro encontrar concesiones al diseño urbano: jardines que se confunden con la calle, césped impecable y árboles de gran porte respetados por la edificación. Esta habitabilidad del barrio lo hace amable y justifica su atracción. Sin tener el encanto de San Isidro, hay zonas, manchas dentro de la aglomeración de *chalets*, donde las casas colaboran con la calle para crear un clima acogedor.

En una de estas manchas, a una cuadra hacia el río desde la avenida, a pocas cuadras de Nuestra Señora de Fátima, está ubicada esta nueva obra.

El terreno, que ocupa una esquina, estaba ya arbolado y, a su frente, sobre la calle Muñiz, el ingenio de un constructor anterior casi llegó a formar una plácida arbolada e inscrita en el marco cálido de los muros de ladrillo visto de una gran casa.

Aunque está apoyada sobre las líneas de los fondos, la obra no se coloca de modo que pueda destacarse en las perspectivas posibles. Una de las vistas, la más amplia y la que corresponde a la calle Muñiz, está cerrada por el fuerte primer plano del muro horadado del jardín y tamizada o escamoteada por un segundo plano de los árboles detrás de los cuales se desarrolla la fachada lateral *f2* y *4*. Esta fachada, aparentemente sin relieves, aparece, por su propia chatura y en un primer momento, como un plano blanco matizado por el gris del hormigón que limita abruptamente el espacio del jardín. Observándola con más atención se notan ciertas profundidades: la galería avanzada, los relieves del hormigón sobre los muros blancos, el plano recedido del piso superior y el volumen cilíndrico que forma la baranda de la escalera exterior, a la extrema derecha. La horizontalidad y la volumetría generales, que un primer racionalismo hubiera acentuado geoméricamente y que Wright

hubiera exaltado con alegría, están aquí entorpecidas o, tal vez, negadas por las proporciones de las ventanas, los volumétricos remates de homigón de las balaustradas y sobre todo, por las decididas verticales de las chimeneas.

Del otro lado, la fachada que enfrenta a la calle Quintana, *f1* y *3* presenta un cuadro más rico en acontecimientos visuales, pero aquí falta profundidad para la ubicación del espectador quien se encuentra súbitamente delante de la casa. Sin oportunidad para una visión general, sólo resta el recorrido detenido de las curvas de las bóvedas y de las decididas verticales de las chimeneas, ahora menos evidentes.

El análisis anterior está realizado según moldes clásicos, buscando una visión del objeto que permita entenderlo rápidamente. Lo hemos utilizado buscando formas claras y distintas, que no admitan la duda, inteligibles. La visita a la obra demuestra el fracaso de este abordamiento. Estamos ante una organización formal basada en lo imprevisto, lo inesperado, la ruptura del orden inteligible; por ejemplo, sólo en las elevaciones puede reconocerse que las bóvedas son simétricas con respecto a un eje longitudinal que pasa por la pequeña bóveda central. Estos valores basados en lo desordenado fueron defendidos por el pintoresquismo romántico contra la *composición arquitectónica* clasicista. Este *componer* fue entendido por los neoclasicistas y por la arquitectura moderna anterior a la segunda guerra mundial como la puesta en orden de las formas y como la evidencia de ese ordenamiento, realizada a veces, en perjuicio de la experiencia vital integral. En todas las obras que he analizado está presente una actitud cargada de expresionismo y de romanticismo, en algunos casos motivada en un humanismo pleno y, en otros casos, en la exaltación expresiva del arquitecto proyectista que reacciona contra el *componer* clásico. Esta exaltación expresiva es el resultado de una sincera angustia que sienten aquellos que no han tenido la oportunidad de expresarse a través de otros temas o de otros medios tecnológicos. Muchas veces, y éste es el caso, esta situación representa para el arquitecto creador una verdadera tragedia. Llamar romántica y pintoresca a la casa Soldati puede parecer injusto y ofensivo a quienes asocian estos términos con una cierta inmadurez propia de la adolescencia cargada de sensiblería y consideran a lo pintoresco como lo superficialmente desusado, aquello que las documentales de Fitzpatrick muestran como la realidad, simples curiosidades turísticas que no van más allá de la superficie. No es con este sentido con el que me refiero

a la casa Soldati; quiero indicar, al decir romántico, una actitud que intenta reencontrar la emoción y que evita la esquematización previa:

“Desde los comienzos del pensar dialéctico en las ciencias históricas distinguieron los críticos de arte y los tratadistas de estética entre dos principios fundamentales de la actitud artística, “y tratan de reducir a estos las posibilidades formales y estilísticas del arte. La distinción entre clacisismo y romanticismo, idealismo y realismo, objetivismo y subjetivismo cuenta entre las primeras formulaciones del problema... Desde comienzos del siglo último, parece que los estilos sólo pueden concebirse en forma de antítesis. Schiller los denominaba *ingenuo* y *sentimental*; Goethe, *real e ideal*, o *antiguo y moderno*; los románticos, *griego y cristiano*; Nietzsche, *apolíneo y dionisiaco*; Riegl *háptico y óptico* u *objetivista y subjetivista*; Wickooff, *aislador y continuador*; Wölfflin, *línear y pictórico* o *superficial y profundo*; Worringer, *abstracción y penetración*; Panofski, *plenitud y forma*, y otros autores, *lejanía de la naturaleza y proximidad a la naturaleza*, *concentración y diferenciación, vinculado y libre, tectónico y atectónico, centripeto y centrifugo, estático y dinámico, sucesivo y simultáneo, geométrico y orgánico, impresionista y expresionista*”⁽¹⁾.

Y al decir pintoresco indico un tipo de organización formal que no responde o, por lo menos, parece no responder a un procedimiento analítico-sintético y que trata de que la espontaneidad de la composición surja de la *variedad en la unidad* ⁽²⁾.

La casa Soldati ha sido creada como una caja de sensaciones. Desde el momento mismo en que se accede a ella, por la calle Muñiz, las texturas fuertes del empedrado y los gordoncullescos monolitos encadenados *f3*, van indicando la sensorialidad a que apuntan todas las soluciones de detalle. El blanco de la cal, el ladrillo visto del intradós de la bóveda, el hormigón visto *f5* y *8*, muestran sus superficies *brutas*, sin pulir, sin acabamiento final, ofreciendo al ojo y al tacto el recorrido de sus texturas ásperas.

En el interior, las superficies de los muros se rehunden para formar nichos donde se ubican artefactos de iluminación y estanterías *f9*, todo sin solución de continuidad. Los muros blanqueados, iluminados a veces por luces coloreadas, van ondulándose sin horadarse recordando la modelabilidad de la cera y de la arcilla, o refiriéndose a materiales arquitectónicos, la del adobe; todos materiales modelables, extensibles



y amasables; aptos para formas redondeadas y mórvidas.

Desde los escultores de la escuela de Glasgow, pasando por el *art nouveau* hasta Gaudí, ese gusto por la continuidad plástica no había reaparecido con tanta intensidad hasta nuestros días, cuando cierta arquitectura orgánica —el museo Guggenheim de F. L. Wright y la iglesia de Vuoksenniska de Alvar Aalto— y cierta arquitectura lecorbusierana —la iglesia de Romchap— han vuelto a deleitarnos con su plasticidad casi barroca y cuando la arquitectura *fantástica* —Paolo Soleri, F. Kiesler, A. Gueddes y otros— desafía con su formalismo al total de la tradición racionalista.

La obra que presentamos es difícil de apreciar de inmediato porque parece recurrir a un uso austero de las formas plásticas (que la hermanaría con las viviendas de adobe de los indios pueblo, la arquitectura griega mediterránea, la arquitectura espontánea hispano y lusoamericana y las iglesias excavadas en la roca de Goereme). Esta austeridad se va desmintiendo poco a poco en los detalles, en el regocijante empleo de formas biológicas acariciables, las rejas ondulantes *f10* los agujeros en los muros del jardín, las trompas de ladrillo sobre las ventanas, los botaaguas de cerámica. Toda la obra está llena de decoraciones integradas: ventanas triangulares, cuadradas a 45°, chimeneas turgentes *f12* que sobresaltan la experiencia y resultan abrumadoras. No es la austeridad lo que respalda a esta estética sino el refinamiento. *Austerity is too expensive here* fue el comentario de un arquitecto norteamericano visitante (decano de la facultad de Utah).

La confusión nace del empleo de recursos propios de una arquitectura econó-

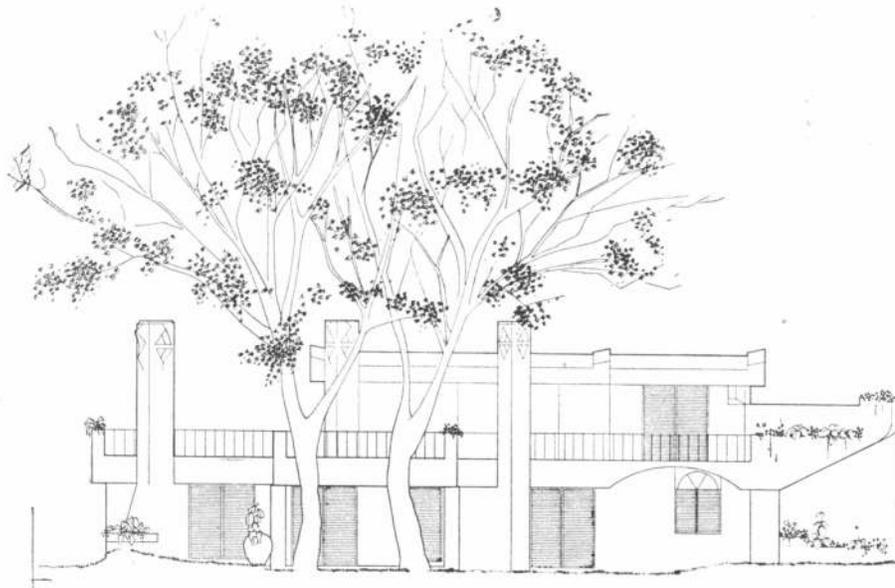
mica, recursos que se hicieron expresivos por su propia pobreza, los que aquí son empleados por sus valores sensoriales; son propuestas para paladear. Por eso la bóveda trabaja como una estructura mixta de hormigón armado (el tendido superior) y de ladrillos, estos especialmente fabricados y que son los que se ofrecen a la vista, la mampostería fue forzada a ser plástica y las gárgolas se hicieron de cerámica brillante. El uso de estos materiales, a los que se suma la madera encerada contrastando con paños de tersa blancura (posiblemente laca celulósica) *f3, 12 y 14* descubren el lujo del diseño y el amueblamiento indica la correspondencia entre la obra arquitectónica y la capacidad de gustador del cliente. No es por casualidad que algún nicho alberga una escultura oriental o que en el living aparezcan pinturas informalistas, en las que justamente la textura es un valor predominante. Todo este tratamiento decorativo está aplicado sobre una organización general compartimentada. Todo ese rico esfuerzo no logra integrarse con la configuración arquitectónica básica. Sin duda es el resultado de un gran impulso expresivo, de una presionante necesidad creadora. Aquí pueden reconocerse los peligros de una concepción artística basada en los accidentes formales más que en la articulación espacial total. Las superficies continuas no son acompañadas por espacios continuos. El pintoresquismo de la obra resulta más de la incoherencia que de la espontaneidad liberada de normas a priori: ver el tanque de agua *f6*.

La tradición que la casa parece seguir es la de métodos, prácticas y conceptos cuya vigencia podría ser violentamente negada en nombre de la urgencia tecnológica actual.

La imagen *tradicional* del artista creador, aislado y sobrepreocupado por su propia expresión, ha sido sacudida con violencia por los reclamos imperiosos de una nueva organización colectiva, basada en la comunidad de destino y sobre el compromiso con los demás, propuestas cotidianas del mundo actual.

Estas presionantes circunstancias actuales descubren la crisis comunicativa que existía en *el arte por el arte* o en su versión correspondiente: *el arte por el artista*.

En el caso particular de la arquitectura el ensimismamiento es impracticable (ver *na 407*). Uno de mis puntos de partida fue la consideración de la arquitectura como un arte útil, necesaria. Actualmente esa necesidad es urgente y angustiosa. Ofuscadas por esa urgencia ciertas soluciones prácticas pasan por alto toda consideración de calidad que no se exprese en términos de practicidad constructiva: dar más por menor esfuerzo, entendiéndose el más como un valor numérico, cuantitativo y no cualitativo. Así, disfrazados bajo una propuesta bien actual, *dar vivienda al desamparado*, se ofrecen abrigos, construcciones más o menos baratas, más o menos industrializadas, que difícilmente pueden considerarse viviendas (recuerdo ahora a Bovigny). El desafío es grande: responder a la urgente necesidad de vivienda con una calidad acorde con la mejor y más completa definición de la condición humana. Para esta definición, la vivienda digna de la persona humana no puede ser un cubículo que garantice la aislación de la intemperie, sino algo más: "viviendas sanas" y confortables que protejan así física "como espiritualmente al individuo y a "la familia, para que la persona pueda



“integrarse en el hogar, en la profesión y en la comunidad” (3). Este algo más es el resultado de una larga elaboración cultural que ha sido seguida de cerca por una elaboración paralela de la vivienda como hecho arquitectónico. Esto es parte de nuestra tradición, lo que quiere decir que es nuestra herencia.

Cuando se analiza la palabra tradición, se descubre en su raíz el concepto de entrega, traspaso, unión a través de un don; algo así como el traspaso del testimonio de corredor a corredor en las carreras de postas. Cuando es la cultura la que lega y liga, la tradición significa una incalculable riqueza a mantener y desarrollar. Si sólo se tratara de mantener, estamos frente a la reacción; si se trata sólo de renunciar o negar, estamos frente al revolucionario a ultranza; si se trata de desarrollar analizando, estamos frente a la revolucionaria idea de la evolución.

Del análisis de la casa Soldati se deduce que ha sido realizada con la idea de práctica profesional denotada por el calificativo de *diseño aristocrático* (ver *na 407*), con sus condiciones negativas: considerar a la obra como un hecho aislado, único e irrepetible y como un vehículo destinado únicamente a transportar la expresión del creador individual. Sin embargo, ponderando todos los factores, estas consideraciones no quieren ni pueden empañar el intento de conservar en la obra el hábito creador propio de toda obra de arte, que en este caso, y esta es otra coincidencia con el romanticismo, significa una decisiva, aunque no del todo precisa, defensa de lo humano en la arquitectura. Esta defensa no está demás cuando la consideración del hombre actual llevó a muchos a construir para un hombre desespiritualizado, despersonificado, enajenado en las cosas y el confort; un

hombre cuya habitación ideal sería, en el mejor de los casos, la terrible casa automatizada del *hombre ilustrado* de Ray Bradbury (4). Esta mutilación está en trance de superación. La arquitectura que vengo analizando en esta serie, es una reacción contra ella y busca contribuir al desarrollo vital de un hombre más integral, un hombre que es, a la vez, animal racional y persona humana.

La revolución tecnológica ha alterado la vida del mundo y de sus habitantes, pero la función de vivir no ha sido afectada sino en cuanto a los medios para llegar a vivir bien. La elaboración de la idea de qué es este *buen vivir* o *vivir* a secas, se ha desarrollado durante dos mil años basándose en el ya citado desarrollo de la estimación de la condición humana. Consciente o inconscientemente, esta tradición ha sido el punto de partida de toda la arquitectura contemporánea, y cuando ésta se comprometía a ser en función del Hombre, por más incompleta que fuera la imagen correspondiente a la mayúscula, estaba basada en una estructura conceptual de elaboración milenaria.

Desde el siglo XIX esta reconsiderada dimensión humana ha sido reconocida en la arquitectura de otras épocas y muchas veces se ha ligado inseparablemente la motivación original con las formas arquitectónicas. El neomedievalismo y el neoclasicismo cayeron en esta equivocación de asociar indisolublemente las formas con las propuestas: el primer imperio francés celebraba sus triunfos con arcos romanos, la religión católica sólo podía albergarse en templos góticos, los parlamentos democráticos (con excepción del inglés) se albergaron en formas griegas que se consideraban propias de la democracia originaria.

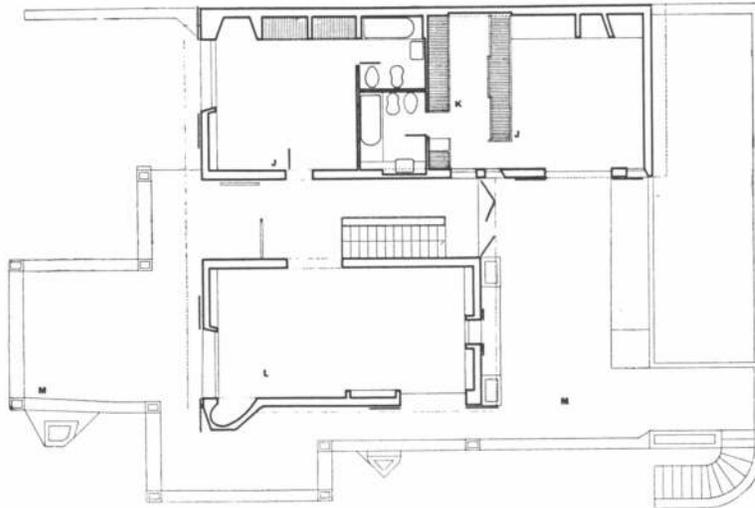
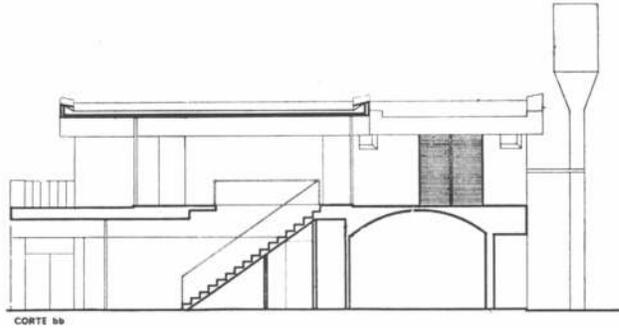
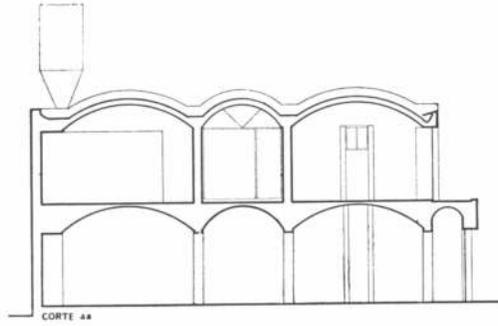
Así, la consideración de la tradición ha

sido interpretada como una vuelta al pasado, o como un renacimiento de formas ya caducas.

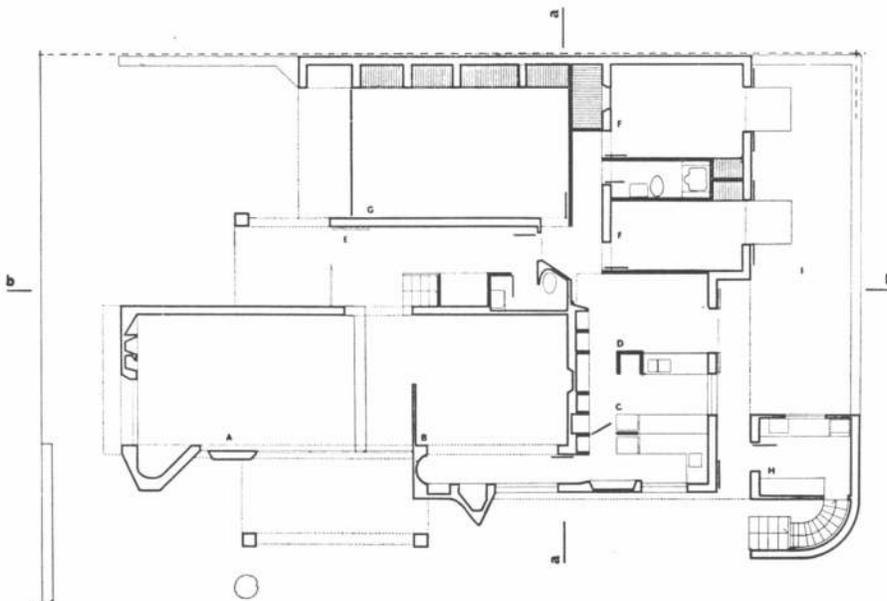
Este fue el error de algunos arquitectos en nuestro país, quienes llegaron a pensar que el retomar la idea del hombre elaborada por el largo proceso cultural de nuestra civilización, significaba crear para él una arquitectura calcada del pasado. Dejando aparte el increíble caso de Alejandro Bustillo, el pasado inmediato más tentador era el correspondiente al período hispánico de nuestra historia. La quinta Pueyrredón, la arquitectura cordobesa hispano-criolla, estaban allí, hablándonos de toda una sociedad equilibrada justo en aquellos aspectos en que la nuestra está en desequilibrio. Por un lado los revolucionarios más impacientes, acuciados por la urgencia de su angustia, propusieron hacer tabla rasa con todo aquello; unos por antiespañoles, otros por anticlericales, otros por liberales y progresistas, otros porque sólo podían mirar hacia Europa, o por todo a la vez; por otra parte, hubo quienes, comprendiendo la riqueza de ese pasado, intentaron rescatarlo. En este segundo grupo hubo también quienes creyeron que sólo se conservan los valores si se conservan las formas y trataron de reproducirlas con fidelidad. Muchas obras de las que venimos estudiando en esta serie han sido acusadas de esto último: conservar las formas haciendo caso omiso de las nuevas circunstancias. La acusación es injusta y parte de una valoración equivocada de los hechos: el interior de Nuestra Señora de Fátima no puede ser considerado neocolonial sólo porque es blanco o usa ónix en lugar de vidrios, y así podrían citarse otros ejemplos.

Es más correcto ver en estas obras el comienzo de una evolución integradora que será tanto más completa en cuanto

A, sala de estar; B, comedor; C, office; D, hall de servicio; E, entrada; F, dormitorio de servicio; G, garage; H, lavadero; I, patio de servicio; J, dormitorio; K, cuarto de vestir; L, biblioteca; M, terraza. Escala 1:200.



planta alta



planta baja

no excluya a la urgencia social y a la adecuación tecnológica, en cuanto intente lograr la plenitud por la austeridad. Son innumerables las razones que hacen que la nueva arquitectura, la arquitectura que necesitamos, deba ser plena a la vez que austera. Dicho en otros términos: sea una solución óptima. De nuestra arquitectura colonial podemos aprender austeridad y plenitud; muchos ejemplos fueron la solución óptima para su momento.

El mundo actual (y en particular nuestro país) no puede admitir el despilfarro, intelectual o material. Tampoco puede admitir la inexpresividad, el renunciamiento a dar a través del arte una interpretación del mundo. La arquitectura moderna fue en sus comienzos un intento de imaginar un mundo mecánico, esquemático y esquematizable; ese intento debe ser superado para adecuarnos y para proponer un mundo complejo de intrincadas relaciones: orgánico.

A pesar de la evidencia de esta realidad aún se sigue pensando en una adecuación al mundo actual basada en el maquinismo, confundiendo, por sus resultados, maquinismo y tecnicismo, cuya naturaleza es distinta:

“La técnica está en la base de toda realización material o intelectual que encarna la empresa del hombre sobre el mundo que lo rodea. El maquinismo es un hecho limitado, económica e históricamente.”⁽⁵⁾

En esta confusión caen los artistas que creen expresar a su momento técnico reproduciendo una máquina o creando sus obras con procedimientos mecanizados, creyendo que expresar es mimetizarse. El extremo de esta actitud sería considerar más artística la poesía escrita con esferográfica que aquella escrita con pluma de ganso. La obra científica, la obra técnica y la obra de arte no pueden ignorarse mutuamente, pero tampoco pueden confundirse en sus propósitos y en sus métodos.

En este sentido la casa Soldati es valiosa, porque no cae en la facilidad de basar su modernidad en el uso de formas mecánicas o de materiales *al día*. Debemos agradecerle el ofrecimiento de tanta riqueza formal, pero reconocer al mismo tiempo su desubicación al arriesgarse en un formalismo esteticista que supera lo necesario. Y aquello que no es necesario es superfluo, es despilfarro.

Rafael Iglesia

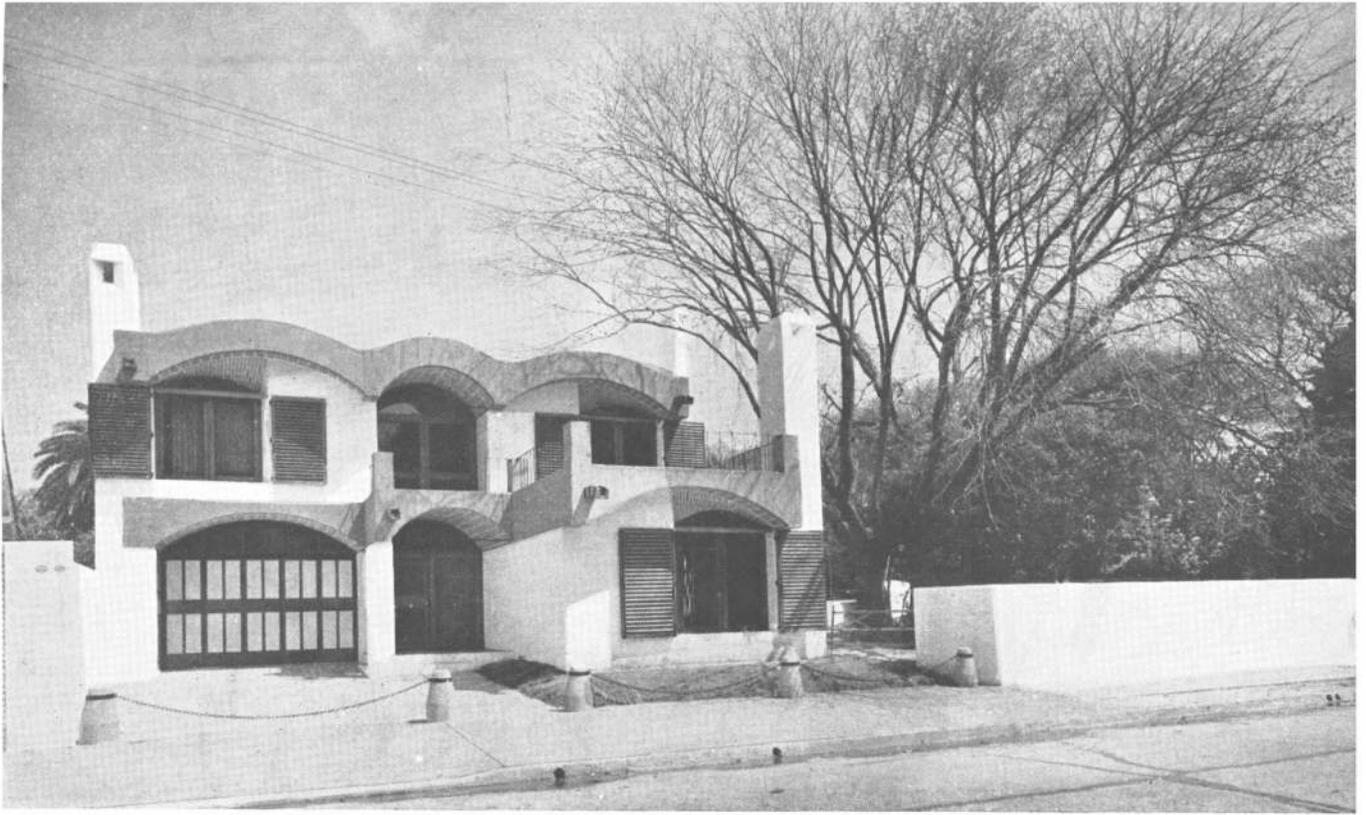
1 Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid, 1961, p. 222.

2 Ver na 405.

3 José Balista, S. J., *La vivienda en el ámbito de la política social*, “La Nación”, 10 de noviembre de 1963.

4 Ray Bradbury, *El hombre ilustrado*, Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1959.

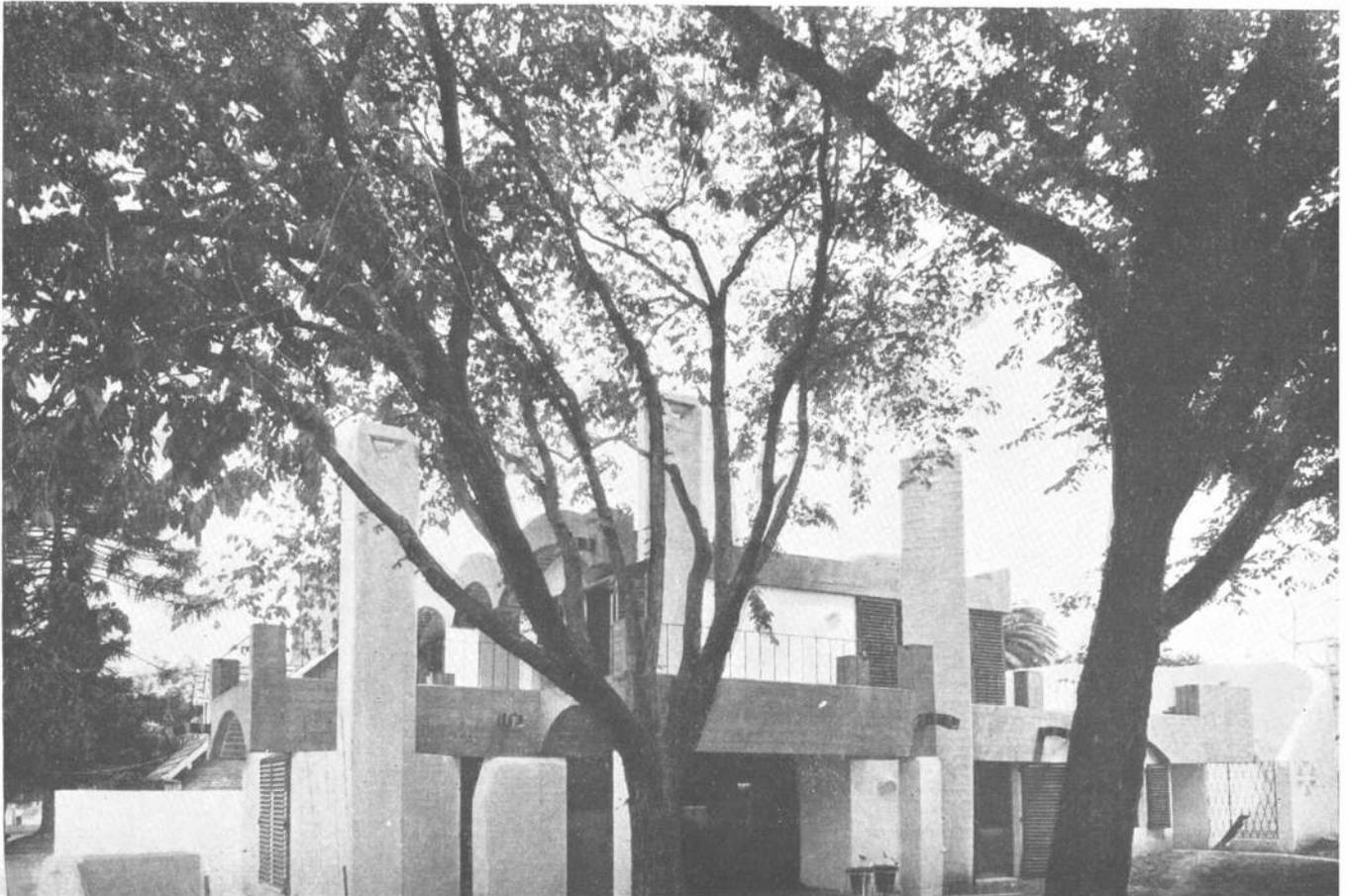
5 Pierre Francastel, *Art et Technique*, Le Editions de Minuit, París, 1956, p. 107.

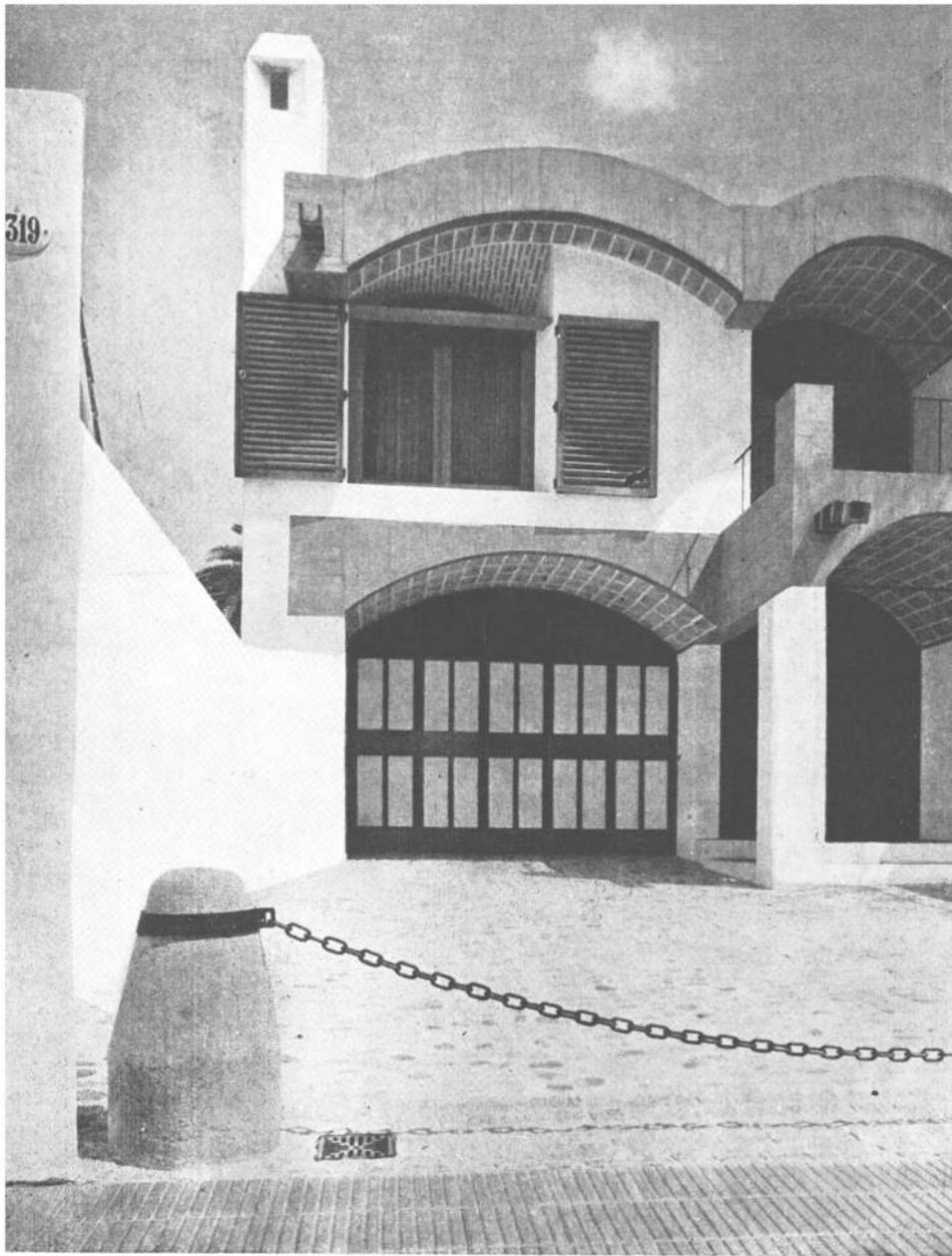


1

1- La fachada. 2. El costado hacia el jardín. 3. Entrada al garage contigua a la entrada principal. 4. El costado del jardín con la parte servicios hacia la derecha. 5. La ventana del escritorio, en planta alta, sobre la fachada principal. 6. El tanque de agua en el patio de servicio. 7. La terraza sobre la fachada lateral. 8. La terraza frontal. 9. En el living, huecos iluminados de abajo cada uno por separado; llevan un vidrio sobre el que se colocan objetos de arte. 10. El living, con la gran reja corrediza que vincula con la galería y el jardín. 11. Desde la entrada. 12. El dormitorio principal con su chimenea. 13. El escritorio con sillón de Charles Eames (USA). 14. El comedor con mesa y sillas de Paul Kaerlholm (Copenhague) y con lámpara de Yki Nummi (Finlandia).

2



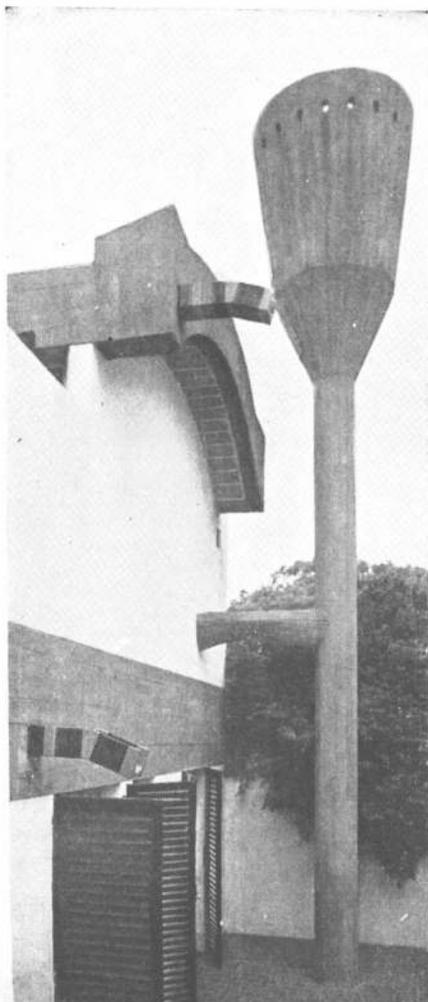


3
4

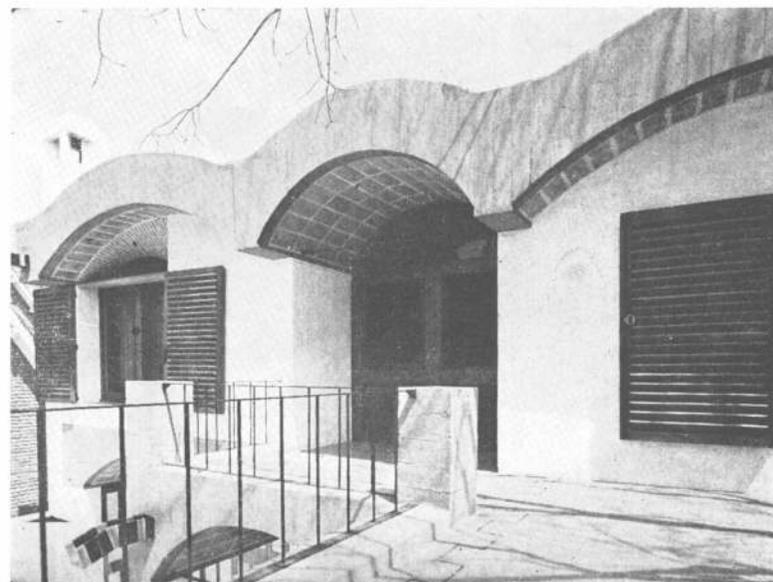
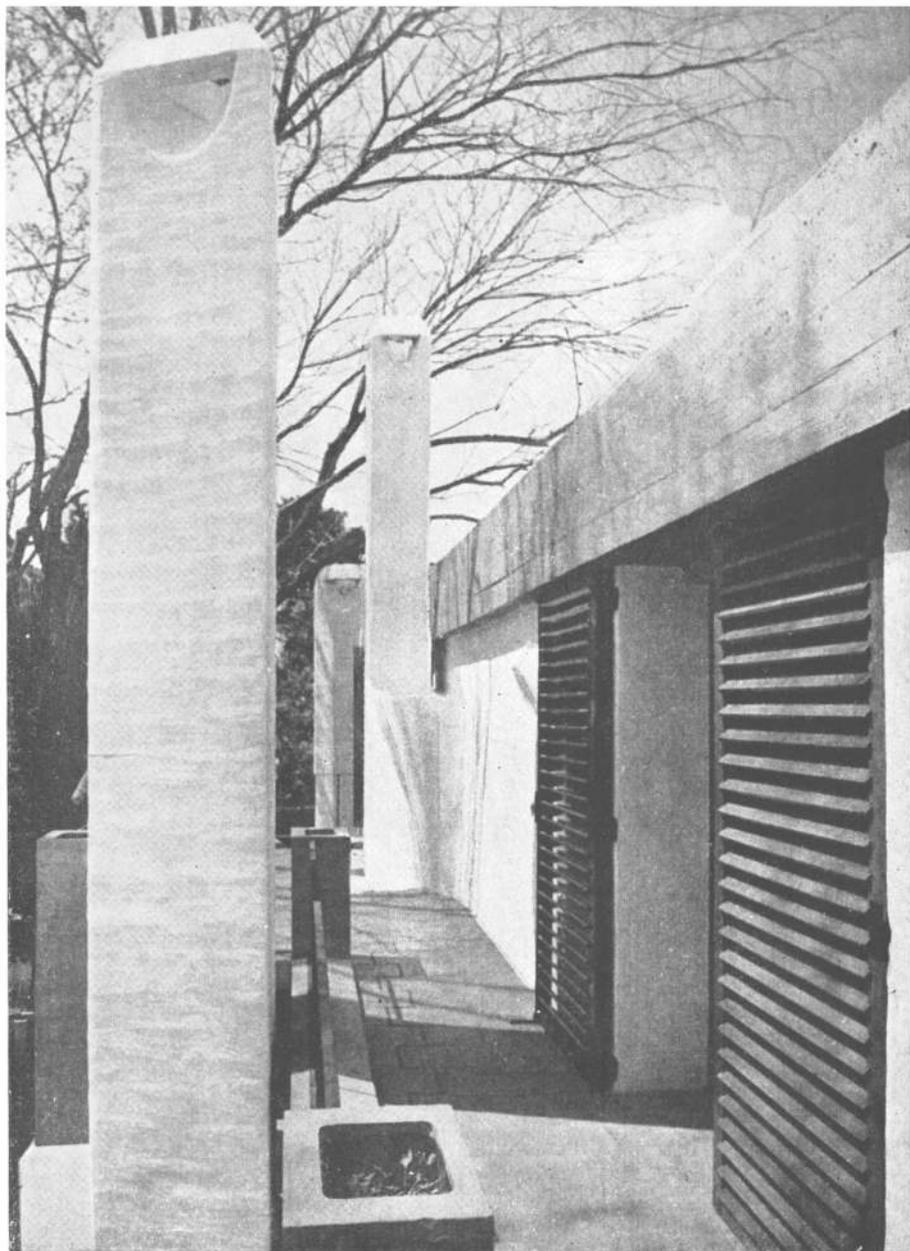
5



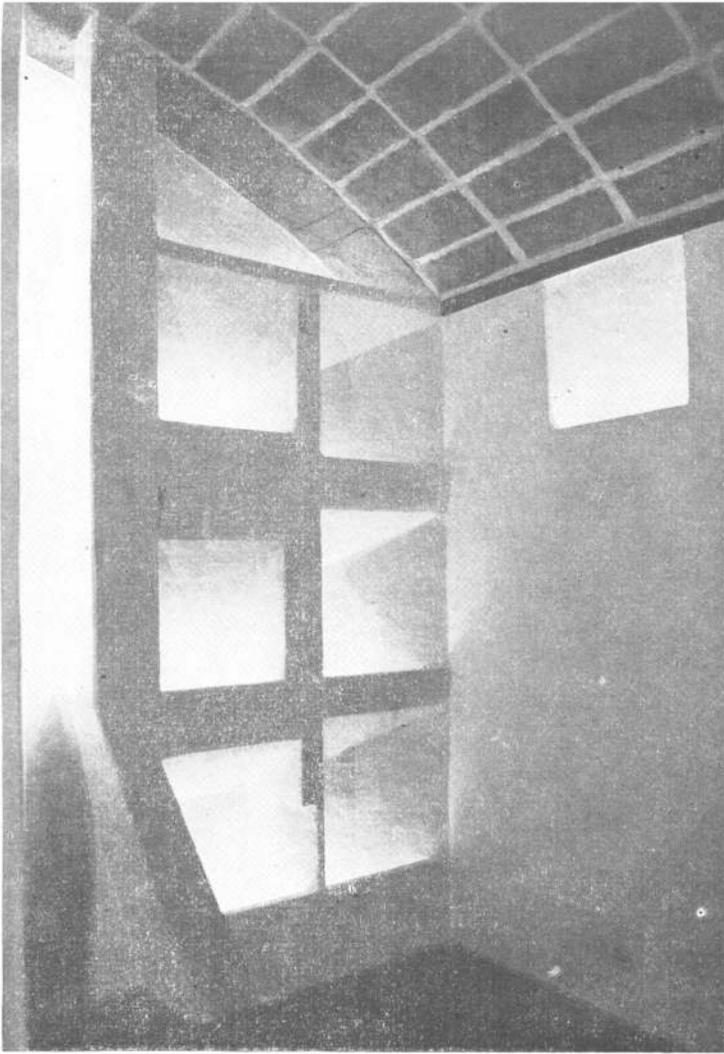
6



7
8



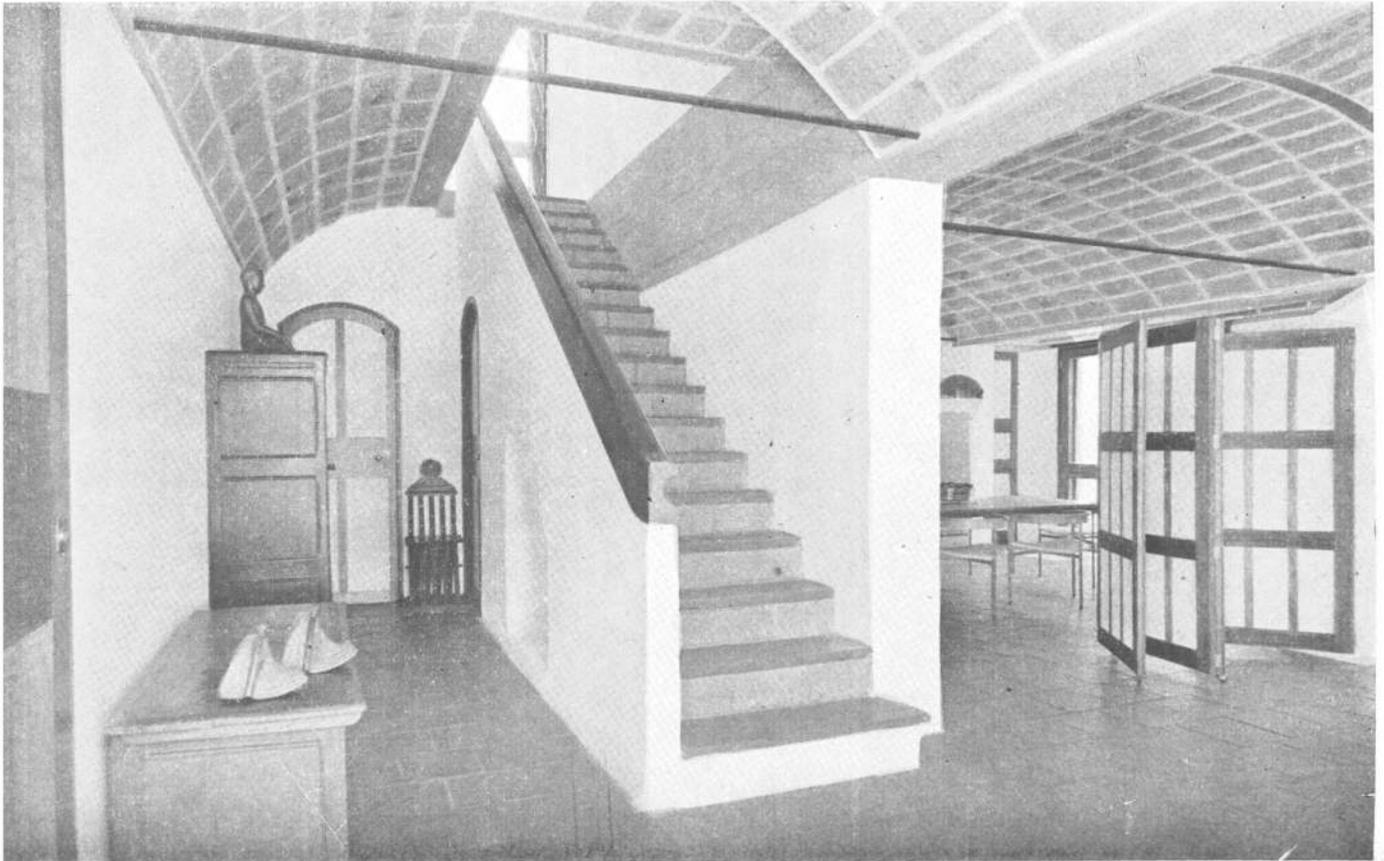
31



9 - 10

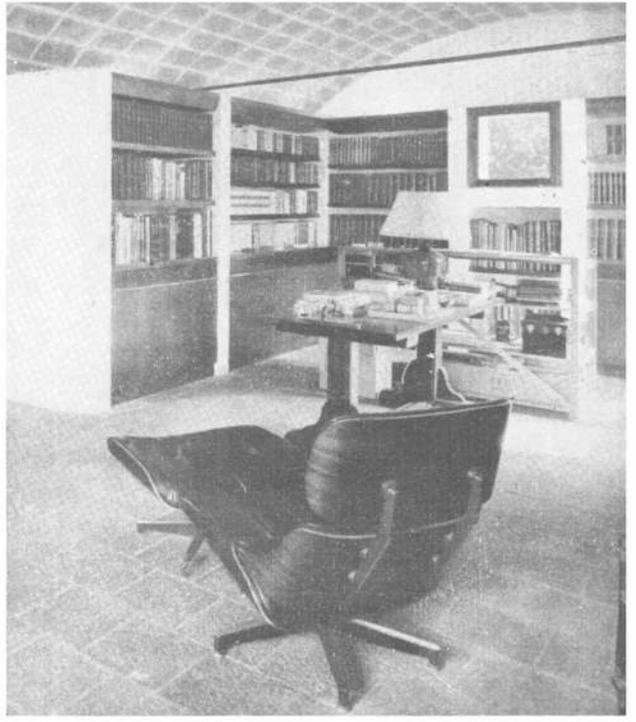


11





12



13

14



La iglesia de San Marcos y la obra de Sigurd Lewerentz

Uno de los grandes arquitectos de Suecia, Sigurd Lewerentz, ha sido honrado al cumplir sus 77 años. La Universidad de Estocolmo le ha hecho doctor Honoris Causa y la Real Academia de Artes de Suecia le ha otorgado su máxima distinción: la medalla Tessin.

Lewerentz formó parte del grupo de entusiastas renovadores de la arquitectura sueca, junto a Erik Gunnar Asplund, Oswald Almquist, Eskil Sundahl, Sven Markelius, Uno Ahrén y otros. Lewerentz es, por obra de las circunstancias y de su propio esfuerzo, el único que ha tenido la posibilidad de proseguir una línea de actividad artística bien clara y definida hasta el presente.

La arquitectura sueca produjo, por acción de los nombrados, su conocida irrupción en el panorama mundial durante la década de 1930. Con posterioridad a la muerte de Asplund (1940), su vigor se apagó y diluyó, aunque, ello debe reconocerse, mantiene hasta hoy un excelente nivel técnico y artesanal y una alta conciencia de su misión social. Si debe hacerse alguna excepción a esta tendencia, al analizar la actividad individual, tal ocurre con la poco voluminosa mas extraordinariamente congruente obra de Lewerentz. La iglesia de San Marcos, en Estocolmo (1957-1960), constituye el fruto más perfecto de esa lenta maduración.

Lewerentz es de los pocos que han persistido en la lucha con el mismo ardor y entusiasmo del comienzo. Le acompaña un puñado de gente, en general, más joven. Buena parte de los arquitectos de Suecia ha caído en un conformismo que se manifiesta en dos líneas que parten del viejo funcionalismo del 30.

En primer término, la ruda reacción despectiva de los primeros funcionalistas frente a los problemas históricos y humanísticos ha proseguido ayudando al silencio de los arquitectos. El volumen de lo publicado por ellos es sorprendentemente reducido si se lo compara con el volumen de obra.

El campo ha sido cedido casi por completo a históricos y críticos de arte, que reciben su instrucción en secciones es-

peciales de las facultades de humanidades, completamente desconectada de la formación propia de los arquitectos en las escuelas superiores técnicas. Muchos de aquellos, con sólidos conocimientos desde el punto de vista histórico y teórico, poseen, sin embargo, una posición completamente estéril en el campo creativo, acentuada por el divorcio y velada rivalidad entre los dos grupos. Sólo una postura tal justifica el error conceptual en que se debate la mayoría de ellos. Felizmente se constata que, entre los arquitectos, un conjunto de jóvenes descontentos intenta erradicar esta primera forma de conformismo.

En segundo lugar, un considerable número de arquitectos suecos se ha circunscripto a desarrollar los problemas técnicos, artesanales y del uso del material planteados por los "pioneros" de la década del 30 y ha dejado muy de lado las inquietudes estéticas. A este grupo pertenecen los entusiastas de las estadísticas, las encuestas, las normas, los promedios. Son los hombres de ciencia de la arquitectura que, con respetable método e investigación, creen haber encontrado la solución perfecta a todo problema arquitectónico en la razón, en la media de los valores obtenidos por cuidadosos métodos estadísticos e inobjectables encuestas sociológicas, a las que se añade una conveniente salsa estética. La influencia de este grupo es aún más pernicioso que la del primero, ya que su núcleo se halla en las propias escuelas de arquitectura y sus defensores son bien intencionados y creen luchar no sólo por una buena solución sino también por un principio ético. Como señala Richard —*Architectural Review*, diciembre 1961—, a quien traducimos libremente: "todavía no existe lugar como Suecia por la consistencia e integridad del diseño, por las serias soluciones de tipo artesanal a todo género de problemas y por el uso de materiales realizado con la misma pericia artesanal. La arquitectura no es en ninguna otra parte tan claramente uno de los guardianes de la conciencia pública".

Todo ello es muy cierto, pero

la arquitectura como arte se está marchitando por carencia de savia vivificadora.

Lo expuesto anteriormente, como todo esquema, no es universalmente válido. Hay excepciones entre los jóvenes y entre los viejos que han sabido formar escuela y transferir su entusiasmo. Junto a los últimos debe citarse a Erik Lundberg, quien se mantuvo al margen del movimiento acaudillado por Asplund, pero que ha desarrollado y continúa desarrollando una inmensa labor individual de investigación histórica y de clarificación de conceptos, que ha sobrepasado los niveles nacionales.

Así ubicado Lewerentz, en posición preeminente en esa minoría, detengámonos ahora, brevemente, en su poco difundida biografía, lo que se debe, en parte, a su modestia y retracción rayanas en la misantropía. Terminados sus estudios en Gotemburgo, su primera actuación de relieve se produce junto a Asplund. Asociados vencen en la competencia internacional llamada para el proyecto del archiconocido Cementerio del Bosque, al sud de Estocolmo, en 1915 y en el que prosiguen trabajando hasta 1940. La labor de Lewerentz se concentra en el manejo del paisaje y en la Capilla de la Resurrección (1926). Hay un fuerte contraste entre estas dos facetas de la obra. La última está ejecutada en el gusto severamente clasicista que dominaba el norte de Europa en la época de la formación de su autor; el paisaje, en cambio, es tratado de modo tal que exhibe una liberación que se operaba en el

espíritu del artista. Hábil y libre, la composición del paisaje alcanza, independizada de las rígidas reglas clásicas, una calidad extraordinaria. Esta es, tal vez, la obra más conocida de Lewerentz pero, al tiempo, aquella en que más se le ha ignorado, atribuyendo toda la gloria a Asplund.

En 1926 planea, también, el Cementerio del Este en Malmö y allí vuelve a afirmarse, con la misma sencillez y claridad la tendencia hacia una composición paisajista libre y renovadora, aunque a la vez cuidadosamente elaborada.

Bajo la plena vigencia del funcionalismo, produce en 1932 el edificio para el Instituto Nacional de Seguros en Estocolmo, en el que, sin embargo, se presentan fuertes resabios de su posición clasicista inicial. Un exterior severo y pesado, casi inexpresivo, característico del primer funcionalismo sueco, se balancea, empero, con un delicioso patio central de planta circular, cuyo espacio sereno y aventanamiento sabiamente proporcionado dan al mismo la atemporalidad de las obras clásicas.

Este rígido ensayo es seguido, en 1932, también por un crematorio en el cementerio de Malmö que ya hemos nombrado y en 1933 y 1935 por los proyectos vencedores en la competencia para el Teatro Municipal de Malmö. Estos proyectos indican la persistencia de la evolución hacia una solución en planta más flexible y hacia valores formales más ricos, que ya hemos señalado. Los dibujos definitivos del teatro le fueron encargados en colaboración con los adjudicatarios del segundo premio, ar-





BIBLIOTECA

quitectos E. Lallerstedt y D. Heildén y la obra se ejecutó entre 1936 y 1944. Como pertenecientes a este período deben citarse también algunos edificios industriales en la parte septentrional de Suecia, Norrland, y una villa en Falsterbo.

La completa liberación del esquema clasicista se opera en el proyecto de dos capillas anexas al Crematorio y Cementerio de Malmö, por él construidos. Las mismas: Santa Gertrudis y San Knuts, fueron ejecutadas entre 1941 y 1944. La libre pero al mismo tiempo cuidadosamente pesada solución, la limpieza lograda en volúmenes y espacios, la mayor riqueza en la elección y tratamiento de los materiales y la profunda identificación de edificios y vegetación cultivada circundante, nos indican el grado de madurez que, indudablemente, ha alcanzado el artista. En su solución definitivamente funcionalista se manifiesta un aspecto positivo: la afirmación de la característica bien escandinava de un suave romanticismo en el manejo, hecho con amor, de los detalles, materiales, vegetación y demás elementos componentes de la obra. Ella ablanda la dureza de las frías especulaciones intelectuales de los esquemas teóricos funcionalistas.

En 1950 obtiene el primer premio en la competencia acerca de la restauración de la Catedral de Uppsala, mediante una propuesta a un tiempo radical y respetuosa de la tradición. Ella suscitó una amplia discusión y Lewerentz fué designado para estudiar el espinoso problema del destino del centro religioso de Suecia, conjuntamente con otros especialistas. Más tarde se impone en la com-

petencia para el proyecto de la iglesia de San Marcos en el barrio de Björkhagen al SE de Estocolmo. La obra fue ejecutada entre 1957 y 1960 y ha permitido a Lewerentz desarrollar su positiva fantasía y todos los refinamientos adquiridos en la experiencia de una larga búsqueda coherente acerca de materiales, luz, espacio elemental.

Llegando a Björkhagen, se distingue un enorme edificio de departamentos de 16 plantas; junto a él, un bosque de abedules en que una construcción baja se enmascara, por así decirlo, miméticamente. Lewerentz ha dejado de lado la idea de rivalizar con el gigante vecino y ha solucionado el problema adaptando el edificio de la iglesia a la escala de la vegetación natural circundante. De muy homogénea ejecución, con ladrillo cuya calidad, aparejo y junta han sido estudiadas para armonizar con la textura de la corteza de abedul, la creación de Lewerentz se funde perfectamente con su medio, sin tratar de competir con el coloso cercano. Lo que en primer lugar despierta nuestra atención es su modestia casi tímida, su terrible unidad y coherencia, como nacidas de prístinas fuerzas naturales y la consecuencia en el empleo del material latericio que constituye la casi totalidad del edificio.

Estudiando la planta se observa que la iglesia está orientada, de la manera tradicional, según el eje este-oeste. Ella forma con los locales sociales parroquiales un grupo de mayor altura que se destaca, separado por un patio provisto de una fuente, frente al cuerpo independiente menor, que aloja las oficinas parroquiales, una vivienda y el campanario.

El acceso principal a la iglesia se emplaza, de acuerdo con la antiquísima tradición cristiana en Escandinavia, lateralmente, por el costado sud de la nave, lejos de las entradas para otras actividades, que vierten sobre el patio central aludido.

Al ingresar al edificio nos impresionan su severidad y sencillez. Nos encontramos con una nave mayor y, hacia el norte, una nave menor lateral que proporciona la necesaria intimidad, ejecutadas totalmente, de piso a techo —incluyendo púlpito y altar— en ladrillo.

Todo ha sido condicionado a la disciplina que impone el módulo, para no utilizar en ningún caso más que piezas enteras, para lo que se ha recurrido al empleo de llagas de ancho variable que proporcionan a un tiempo variedad y vida al muro. Para no destruir el efecto de continuidad homogénea en el material hasta se han suprimido los marcos de las ventanas, alojando sus cristales térmicos dobles directamente en la mampostería. Las aberturas son pocas y pequeñas, como corresponde a la índole del material. Un hecho digno de destacarse: las grandes vigas de las aberturas entre las naves principal y lateral están construidas de ladrillo, con conveniente armadura de hierro destinada a absorber los esfuerzos de corte y tracción que en ellas se generan.

El espacio, que las formas sencillas y severas de esta iglesia determinan, ha sido enriquecido por el manejo sabio de la luz. Los rayos de luz normales al eje longitudinal de la nave son admitidos a través del muro sud. Junto al altar, dos aberturas angostas que llegan hasta el piso mismo hacen que el oficiante y el altar se vean en-

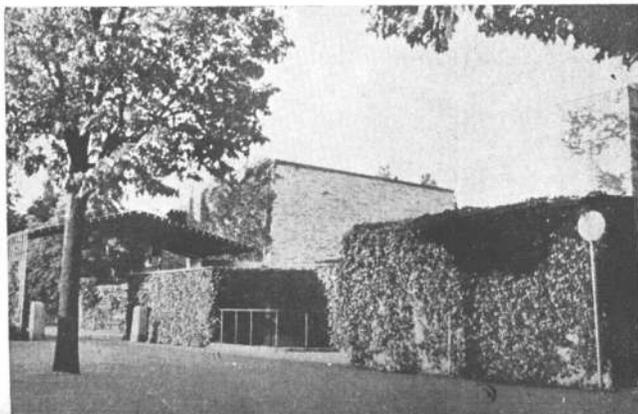
vueltos en una claridad go de sobrenatural, en biente que, por lo demás, halla casi en penumbra, restantes ventanas de ese muro son pequeñas y sólo dan paso a haces de luz que se destacan como si fueren de densa substancia luminosa y, por contraste, acentúan la quieta y sombría atmósfera de la nave.

El muro norte, por el contrario, no admite luz transversal sino tangencial a los muros y desde lo alto. Este giro en la dirección de la luz crea un particular efecto sobre los muros, en los que idéntico material se revela bajo otra textura y calidad visual.

Estos y otros aspectos de la iluminación natural y artificial hacen que el espacio formalmente estático adquiera un dinamismo vibrante, se sienta vivo mas no inquietante, ya que conserva la serenidad que invita al recogimiento y, además, focalizan la atención en el altar iluminado más directa e intensamente. La posición de este último se destaca en el muro plano del ábside mediante un par de tapices y un crucifijo de forma almendrada entre ellos. En la nave no existe otra decoración, si se exceptúan los bancos y lámparas.

Un nuevo factor que contribuye inteligentemente al enriquecimiento de este espacio lo constituyen las bovedillas oblicuas de la cubierta y las pequeñas alteraciones (concavidades suaves y ligero cambio de dirección) del muro sud, justificados, además, por razones acústicas.

La sacristía, que brinda una intimidad muy acogedora, se ubica en el extremo este de la nave lateral. El grupo de locales en inmediata relación con la nave se completa con un au-

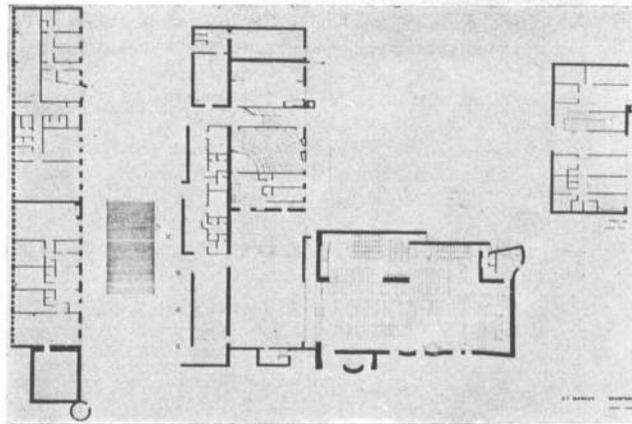


A la izquierda: la capilla de la Resurrección, en el cementerio del Bosque de Estocolmo. 1926.

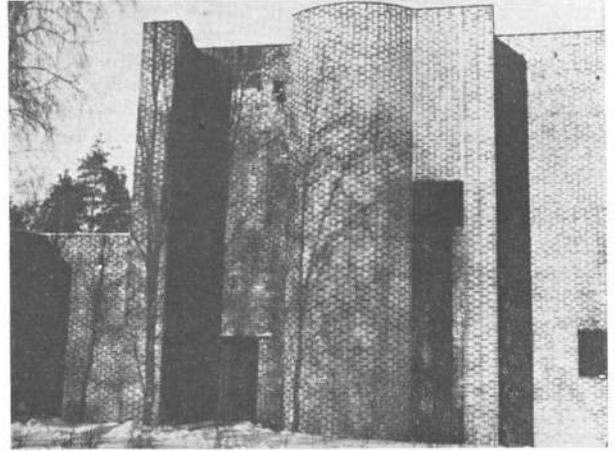
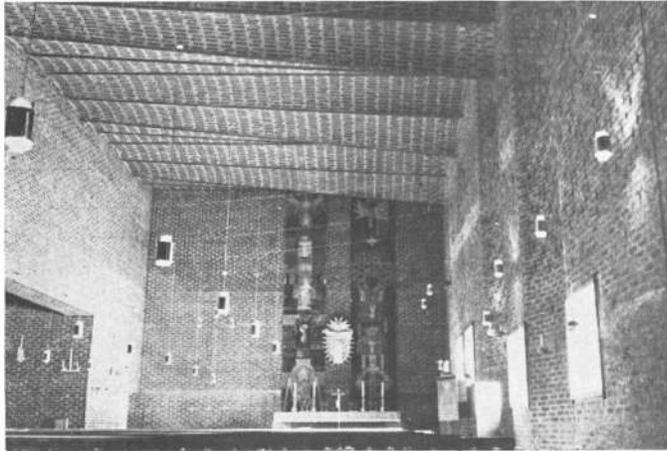
En el centro: Capillas de Santa Gertrudis y de San Knuts, en el cementerio del este de Malmö. 1941-44.

A la derecha: el interior del Instituto Nacional de Seguros en Estocolmo. 1932.

Planta del conjunto de la iglesia de San Marcos, en Estocolmo. El cuerpo administrativo está a la izquierda; en el centro, la iglesia propiamente dicha con sus dos naves y locales parroquiales; en el extremo derecho aparece la planta alta. El plano fue relevado por el autor en vista de que hasta ahora solo se han publicado los planos del proyecto primitivo que no coinciden con el trazado final.



A la derecha, uno de los accesos al vestíbulo de entrada al edificio parroquial.



Arriba a la izquierda: la nave principal de San Marcos.

Arriba a la derecha: El acceso a la nave.

Abajo: vista general del cuerpo principal de San Marcos.

ditorio que puede integrarse con aquélla mediante grandes puertas corredizas y, girando las sillas o de otro modo, utilizarse con completa independencia respecto del local sacro.

La parte oeste de este cuerpo se abre al patio que lo separa del edificio de administración. Dicho patio posee una fuente con su espejo de agua y una serie de pórticos independientes de madera que ofrecen agradable contraste con la mampostería sobria del resto de la obra.

Un vestíbulo se halla emplazado a lo largo del muro exterior oeste del cuerpo citado y a él dan algunos locales accesorios y en su extremo norte

el ingreso a la parte alta y diversas salas de reunión, enseñanza y un pequeño teatro. En la planta superior se alojan locales para clubes, asociaciones y depósitos de la parroquia.

Paralelamente, frente al otro lado mayor del patio, se extiende el edificio administrativo de planta rectangular, con el campanario en forma de torre de sección circular en el extremo sud, archivo y oficinas, sala de reuniones del consejo parroquial, locales para scouts y una vivienda en la parte norte.

Los volúmenes y relaciones espaciales planteados son claros y hasta diríamos elementales. El diseño en concordancia con

las propiedades de los materiales empleados es excelente. La firmeza y calidad de esta obra nos conduce, a veces, al borde de lo simple y lo brutal, mas nos indica permanentemente la presencia de una voluntad artística conciente, bien definida.

Al abandonar el bosquecillo de abedules y volvernos para observar el conjunto a la distancia se reafirma, luego del examen realizado, la impresión inicial acerca de la calidad de la obra. Ella se nos revela creada con los elementos de hoy pero moldeada con los invariantes que responden a la esencia del material empleado, la naturaleza circundante y la tradición sueca de arquitectura religiosa.

LA INSTITUCION

Antes de comenzar el estudio arquitectónico de nuestros cabildos coloniales, nos referiremos, de modo muy somero, a la institución misma y a la evolución de sus edificios en España, de donde heredamos ambas cosas. Lampérez y Romea ya lo ha hecho en páginas maestras, de las que extracto esta noticia preliminar (1).

Su remoto antecedente institucional se sitúa en las Cortés, asambleas en las que el Rey, junto con representantes de la Nobleza, el Clero y el Estado Llano, o **brazos**, como entonces se les llamaba, redactaban las leyes de beneficio común. Hacia el siglo X comienza a desdoblarse esta función pública, apareciendo la organización municipal, separada e independiente. El Rey, para contrarrestar el creciente influjo de la nobleza, favorece al **brazo popular**. Al principio, los jefes de familia designan a los Alcaldes (uno por el Rey, otro por la Iglesia y dos por el pueblo), los Jueces, los Jurados y los Portiellos. A partir del siglo XII se completa esta organización con el **concejo abierto** y el **concejo cerrado**. Todo el vecindario, reunido "a campana tañida" en concejo abierto, elige a quienes han de ejercer los cargos citados. Y a partir de ese momento, las reuniones de autoridades constituyen el concejo cerrado.

Durante los siglos XII y XIII esta institución, netamente popular, alcanzó su máxima jerarquía, pues se le concedió autonomía, derecho de peticionar al Rey, imposición de tributos, acuñado de moneda, milicia propia y hasta legislarse por fueros privativos. Pero como no convenía al Rey esta importancia creciente, poco a poco fueron cercenándose esos derechos, y se suplantó al Concejo por el Regimiento, cuyos miembros volvieron a ser designados directamente por la Corona. Es decir, la nobleza, más allegada al Rey, consiguió desplazar al brazo popular, y enseñorearse de los cargos del Ayuntamiento, título que vino a sustituir al de Concejo, que cayó en desuso.

Esta institución llegó a América desde el momento inicial de la conquista. Generalmente en el Acta misma de fundación de cada ciudad se designaban las autoridades del Cabildo, alcaldes y regidores por un año, debiendo el primer día de cada año elegir ellos mismos a sus reemplazantes. De tal modo, si bien se trataba de una orga-

nización popular, el pueblo no intervenía directamente en la elección, concretándose a presenciar la subasta de cargos que se hacía en la Plaza Mayor, costumbre de pésimos resultados que reemplazó la práctica anterior de la designación directa.

Dividíanse las autoridades en Alcaldes Ordinarios, que fueron al principio los jueces de primera instancia; los Alcaldes de Hermandad o Policía, y seis Regidores, cargos todos gratuitos y de obligada aceptación. Además, se completaba el cuerpo con el Procurador General, que proponía mejoras y estudiaba los asuntos a discutirse, presentando de ellos un resumen; el mayordomo de Propios, que llevaba las cuentas de las rentas; el mayordomo del o de los patronos de la ciudad, que corría con todo lo relativo al culto y fiestas de éstos; el defensor de menores; el alguacil mayor o ejecutor de deudores; el alférez real, que llevaba y tenía en su poder al real estandarte; el escribano público y de cabildo; el sargento mayor, al cuidado de las milicias, y otros cargos menores. Así constituido el Cabildo formaba una corporación donde todos los intereses populares estaban representados, y a la cual podían acudir los vecinos por quejas o peticiones. El Cabildo daba tierras y solares; acordaba permisos para vaquerías; daba permisos de edificación; cuidaba del abasto; señalaba precios para la venta de productos alimenticios; imponía tasas; organizaba las fiestas populares, y ya en tren de aumentar sus funciones, hasta se entrometió en las costumbres, el vestido, los gastos y lujos excesivos o los avances de la autoridad eclesiástica.

Como vemos, esta institución de origen español, poco a poco se diferenció fundamentalmente de los Consejos peninsulares, hasta constituirse en un organismo donde el pueblo tenía inmensa influencia, aún cuando no hubiese intervenido directamente en la elección de sus funcionarios.

No menos interesante es la evolución que siguió la arquitectura de las casas donde tuvieron su sede dichos organismos. Lampérez y Romea señala cómo, al principio, las reuniones de los Concejos españoles se realizaban en edificios ajenos, iglesias, mercados, torres, palacios reales, y hasta en las gradas de la mezquita, como sucedió en Sevilla. En el siglo XIV se pensó, en las grandes ciudades, en dotar de alojamiento propio a los Ayuntamientos, ya fuera habilitando



1. Plaza de la Victoria frente oeste (1829), acuarela de Carlos Enrique Pellegrini (215 X 335 mm), original en el Museo Nacional de Bellas Artes.



2. Fotografía tomada alrededor de 1882, que muestra el aspecto durante el periodo 1880 - 1890 en que se elevó la altura de la torre y se refeccionó el edificio a la manera académica.



3. Fotografía tomada alrededor de 1913, que muestra la torre tronchada y la disposición asimétrica impuesta por la apertura de la Avenida de Mayo.



4. Fotografía que muestra el aspecto actual del edificio luego de la restauración de 1940.

alguna torre de sus murallas, como sucedió en Burgos, o construyendo local adecuado, como Valladolid, en 1338, y Barcelona, en 1369. Pero el verdadero comienzo de esta clase de edificios data del 1480, en que los Reyes Católicos dispusieron, por el Ordenamiento 106 de las Cortes de Toledo, que todas las ciudades y villas donde los Concejales no tuviesen edificio propio, procediesen a su construcción en el término de dos años.

Dos fueron los tipos de casa municipal en España: la **torre** y el **palacio**. En el siglo XIV fué muy frecuente utilizar las torres del recinto amurallado de la ciudad para diversos usos vinculados a la urbe: sede de las autoridades, casa de moneda, cárcel, etc. En Cataluña quedan algunos ejemplos de menor cuantía, y en Burgos el hermosísimo Arco de Santa María, sin duda el más completo torreón, que es al mismo tiempo que parte de la muralla defensiva, palacio municipal y monumento conmemorativo.

El Palacio municipal es una forma desarrollada y espléndida, cuyo auge, al coincidir con la paz del siglo XVI, le permite liberarse de su anterior vinculación con las murallas y torreones militares. Antes de llegar al palacio propiamente dicho, se comenzó por una simple casa municipal, cuyas características repetía las de las viviendas privadas, con algún salón de mayores dimensiones y cierta importancia en su decoración. A medida que crecen las ciudades, adquiere jerarquía el edificio de sus autoridades, hasta desembocar en el Palacio Municipal, en el que es de rigor el gran salón para las juntas, la capilla, la sala de juicios y oficinas subalternas.

Por último, un tercer tipo, correspondiente a las poblaciones de menor importancia, es el que más nos interesa por su directa vinculación con los cabildos americanos. Lampérez y Romea lo describe así: **"Son los que tienen la fachada constituida por un pórtico en la planta baja, y una galería abierta en la principal. Es la franca expresión de las necesidades municipales: el pórtico para los ciudadanos, donde a cubierto pueden reunirse, leer los edictos y esperar las decisiones; y la galería como balcón concejil desde donde el Ayuntamiento se muestra al pueblo, ya en sus funciones propias, o ya utilizándolo como miradero para presenciar en Corporación las fiestas públicas."** Como veremos, este tercer tipo coincide sensiblemente con los edificios de nuestros cabildos, sobre todo en cuanto al pórtico y galería mencionados.

Pero la mayor amplitud de las funciones que abarcaban los cabildos trajo como consecuencia ciertas diferencias con los ayuntamientos españoles. Como en éstos, la Sala Capitular era el elemento principal; la capilla aparece en los edificios de cierta importancia, no siendo un elemento obligatorio. En el Cabildo de Buenos Aires la capilla quedaba en planta baja, a mano derecha según se entraba por el amplio portal, y la sala capitular estaba en los altos. Parecida disposición tuvo el de Tucumán, a juzgar por el plano de 1793, pues, en tanto que el oratorio quedaba en planta baja, no se indica dónde estaría la sala capitular, que suponemos sería en el piso alto, cuyo plano se desconoce. El de Luján carecía de capilla.

Parte fundamental de los cabildos era la reservada para prisiones y cuerpo de guardia; generalmente ocupaba casi toda la planta baja, o por lo menos gran parte de ella. En el Cabildo de Buenos Aires, como en el de Salta, el patio de mayores dimensiones era el destinado a la soldadesca y a los presos. En el mencionado plano del cabildo de Tucumán aparece un curioso **"calabozo del ahorcado"**. La torre era un elemento de gran importancia, como que al son de su campana se convocaba para las sesiones comunes, y cuando se tocaba a arebato, indicaba junta de cabildo abierto, o algún peligro para la ciudad. Tienen o tuvieron torre los edificios comunales de Buenos Aires, Tucumán y Salta; otros, como los de Córdoba y Santa Fe, carecieron de ella al principio y les fué agregado después. Algunos cabildos más modestos, como el de Luján, se conformaron con una espadaña. En cambio, el ayuntamiento salteño, además de la torre con sus campanas, poseía una curiosa **"campanita de la queda"** ubicada en un pequeño arco de la galería del piso alto.

Coincían todos los cabildos en cuanto a su ubicación, pues las Leyes de Indias establecían de modo terminante que debían quedar frente a la Plaza Mayor.

Por último, diremos que, si bien con las variantes lógicas impuestas por las distintas regiones en que se levantaron o el diverso gusto de quienes los proyectaron, todos los edificios de nuestros cabildos tienen un parecido indudable, un cierto aire de familia que resulta de su misma función. Ese parecido lo da la galería o arquería de su fachada, infaltable como elemento necesario para la vida capitular y para reunión del pueblo.

El Cabildo de Buenos Aires

Por razones de espacio, y además por haberlo estudiado con algún detenimiento en otra oportunidad⁽²⁾, pasamos por alto la historia de la construcción del primitivo Cabildo, modesto rancho comenzado en 1608 por el alarife Juan Méndez, que a costa de innumerables reformas y reparaciones se mantuvo en pie hasta que se inició el histórico edificio que todos conocemos.

En 1706 ya se comienza a hablar entre los cabildantes de la necesidad de hacer nuevo Ayuntamiento, el cual se puede reducir a una **Sala Capitular alta y un par de Calabozos de adobe Cocido, con su Corredor a la plaza, para q. así se ejecuten los Cavildos con mas Sigilo q.**

al presente. Pero transcurren los años sin tomarse iniciativa alguna, puesto que en octubre de 1718 el capitán Antonio de la Rasabal, alcalde de primer voto, vuelve a poner sobre el tapete la cuestión, a raíz de haberse fugado **barrios prezpos por ser las paredes de Adove y tierra y que respecto tambien de que no ay Sala Capitulare que sea decente y la que ai inmediata a los Asientos de la plaza, por lo qual no se puede Conerir cossa que no se haga publica.** Un año después nada se había resuelto, excepto citar al **Yngeniero del precidio** (éste era el nombre que se daba a los fuertes en aquella época), para que fuese estudiando la planta del futuro edificio. Era dicho técnico el ingeniero militar capitán Domingo Petrarca, quien había recibido su título en Madrid, en 1716, embarcándose ese mismo año para el Río de la Plata en la expedición del nuevo gobernador don Bruno de Zabala (3).

Sólo se conserva un plano, fechado en 1719, cuyo autor fué el famoso arquitecto jesuita Juan Bautista Primoli (4), pero que no fue utilizado para levantar el edificio. En carta que dirigieron los miembros del Ayuntamiento al Rey, el 19 de octubre de 1719, leemos lo siguiente: **Sobre esto emos consultado esta materia con el hermano Primoli Relixioso de la Compañía de Jesus Maestro de Albañil a quien traximos al sitio de la Carzel y Cassa Capitulare; Y haviendolo bisto le suplicamos nos diesses planta en la forma que se labraria unas Cassas Capitulares desentes y Calabosos donde estubiesen con seguro los presos, lo qual egecuta dandonos la que presentamos; Y auiedo mostrado esta al Capitan Don Domingo Petrarca Yngeniero de este Precidio para que segun lo practico que se alla del Pais nos abaluase y tasase respecto del balor del Ladrillo y Cal que nos costaria la obra segun la planta quien la abaluo en sesenta mil pesos poco mas o menos como consta de la certification dada por el susso dicho que presentamos (5).** De que este plano no fue utilizado, tenemos las más absoluta seguridad, desde luego por su comparación con lo que realmente se ejecutó. En realidad, se trata del primero de los varios proyectos que se hicieron antes de comenzar las obras definitivas. El divulgado error de suponerse el plano auténtico se debe al hecho de ser el único que ha llegado hasta nosotros, puesto que los demás que mencionaremos se han perdido.

Por un informe de los oficiales reales dirigido al rey, tenemos noticia de un segundo plano. Ese documento lleva fecha 18 de septiembre de 1720 y en él se dice: **hauiendo discurrido y determinado enbiar a V. M. Una planta de dichas obras con su costo a poco mas o menos, echa por el yngeniero de este Precidio Don Domingo Petrarca, nos respondió este tenia sacada una a pedimento de los individuos de este ayuntamiento, la que le abian pedido para remitir a V. M. por cuya razón nos parecio escusarle de este trabajo.** Esto concuerda en absoluto con las actas de la sesión de 20 de junio de 1722, en que **Se trata de como para dar quenta a su Mag^d. Se le avia mandado de parte de Estta Ciudad haser al Yngeniero de Estte precidio dos plantas una plana y otra alta de las casas de Estte Cavido, que se pretende hazer y q. se le avia ofrezido una gratificaz^{on} y acordaron se le den al dho Yngeniero q. lo es Dn Domingo Petrarca sinq^{ta} p^s.**

Las precedentes constancias prueban que con posterioridad al plano de 1719 hecho por el hermano Primoli, solamente de planta baja y con trece tramos de arquerías frente a la plaza (el Cabildo definitivo tuvo once tramos), se tiene noticia de un segundo plano, proyectado para dos plantas, una plana y otra alta, cuyo autor fué Petrarca.

Ahora bien ¿debe entenderse que proyectó un edificio de dos pisos, con planta baja y alta, o se quiso decir que Petrarca había presentado un dibujo en planta y otro en elevación, o sea, la distribución y la fachada? Nada se puede afirmar con seguridad, pues la documentación compulsada hasta la fecha no permite resolver el problema y en el Archivo de Indias poco o nada queda por investigar (6). Un testimonio frecuentemente invocado contribuye a complicar el estudio; me refiero a la carta del jesuita Cayetano Cattáneo, en la que, refiriéndose a la labor arquitectónica de los jesuitas Blanqui y Primoli, dice: **Emprendieron también a instancias del Gobernador la construcción del Palacio de la ciudad, aunque por haberlo comenzado demasiado suntuoso y no resistiendo la Comuna entonces exhausta los gastos excesivos que se requerian, se defirió para otro tiempo el proseguirla (7).**

La referencia de Cattáneo, que durante mucho tiempo se creyó rigurosamente exacta y sirvió de guía a muchos historiadores, hoy ha sido rectificada por el padre Furlong, quien ha demostrado que, si bien vinieron juntos al país, jamás trabajaron asociados o simultáneamente en una misma obra. Ello no significa que no haya mucho de cierto en la carta de Cattáneo, pues ya hemos visto que Primoli preparó un plano, y en cuanto a la actuación de Blanqui en el Cabildo veremos de inmediato cuán importante es, pero en distinto momento que su compañero de Orden, de quien hoy que separarlo de ahora en adelante en lugar de citar a ambos como un binomio inseparable.

Con posterioridad, el hallazgo del Libro de Fábrica del Cabildo ha venido a arrojar alguna luz en el asunto (8). En efecto, en las 44 fojas escritas de que consta el libro, y pese a registrarse tan sólo los gastos de materiales y mano de obra desde el 14 de octubre de 1724 hasta el 22 de abril de 1728, aparece citado muchas veces el Hermano Andrés Blanqui; así en fojas 12 vta. leemos que **"se compraron Cien Clavos pequeños en doze reales para Clavar las dos mesas que se hizieron al Padre Blanqui"**. Evidentemente se trataba de mesas para trabajar y dibujo, ya que no es concebible que fuesen para comedor u otros menesteres caseros de quien vivía a solo una cuadra

de distancia de la obra. A fojas 32 vta. leemos **"en 15 de dho (mes de abril de 1726) se Compró al Padre Blanqui una Mano (25 hojas) d. Papel de Marca Mayor a doze Reales para la planta"**, es decir, para hacer un plano del edificio, de modo tal que no deja lugar a dudas sobre su directa intervención en las obras.

Probada de modo tan fehaciente la intervención de Blanqui, y conocida su capacidad para proyectar, lógico es pensar que a él y no a otro se deben los planos del histórico Cabildo. Esta suposición, basada tan sólo en deducciones lógicas, parecería corroborarse con algunos detalles arquitectónicos. Compárese el motivo central del Cabildo con la fachada de las iglesias del Pilar y Catalinas, o con el pórtico de la Catedral de Córdoba, obras todas de Blanqui, y se verá una evidente similitud en el empleo del orden toscano, las pilastras duplicadas, los nichos u hornacinos entre ellas, etc. (ver **na** 404). Otro detalle que concurre a robustecer esa atribución es la manera de hacer los arcos, de menor luz que la que media entre los pilares que los soportan. Esa característica aparece en el Cabildo, en el convento de Recoletos anexo al Pilar, en la estancia jesuítica de San Isidro Labrador, en Alta Gracia, y en la residencia de la compañía en Córdoba, edificios todos donde consta que actuó el Hermano Blanqui.

Las obras del histórico Cabildo no se comenzaron hasta 1725. El acta de la sesión celebrada el 21 de julio de ese año nos informa de que **como era ya presiso dar prinpio a la fabrica destas Casas el día Veynte y tres del corriente Lunes... fueron de pareser se le señelen quarenta p^s. al mes al Mtro Albañil, quien avia ya travajado en llegar [a] los Simientos desde el día dies y seis, a razon de doze reales.** Una nota marginal del Becerro de Actas dice: **Salario de 40 al Mtro Albañil Julian Preciado.** He aquí el nombre del primer obrero que trabajó en el edificio, cuya iniciación queda fijada a 16 de julio de 1725, dato que, por otra parte, coincide con el testimonio enviado al Rey por el escribano mayor don Domingo Lezcano (Archivo de Indias, 76-3-43), y con el citado Libro de Fábrica, en cuya foja 3 vta. leemos: **"En 16 de Jullio se comenzaron a llenar los Cimientos con el Maestro Julián y diez y seis Peones."**

La extrema penuria de la ciudad retardó de tal modo la prosecución de las obras, que dos años después de comenzadas informaban los oficiales reales que **lo que se ha hecho asta ahora sera la tercia parte no siendo lo obrado carzel ni casa capitular sino la mitad de los portales que Yncluye la frente del terreno y dos casas que dizen ha de ser para Alquilar pues abiendo derribado la sala que tenian para sus Ayuntamientos los Zelebran oy en Uno de los quartos de la Vivienda Vaja que caue debajo de dichos Portales, teniendo entendido lleuan gastado ya al pie de 27000 pesos y a la sazón aparado la prosecucion de dicha obra disiendo ser por falta de plata (Archivo de Indias, 76-1-44).**

Otra de las razones por la que estaban detenidos los trabajos era la carencia de arquitecto competente, pues el hermano Blanqui, que hasta entonces había dirigido los trabajos, habíase ausentado, por lo que fué necesario esperar la llegada del hermano Primoli, que se encontraba en las misiones del Paraguay. En 1732 continuaban paralizadas las obras, con grave peligro que **de no Cerrar las ultimas vobedas se arruynara todo lo travaxado.**

En 1734 ya se habían reiniciado las actividades constructivas, puesto que **estandose por echar pretiles en los corredores altos entre pilar y pilar y tratado por largo espacio de tiempo mandaron se agan las varandillas de palo torneado y de la mexor madera que se pudiere.**

Al año siguiente ya se habla de **perfeccionar la fabrica, o sea darle término, ordenándose que los portales Se Ladrillen con adovez quemados que sean aproposito y por el alivio de los Litigantes y negociantes se pongan Bancos buscandose palos a preposito.** Es decir, que diez años después de iniciado el Cabildo, puede suponerse que estaba ya habilitado, por lo menos en su parte principal, aun cuando no puede hablarse de conclusión, ya que en 1739 se menciona la necesidad q. **ay de acabar la sala capitular, y cuatro años más tarde está sin concluirse la obra de sus Casas Capitulares y con Justo rezelo de q. se arruine lo empesado Con la Injuria de los tiempos.**

Todavía en 1746 se discutía acerca del mejor modo de arbitrar recursos **para Continuar la fabrica exterior de las Cazas y lo q. falta que cubrir de loz portalez.** Al año siguiente toma intervención el ingeniero don Diego Cardozo, a quien se encomienda proseguir los trabajos **a Excepcion de la torre y Capilla que estaz por lo presente no se puede proseguir por la Cortedad de Caudal.** Cardozo era un destacado técnico militar, a quien se debe, entre otras obras, el convento de Monjas Catalinas, que —si bien modificado— todavía subsiste en la esquina de las calles San Martín y Viamonte. Como contratista aparece Juan de Narbona, **mercader tratante** según los escritos de la época, y contrabandista que alternaba sus lances con empresas nobles, como la construcción de la iglesia del Pilar. Como detalle curioso, cabe hacer notar que el Cabildo, en atención a la labor del ingeniero Cardozo, acordó gratificarle con **una Aroba de chocolate, quedando este Cavildo corto en el Venefizio o correspondencia que devia Aser a dho Sr.**

No estaba totalmente concluido el edificio, cuando ya fué necesario cambiarle el balcón, que consistía en unas simples barandillas de madera. Para evitar la repetición del rápido deterioro, y **para la Mayor desensia de esta Ciudad se acordó se Aga balcon de fierro,** obra que conjuntamente con el entejado y la colocación de la portada

principal, quedó terminada en diciembre de 1751. En realidad, el nuevo balcón sólo tenía de hierro la baranda, siendo el entramado de soporte de gruesas vigas de madera, que un año después, por estar los canes sobre que descansa Algo desviados, se blandea, y puede causar Algun perjuicio; se remedie poniéndole Otros Canes de hierro que sean fuertes en los entremedios. Estas ménsulas de hierro son las que tan nitidamente se ven en las dos acurelas que hiciera Carlos Enrique Pellegrini en 1829, de tanta utilidad en el estudio de la restauración.

Ya puede decirse que estaba prácticamente terminado el edificio, a excepción de la torre, cuya erección se había ido diferiendo para cuando la comuna contara con recursos suficientes. La adquisición del primer reloj público que tuvo la ciudad apresuró dicho trabajo, pues no había donde colocarlo. En marzo de 1761 se había encargado un reloj para la torre de esta Ciudad Como el q. tiene la de Cadis, el que llegó tres años después. Reunióse entonces el cuerpo capitular y acordó encomendar las tareas de concertar la construcción de la torre al regidor don Joseph de Ibáñez, qn. solicitando el diseño de estas Casas Capitulares procurara el medio mas proporcionado. Diligente anduvo el regidor, puesto que en la sesión siguiente se dio razón p.º el Señor d.º Joseph Antonio Ibáñez sobre el estado de la obra en que se allan las Casas Capitulares para la colocación del Relox y Campana que esta a su cargo y lo practicado p.º los ingenieros y maestros de esta Ciudad, en cui Vista, y a que son de parecer que con un cuerpo mas y el remate que solicitándose p.º dho Señor d.º Joseph Antonio Ibáñez; mto intelixente, haga diseño formal con bista del plano para que de una Vez se proceda, a la execucion de la obra lo más breve que sea posible.

Una vez más se nos presenta un problema de difícil solución, puesto que se habla del diseño y del plano, como si existiese un proyecto en el que se hubiera estudiado la forma y proporción de la torre, no obstante lo cual los técnicos, cuyos nombres se omiten en las actas, opinan que con agregar un cuerpo mas y el remate será suficiente. Queda, pues, en el anónimo el alarife que levantara la torre, terminada en agosto de 1765, ya con su reloj instalado.

Después de esto, si bien frecuentemente se mencionan arreglos y reformas, sólo una obra merece especial mención: los cinco calabozos nuevos, ejecutados en 1784 de acuerdo con planos del brigadier portugués José Custodio de Sáa y Faria, que son precisamente los locales que hoy ocupa la Comisión Nacional de Monumentos Históricos.

Hasta aquí hemos estudiado la historia constructiva del viejo edificio, para llegar a su total conclusión, tal como nos lo muestra la difundida acurela de Pellegrini #1. Veamos ahora la serie de modificaciones y cercenamientos que debió sufrir en el trascurso del pasado siglo, hasta nuestros días.

Un daguerrotipo tomado por el propio Pellegrini, en 1852, nos muestra el histórico Cabildo, ya con tres modificaciones fundamentales: el balcón, que en lugar de abarcar toda la fachada, se reduce al ancho de los tres arcos centrales; el tejado, que en lugar de volar fuera del muro exterior, termina detrás de un pretil, y el cupulín de la torre, de forma cónica en vez de la primitiva semiesférica. No hemos podido precisar exactamente en qué año se hicieron esas modificaciones, pero deben situarse entre 1829 y 1852, fechas de la acurela y el daguerrotipo, respectivamente.

El documento gráfico siguiente es ya una fotografía, cuya fecha también se desconoce, pero que debe ser de 1861 a 1879, por lo que más adelante se verá. En esta fotografía aparece la torre nuevamente modificada, pues los ventanales de su último cuerpo se han agrandado para colocar el nuevo reloj, adquirido en 1860 a la firma londinense de Thwaites y Reed, y colocado el año siguiente. Este reloj es el que actualmente se encuentra en la torre izquierda de la iglesia de San Ignacio, en tanto que el primitivo y verdaderamente histórico fué cedido a la comisión de la obra del templo de Balvanera, en cuya torre estuvo hasta 1883. El 30 de noviembre de dicho año fué reemplazado por uno de cuatro esferas, que subsiste actualmente en la mencionada iglesia, perdiéndose desde entonces el rastro del viejo reloj capitular, probablemente destruido por inservible.

Muchos disgustos había causado a los alcaldes aquel reloj gaditano. En 1799 ya se hablaba de reemplazarlo por uno que perteneció a los jesuitas y que la Junta de Temporalidades había cedido al déan para colocarlo en la Santa Iglesia Cathedral quando tubiese sus Torres. La gestión iniciada ante las autoridades eclesiásticas fracasó, insistiendo de nuevo dieciocho años más tarde, esta vez con mejor éxito. Cedido a prueba, fue revisado y compuesto, pero por la exposición del Reloxero Dn. Juan Bautista Duarte resulta la inutilidad del Relox, y que el Cavildo ha determinado devolverlo cediendo las mejoras hechas y colocándolo en la misma forma qª se recibió, dándosele las gracias. Posteriormente, en época de Rosas, se declaró hora oficial la que señalaba el reloj del Cabildo, y en el mensaje leído por el tirano a la Legislatura el 27 de diciembre de 1849 se consigna que el mencionado reloj había sido reemplazado por el de la Catedral. Diversas circunstancias nos hacen poner en duda la exactitud de tal afirmación, pero en definitivo, lo cierto es que el histórico reloj ha desaparecido, y que no es el de San Ignacio, como corrientemente se afirma.

Una ley votada el 24 de octubre de 1879, suscripta por don Bernardo de Irigoyen como Presidente de la Cámara de Diputados de la Provincia, dispuso la inversión de dos millones de pesos para arreglar el Cabildo que había pasado a ser asiento de los Tribunales. Los planos presentados por el Departamento de Ingenieros de la Provincia, fueron hechos

por el arquitecto Pedro Benoit, hijo del que colaborara con Próspero Catelin en la fachada de la Catedral. Las reformas que introdujo Benoit modificaron sustancialmente el edificio; la parte del antiguo patio de los negros, o sea la cárcel, fue ocupada con una serie de locales nuevos, que son precisamente los que se demolieron en 1940 por carecer de valor histórico y artístico. Fundamentales también fueron las reformas que hizo en la fachada, pues se agregó un cuerpo a la torre, y se varió totalmente el aspecto colonial, desfigurado por balaustradas y esculturas de aspecto italiano.

Una pesquisa feliz permitió dar con varios planos de modificación del Cabildo, preparados por Benoit, que se conservan en el Archivo de la Dirección de Arquitectura de la Provincia de Buenos Aires. Uno de esos documentos gráficos fue el que se adoptó para las poco felices transformaciones que luciera Benoit.

No habían de parar aquí las mutilaciones y reformas que sufriría el histórico caserón. En 1889 se comenzó la apertura de la avenida de Mayo, cuyo trazado afectaba los tres últimos arcos de la derecha. De acuerdo con el informe que presentó el arquitecto Juan A. Buschiazzo al intendente municipal interino Guillermo A. Cranwell, no se podían eliminar esas arquerías sin antes demoler la torre hasta el nivel de la azotea, porque, estando ligado por gruesas llaves de hierro al resto del edificio, se habían producido grietas que demostraban el grave peligro que importaba cortar parte de la construcción sin eliminar previamente la torre, sobrelevada a raíz de los agregados de Benoit. Fué así como el intendente autorizó su demolición, que quedó concluida el 15 de abril de dicho año.

Una nueva reforma urbanística ocasionó la última mutilación del Cabildo. En agosto de 1931 la Municipalidad ordenó la demolición de otros tres arcos, esta vez en el extremo de la esquina de la calle Bolívar y Victoria, para que quedara en línea con la avenida diagonal Julio A. Roca. Y aquí termina la serie de reformas que sufrió el histórico edificio, cuya restauración, dentro de lo que permitan los restos subsistentes, y tratando de armonizarlo urbanísticamente con el emplazamiento que tiene, llevó a cabo la Comisión Nacional en el año 1940.

- 1 Vicente Lampérez y Romea. — Arquitectura Civil Española, de los siglos I al XVIII. Madrid 1922, 2 vol.
- 2 Mario J. Buschiazzo. — El Cabildo de Buenos Aires; historia sintética de su edificio — en La Prensa, 11 febrero 1940.
- 3 Miguel Solá. — Historia del Arte Hispano-Americano. Buenos Aires-Barcelona, 1935, página 254.
- 4 Archivo de Indias, Charcas, Legajo 221. (76-1.38, antigua signatura).
- 5 Enrique Peña. — Documentos y Planos relativos al período edilicio colonial en Buenos Aires, tomo II, página 9.
- 6 Los investigadores que han trabajado directamente sobre el Cabildo, en el Archivo de Indias, son los siguientes: P. Torres Lanzas. — Relación Descriptiva de los mapas, planos, etc., del Virreinato de Buenos Aires, 1921; Enrique Peña. — Documentos y planos relativos al período edilicio colonial en Buenos Aires, 5 tomos, 1910; Diego Angulo Iniguez. — Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existente en el Archivo de Indias, 3 carpetas y 4 tomos de índice, Sevilla 1933-34-39.
- 7 Lodovico Antonio Muratori. — Il Cristianesimo Felice nelle Missioni del Padri nel Paraguai, Venezia, 1734, página 173.
- 8 Cabildo de Buenos Aires; Propios 1638-1746 — Archivo General de la Nación, 9-21-6-1.



5. Aspecto que ofrecía hasta 1960 la parte posterior del edificio restaurado en 1940. Hace tres años se levantaron edificaciones sobre esta parte obliterando el interesante espacio urbano que muestra la fotografía.

NOTA GENERAL. — Primera parte de la 4ª entrega de la serie que sobre edificios de interés artístico e histórico levantados en nuestro país durante la dominación hispánica dirigen Rafael Iglesia y Federico Ortiz. Textos de Mario J. Buschiazzo sobre el Cabildo de Buenos Aires y la Plaza de Mayo en 1810 y de Federico Ortiz sobre la Place des Vosges, Paris, y la Plaza Mayor de Madrid. Fotografías 2 y 3: Archivo Gráfico de la Nación; 4 y 5: Gómez, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

ACERCA DE LA PLAZA DE MAYO.

Sabido es que cuando poco después de fundar Buenos Aires don Juan de Garay hizo el reparto de "los solares conforme a la traza por mi hecha en un pergamino de cuero y firmada de mi nombre" (1), reservó para Plaza Mayor una manzana de 140 varas en cuadro. El original de la traza de Garay se ha perdido pero existe una copia del año 1583 en el Archivo de Indias y otra algo más reciente en nuestro Museo Histórico Nacional, que no dejan lugar a dudas sobre la forma y ubicación de dicha plaza. La manzana contigua, hacia el lado de nacimiento o el río, quedó reservada para el Adelantado, que en esa época lo era don Juan Torres de Vera y Aragón, por cuyo mandato se había hecho la fundación: "en su real nombre e mio" vaya a "poblar en el puerto de Buenos Ayres una ciudad" decía la Cédula del Adelantado.

Es indudable que Garay se atuvo para el trazado a lo que disponían las Leyes de Indias en cuanto a la retícula, pero no así en lo que refiere al tamaño de la Plaza Mayor. Las Ordenanzas Nros. 112 al 115, de Felipe II, disponían que "la Plaza Mayor donde se ha de comenzar la población, siendo en Costa de Mar, se debe hacer el desembarcadero de el Puerto, y si fuere lugar Mediterráneo, en medio de la población: su forma en quadro prolongada que por lo menos tenga de largo una vez y media de su ancho, porque será más a propósito para las fiestas de a caballo y otras... de la plaza salgan quatro calles principales, una por medio de cada costado; y demás de estas, dos por cada esquina: las quatro esquinas miren a los quatro vientos principales porque saliendo así las calles de la plaza no estarán expuestas a los quatro vientos, que será de mucho inconveniente: toda en contorno, y las quatro calles principales, que de ella han de salir, tengan portales para comodidad de los tratantes que suelen concurrir; y las ocho calles que saldrán por las quatro esquinas, salgan libres, sin encontrarse los portales, de forma que hagan la acera derecha con la plaza y la calle" (2). Es decir que la plaza debió ser rectangular y no cuadrada. Pero posiblemente por las dificultades que acarrea el dar forma cuadrilonga a una plaza donde el resto de la retícula estaba constituida por cuadrados, Garay mantuvo idéntica forma para todo, espacios libres y manzanas para edificación.

Pero el tiempo y las circunstancias se encargaron de que la plaza tuviese la forma prescrita por las Leyes de Indias. Siendo Gobernador don Hernando de Zárate se comenzaron las obras del "Real Fuerte de San Juan Baltasar de Austria", en fecha cuya exactitud no se ha podido precisar pero que oscila entre 1593 según Madero (3) y 1595 según Zabala y Gandía (4). Era evidente que para la mejor defensa de la ciudad por la parte del río la fortaleza debía ubicarse más adelante del sitio señalado por Garay, cabalgando sobre la barranca y avanzando sobre la costa de modo de cubrir con sus fuegos un probable desembarco. Así se hizo, corriendo su ubicación hacia el este exactamente una manzana más, dejando libre el sitio que Garay había reservado para residencia del Adelantado y Fuerte. El emplazamiento de los baluartes occidentales y los dos caminos de bajada al río determinaron el trazado de ochavas, una de las cuales aun subsiste en tanto que la otra ha sido rectificada al levantarse el nuevo edificio del Banco Hipotecario Nacional.

Poco tiempo había de durar esa duplicación del tamaño de la plaza. En 1608 llegó a Buenos Aires el primer grupo de jesuitas, que a diferencia de los franciscanos, dominicos y mercedarios, no tenían sitio asignado en el reparto que hizo Garay. De inmediato el Cabildo solicitó del Gobernador Hernandarias la cesión a los jesuitas de la manzana donde originariamente había dispuesto Garay que se erigiese el fuerte y casa del Adelantado "por no haber poblado las personas a quienes de ella estaba hecha merced y atento a que es el sitio más acomodado y mejor que hay en la ciudad para tal ministerio" (5). En realidad era discutible si el Gobernador tenía derecho a despojar a los descendientes del Adelantado del terreno que le había correspondido en el reparto de solares, pero de todos modos los jesuitas lo ocuparon, y el título de propiedad se perfeccionó en 1649 cuando el Adelantado don Juan de Vera y Zárate lo cedió mediante escritura que decía: "otorgo que hago gracia y donación pura, mera perfecta e irrevocable fha entre vivos y partes presentes al colegio y cassa de la dha compañía de jesús que está en esta ciudad de todo el dº que tengo" (6).

Los jesuitas comenzaron de inmediato la construcción de una pequeña capilla y residencia, en la que permanecieron hasta 1661 año en que pasaron a ocupar la manzana comprendida entre las calles Perú, Bolívar, Alsina y Moreno. La primitiva capilla y locales anexos, que quedaba en la plaza más o menos frente al actual Banco de la Nación, tuvo distintos destinos y se mantuvo en pie hasta 1821, en que el gobernador General Martín Rodríguez ordenó su demolición (7).

En 1802, después de muchas tramitaciones, se comenzó la construcción de un edificio para mercado, que iba a dividir nuevamente en dos la plaza. Hizo su plano el Maestro Mayor de Reales Obras don Agustín Conde, quien concibió dos edificios simétricos separados por un espacio de 12 varas. El ejecutor de las obras fue el alarife Juan Bautista Segismundo, quien terminó su cometido en diciembre de 1803 (8). Un año más tarde "se presentó por los S. S. Diputados para la obra de la recova un plano formado por los Maestros Juan Bautista Segismundo y Juan Antonio Zelaya para la techumbre del arco principal de la recova; Y los S. S. habiéndole examinado mandaron se ponga en planta, y teche el arco en los términos que de el aparecen, reservándose dicho plano" (9). Es decir que quedaron así ligados por un gran arco

central los dos edificios bajos terminados poco antes. La Recova Vieja, como se llamó después a dicho mercado, subsistió hasta 1883 en que fué demolida por orden del Intendente Municipal Torcuato de Alvear.

Veamos ahora cual era aproximadamente el aspecto de la plaza en 1810, para lo cual haremos una recorrida perimetral imaginaria partiendo del Fuerte. Este tenía por supuesto bien distinto aspecto que la misera empalizada y muros de tapias a que se refería el gobernador Góngora en su conocida carta al Rey. El Sargento Mayor e Ingeniero José Bermúdez había comenzado un nuevo en tiempos del gobernador Velazco, hacia 1713, que se terminó siete años después. Tenía foso, puente levadizo, bastiones de ángulo, y dentro algunos edificios que servían para residencia de autoridades reales y tropa. No cabe aquí hacer la historia del Fuerte; recordemos tan solo que estuvo en pie hasta 1853, en que el gobernador Pastor Obligado lo hizo demoler.

Continuando el recorrido imaginario, en la esquina de las actuales calles Balcarce e Hipólito Irigoyen, se encontraba un terreno baldío llamado barranca o hueco de Campana, donde hacia 1810 funcionaba una especie de matadero o carnicería. En 1822 se levantó allí un precario cuartel, demolido luego para hacer lugar al edificio del antiguo Congreso Nacional, proyectado por el ingeniero Jonás Largaña en 1864, parte del cual se ha mantenido englobado en el nuevo edificio del Banco Hipotecario. A continuación, más o menos desde la mitad de la cuadra hasta la esquina de Defensa, quedaban los "altos de Escalada", enorme caserón de inquilinato.

La cuadra siguiente, o sea la que actualmente es Irigoyen entre Defensa y Bolívar, solo tenía una serie de casuchas, algunas de ellas ocupadas por cafetines, la Fonda de las Naciones, y la tienda de un tal García donde French compró las cintas blancas y celestes que lucieron los patriotas el día 24. En la época a que nos estamos refiriendo no existía aun la Recova Nueva, construida en 1818 con planos de Francisco Cañete, el autor de la primitiva Pirámide de Mayo. Muy cerca de la esquina, pero ya sobre Bolívar, se encontraba el Café de Marcos, donde se reunían los patriotas en los días previos al movimiento emancipador.

Girando hacia el Norte, es decir en Bolívar entre Irigoyen y Rivadavia quedaban sucesivamente el Cabildo, la Policía, los altos de Riglos y los altos de Urioste. El Cabildo ya estaba concluido con torre y reloj, tal como se puede ver en la difundida acuarela de Carlos Enrique Pelegrini. El edificio de la Policía que venía a continuación había sido construido en 1772 a 1776 por voluntad de don Pedro Ignacio de Picasarri, quien le destinó a Seminario, aunque sirvió también de residencia de los Obispos (10). Los "altos" de Riglos y los de Urioste eran dos casas residenciales construidas a comienzos del siglo XIX por un francés de apellido Duval. La primera de ellas fue obsequiada por el gobierno al general San Martín luego de su triunfo en Chacabuco. El Libertador jamás la habitó, pero sí su hija Mercedes y su yerno Mariano Balcarce. Vendida después de la muerte de San Martín, la adquirió el señor Miguel Riglos. En cuanto a la casa de Urioste tuvo celebridad por ser el primer edificio de tres pisos que hubo en Buenos Aires; en realidad, era la típica casa con entresuelo, de influencia gaditana como tantas que aun pueden verse en el barrio sur de la capital.

Girando nuevamente hacia el Este, se encontraba la Catedral, inconclusa, sin su actual fachada, a la que me referiré más adelante. Luego venían unas miserables casas llamadas pomposamente "residencia episcopal", y terminando la cuadra, hacia la esquina de la actual calle Reconquista, la casona de la familia de Azcuénaga, que pasó más tarde a la familia de Olaguer y Feliú, emparentada con la citada en primer término.

En la cuadra siguiente, en el solar que Juan de Garay se había adjudicado en el primer reparto, se encontraba a medio construir el Coliseo de Comedias. Se había comenzado en 1805, con planos de Tomás Toribio —el autor del Cabildo de Montevideo—, actuando como contratista Francisco Cañete. Antes de construirse el teatro existió allí la casa de doña Mercedes Caño Encalada, viuda de don Lorenzo Blanco Cicerón y madre del almirante chileno Manuel Blanco Encalada.

Finalmente, cerrando nuestro recorrido y ya en la manzana comprendida por las actuales calles 25 de Mayo, Leandro N. Alem, Rivadavia y Bmé. Mitre, sobre la bajada que conducía a la Alameda, se encontraban las casas de don Felipe Esquivel, la de Domingo Belgrano Pérez (edificada en 1779), la de Elizalde y la del presbítero don Martiniano Alonso, ésta última con frente a la Alameda.

1 Archivo General de Indias, 74-4-18. Transcrito en Enrique Peña: Documentos y Planos relativos al período edilicio colonial de la ciudad de Buenos Aires, 5 v., Buenos Aires, 1910.

2 Recopilación de Leyes de los Reynos de Indias, 3, v., Madrid 1791.

3 Eduardo Madero: Historia del Puerto de Buenos Aires, Buenos Aires, 1902, p. 324.

4 Rómulo Zabala y Enrique de Gandía: Historia de la Ciudad de Buenos Aires, 2 v., Buenos Aires, 1936. César Blaquier Casares y Enrique de Gandía: Orígenes del Fuerte de Buenos Aires, Buenos Aires, 1937.

5 Archivo General de la Nación: Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, t. 2, libros 1-2, Buenos Aires, 1907.

6 José Antonio Píllado: Buenos Aires Colonial. Edificios y costumbres, Buenos Aires, 1910, p. 430.

7 Archivo General de la Nación, Gobierno, 24 octubre 1821.

8 Píllado, o. c. p. 84.

9 Archivo General de la Nación: Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, serie IV, t. I. Acuerdo del 8 de junio de 1804.

10 Guillermo Gallardo: "El Museo del Sesquicentenario", en La Nación, 27 de junio de 1960.

LA PLAZA MAYOR DE MADRID, 1617/19

En 1617 Felipe III quiso dotar a la corte española, definitivamente radicada en Madrid, de un lugar y marco adecuado para sus festejos públicos y, en particular, para las corridas de toros.

Juan Gómez Mora fue el encargado de concretar el deseo real en terrenos ya adquiridos en 1581, veinte años después que Felipe II había decidido, algo inesperadamente, trasladar la corte a Madrid.

Juan Gómez Mora sucedió a su tío Francisco como Director de las Reales Obras en 1611. No puede decirse que se trata de un herreriano puro, si bien en su arquitectura están presentes muchos de los recursos de Herrera o quizás, más propiamente, de esa formulación arquitectónica llamada a veces "Casa de Austria" que sobria, regular y escasamente decorada, tiene su primer antecedente en el Palacio de Martín Muñoz de las Posadas, cerca de Arévalo, diseñado por Juan Bautista de Toledo en 1566. Este estilo es algo así como el estilo nacional español; recatado y medido, algo frío y austero.

La Plaza de Madrid es, en planta, un rectángulo de 122 m por 94 m en cuyo centro está la estatua ecuestre de Felipe III. Es un ejemplo típico de "plaza real", igual que la Plaza del Comercio en Lisboa, la Place des Vosges (ex Place Royale) en París, la Amalienborg en Copenhague y la Place Royale de Burdeos. Pero quizás más que esto es un verdadero "corazón urbano" especie de gran "sala de visita", un importante elemento en la vida de relación comunal, muy típico de la cultura mediterránea y que la Amalienborg, la Place Royale de Burdeos y la Place de la Concorde no son. Por otra parte, La Place des Vosges (ver nuestra nota abajo) es la única plaza de París que se parece a la Plaza Mayor de Madrid y ambas representan un tipo intermedio entre las plazas medievales nacidas por agregación de elementos y funciones y cuya ubicación surge de una espontánea y casi elemental organicidad urbana (1) y las monumentales plazas barrocas como las del Campidoglio y San Pedro, y las neoclásicas del Plesbicito (1810) en Nápoles y dell'Esedra en Roma.

La Plaza Mayor de Madrid tiene gran unidad, no siendo espectacular, ni por sus dimensiones ni monumental por su disposición. Cumple solo a medias con los cánones del absolutismo barroco y la monumentalidad neoclásica, conservando aun la escala humana y doméstica de un gran patio. En este sentido podría asegurarse que pertenece al Renacimiento.

En 1619 estaba terminada, los pórticos de la planta baja que

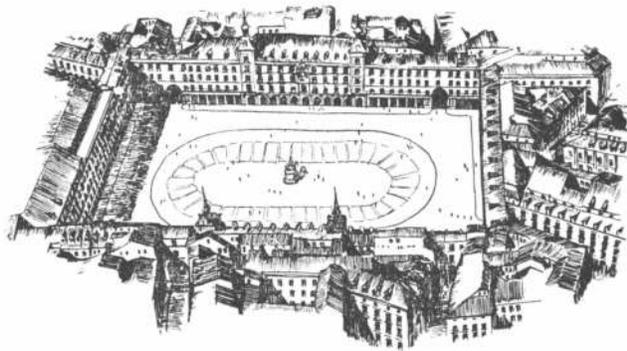
forman el entorno completo son, en las partes centrales de los lados norte y sur, de arco de medio punto y de tres metros de ancho. Las bóvedas son de planta cuadrada (4 m X 4 m) resueltas por arista. Arriba hay 78 casas de tres pisos con 437 balcones volados con reja de hierro que eran utilizados como palcos. En la plaza vivían 3.700 personas y en uno de sus lados más largos está ubicado el famoso edificio llamado Palacio de la Panadería cuyo simétrico testimonio tiene las tradicionales torres con chapiteles y aloja dependencias municipales. La planta baja es de negocios que tienen sus respectivos depósitos en el subsuelo, disposición cuyos antecedentes pueden hallarse en otras partes de Europa, en especial Flandes.

Los edificios de la plaza fueron afectados por un incendio en 1631 y en 1672 otro siniestro destruyó buena parte del lado norte, sobreviviendo las arcadas de la planta baja que quedarían como testimonio del diseño original. En 1674 José Ximénez Donoso reconstruyó la fachada de la Panadería, que decoró Claudio Coelho, agregándole 4 arcos más que en el diseño primitivo; ahora son 11 los arcos de los cuerpos centrales de las fachadas principales. Se acentuó más la importancia de estos tramos centrales y sobre el eje de la Panadería se adosó al muro una escultura decorativa con escudo de armas. Los lisos marcos de ventana ideados por Mora fueron sustituidos por otros más intrincados cuyos dinteles acentúan el claro-oscuro.

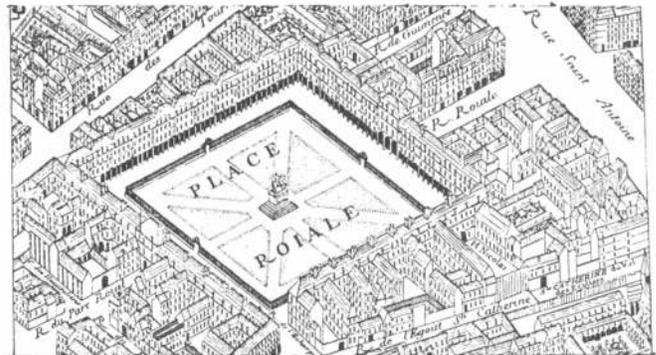
En 1790 se incendia el lado sur y de la reconstrucción se encarga Don Juan de Villanueva autor, entre otras, de las obras del edificio del Museo del Prado y del Observatorio de Madrid. Villanueva pertenece al movimiento neo-clásico y en la reconstrucción se adhiere a la fórmula más sobria de Gómez de Mora.

Usos: La Plaza se utilizó para exaltaciones del rey, fiestas de toros, castigo de delincuentes y herejes y canonizaciones. Por lo menos cinco grandes Santos españoles fueron canonizados en ella: San Isidro, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Teresa de Ávila y San Felipe Neri. En la larga escalera de la puerta de los cuchilleros se abrieron navajeros y tabernas, donde hoy todavía existen algunas como "El Pulpito" y "La Cueva de Luis Candelas". Por la Cava de San Miguel hay talleres de toneleros, fabricantes de cubas y de botas de vino; mesones y posadas; en la Plaza juegan los niños; hay comercios como ya hemos dicho, y adosados a las columnas, están los infaltables puestos de venta de revistas y periódicos.

(1) Refiriéndose a la plaza de Santa María de las Flores en Florencia dice Auzelle en "Documentos d'Urbanisme": "Esta composición, extraordinaria desde el punto de vista arquitectónico, no procede de un planteo de conjunto pre-establecido".



6. Plaza Mayor de Madrid, vista desde el sur.



7. La Place des Vosges, plano de Turgot, 1734 - 39.

LA PLACE DES VOSGES, PARIS, 1604/12

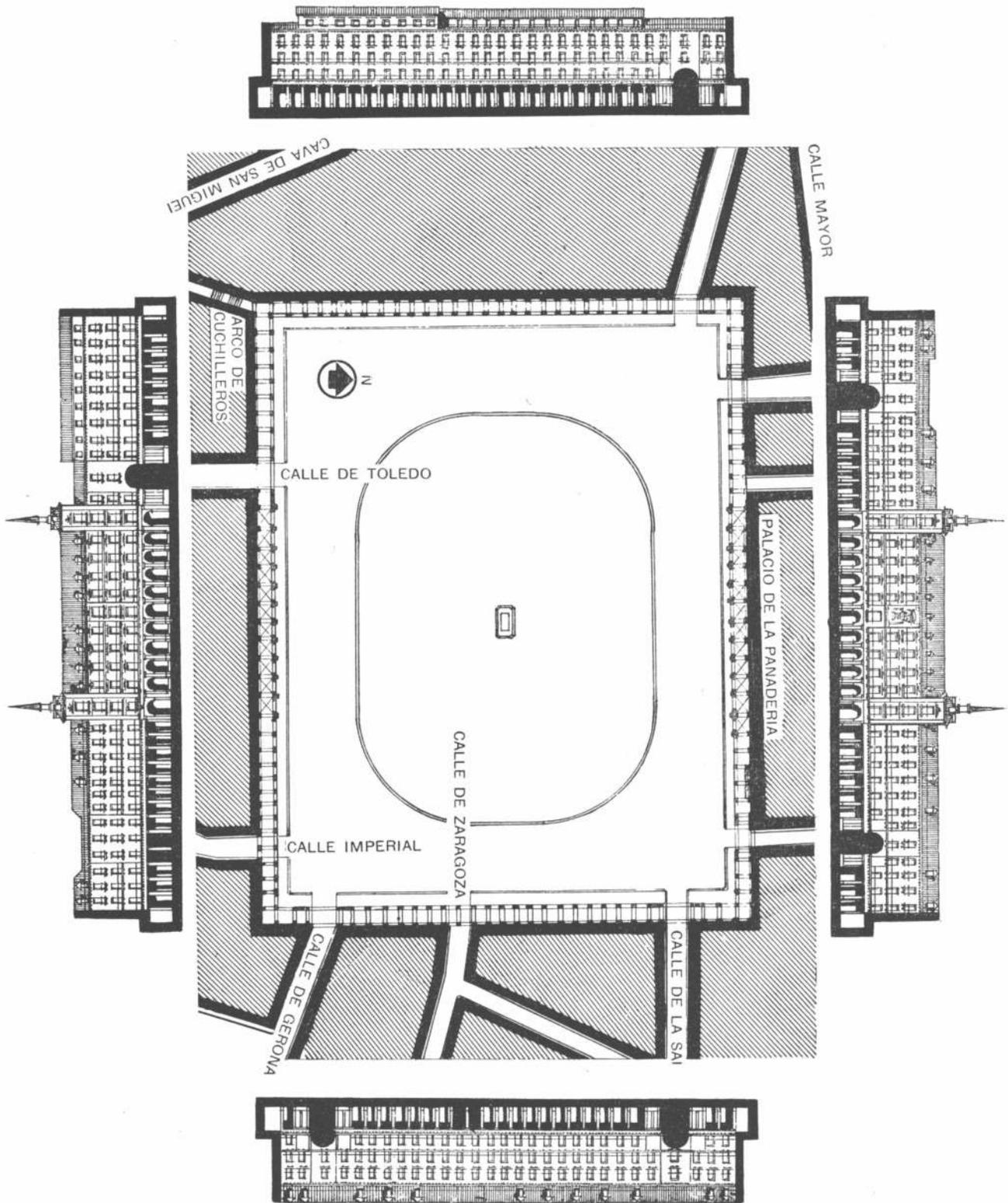
La Place des Vosges en París fue realizada por orden de Enrique IV como marco para las festividades ciudadanas e inaugurada con el doble casamiento del futuro Luis XIII con Ana de Austria y de Isabel de Francia con el futuro Felipe IV de España.

A pesar de la fastuosa inauguración, el propósito original de Enrique IV, si bien era de dotar a los habitantes de París, "aprisionados en sus casas", de un lugar de expansión, era fundamentalmente la creación de una especie, de "barrio de artesanos", en el cual los futuros habitantes formarían un núcleo comunal de trabajo obteniendo sus habitaciones y locales de tarea a bajo precio.

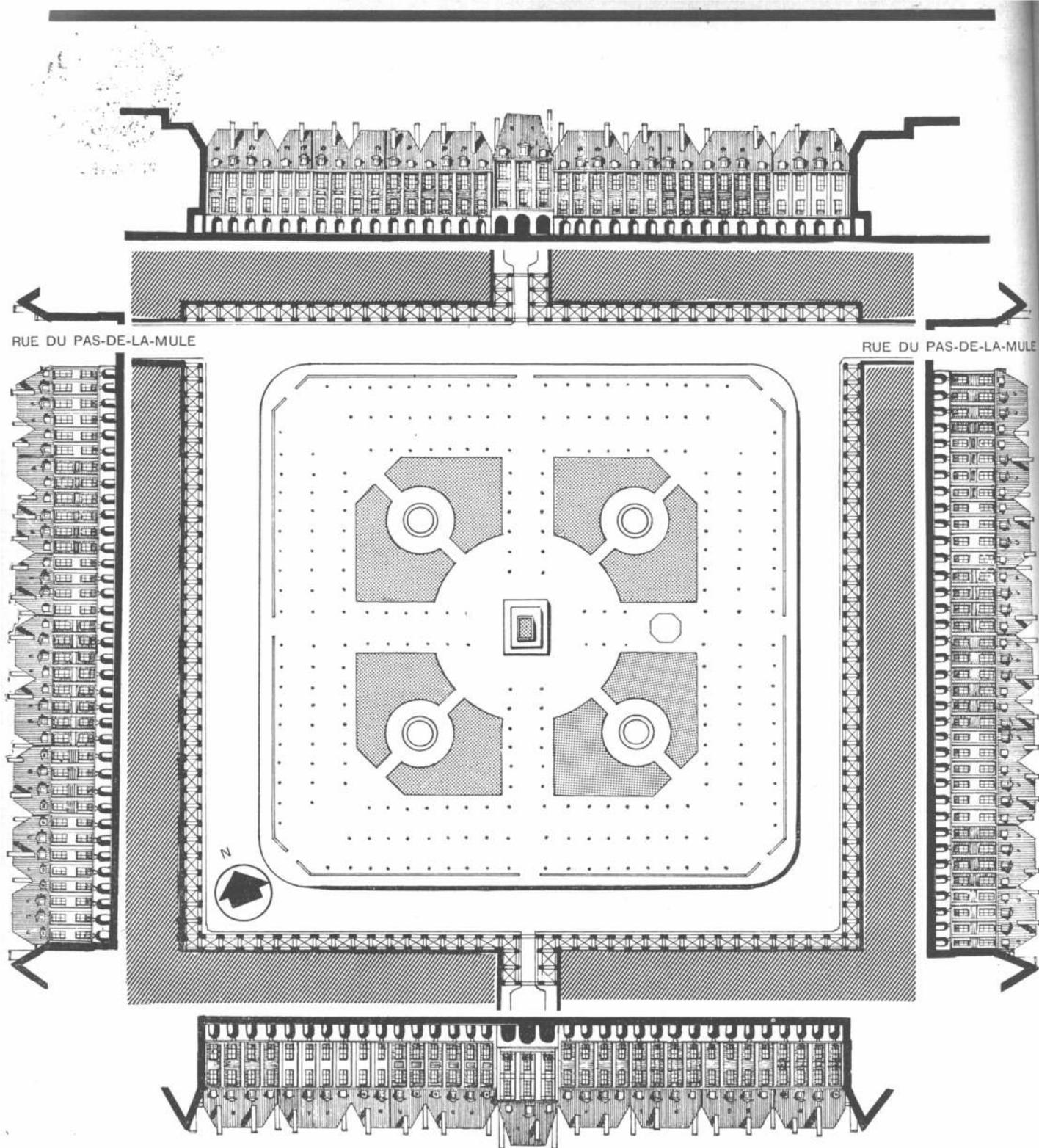
Sin embargo y a pesar de las intenciones originales del monarca, no tardaron los círculos de la corte en percatarse que el proyecto tenía buenas perspectivas para lograr un conjunto urbano de gran jerarquía, pero para las gentes elegantes y así fue; cuesta creer que esta hoy modesta y algo olvidada plaza de París haya sido en su origen precursora de una racionalización de la vivienda y luego el lugar de cita del gran mundo parisiense.

Fue la primera gran plaza de París y no se identifica con el resto del urbanismo francés posterior a ella, siendo muy posiblemente el único ejemplo verdadero de plaza doméstica de la capital francesa; en esto tiene mucho de común con el ejemplo madrileño descrito arriba.

En la Place des Vosges no hay monumentalidad, es decir no hay deificación de algo que le es exterior: algún poder, alguna "idea", en ella casi no se percibe nada más allá de los valores que proponen su propia arquitectura. A pesar de llamarse en sus comienzos Place Royale y la presencia del ecuestre soberano en su centro, no es una plaza absolutista; hay demasiados elementos que trasuntan humanidad; no hay una direccionalidad absorbente, sino equilibrio casi, por los cuatro costados; el urbanismo ideológico vendrá después, cuando las doctrinas del absolutismo, el iluminismo y el idealismo impongan sus esquemas excluyentes y exijan de la arquitectura el boato pertinente a los poderes e "ideas" de turno. Es el humanismo renacentista que está aún presente aquí, aunque adivinamos en la preocupación del rey por imponer, "a priori", una sistematización arquitectónica a un espacio público, el preanuncio de lo que ocurriría cuando Richelieu terminase su obra de estadista, consolidando, en la dinastía borbónica, al estado francés.

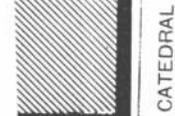
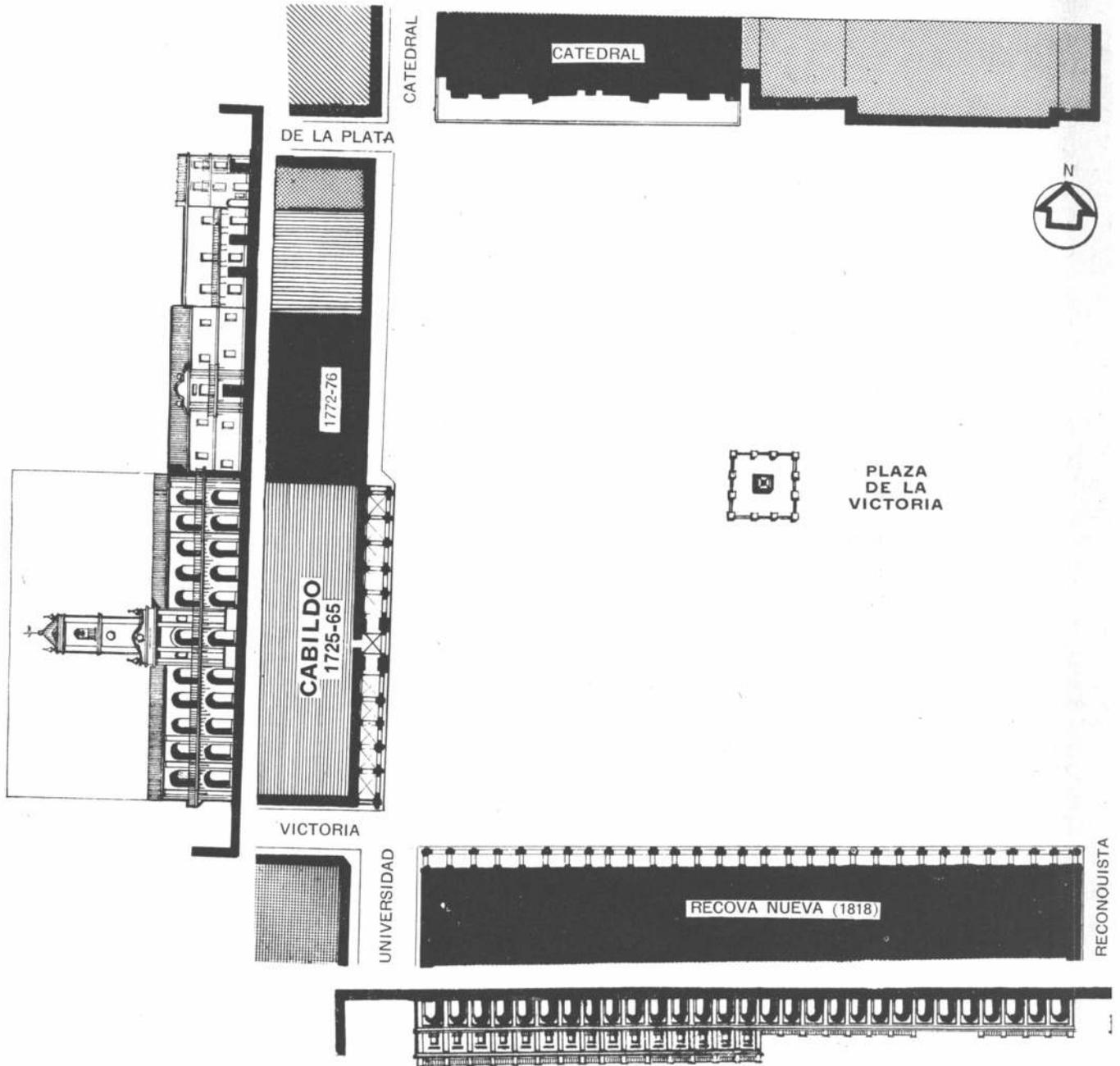
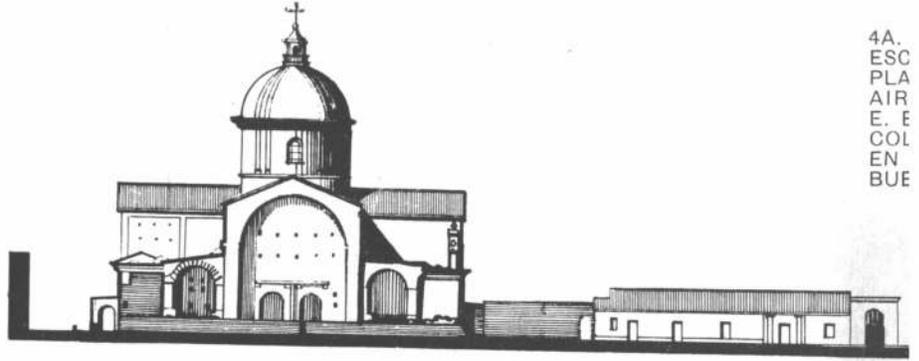


4B. LA PLAZA MAYOR DE MADRID. UBICACION: MADRID, ESPAÑA. ESCALA: 1:1000. COMITENTE: LA CASA REAL DE ESPAÑA. AÑO: 1617. ARQUITECTOS: JUAN GOMEZ DE MORA (†1646), JOSE GIMENEZ DONOSO (†1690) Y JUAN DE VILLANUEVA. DIBUJADO: A. GONZALEZ PODESTÁ, H. GIL, FEDERICO F. ORTIZ: 1960/61/63.

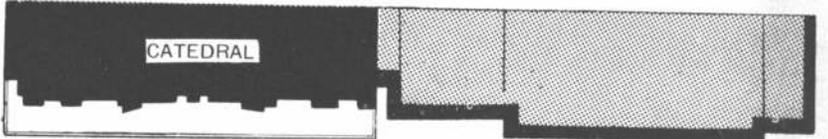


4C. PLACE DES VOSGES. UBICACION: PARIS, FRANCIA. ESCALA: ESCALA: 1:1000. COMITENTE: ENRIQUE IV, REY DE FRANCIA (1594-1610). AÑOS: 1604-1612. DIBUJADO: A. GONZALEZ PODESTA: 1960, FEDERICO ORTIZ: 1963. DOCUMENTADO: ROBERT AUZELLE: DOCUMENTS D'URBANISME, EDIT. V. FREAL. PARIS, FASC. IV, PLANCHA 402.

4A.
ESC
PLA
AIR
E. E
COL
EN
BUE

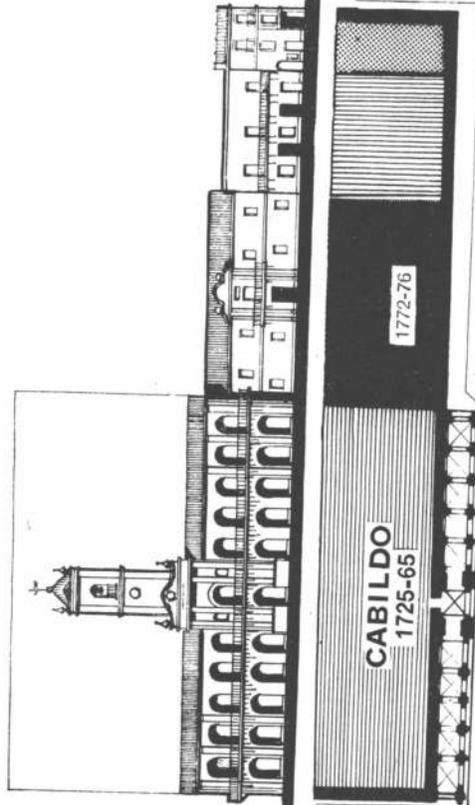


CATEDRAL



CATEDRAL

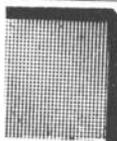
DE LA PLATA



1772-76

CABILDO
1725-65

VICTORIA



UNIVERSIDAD



PLAZA
DE LA
VICTORIA

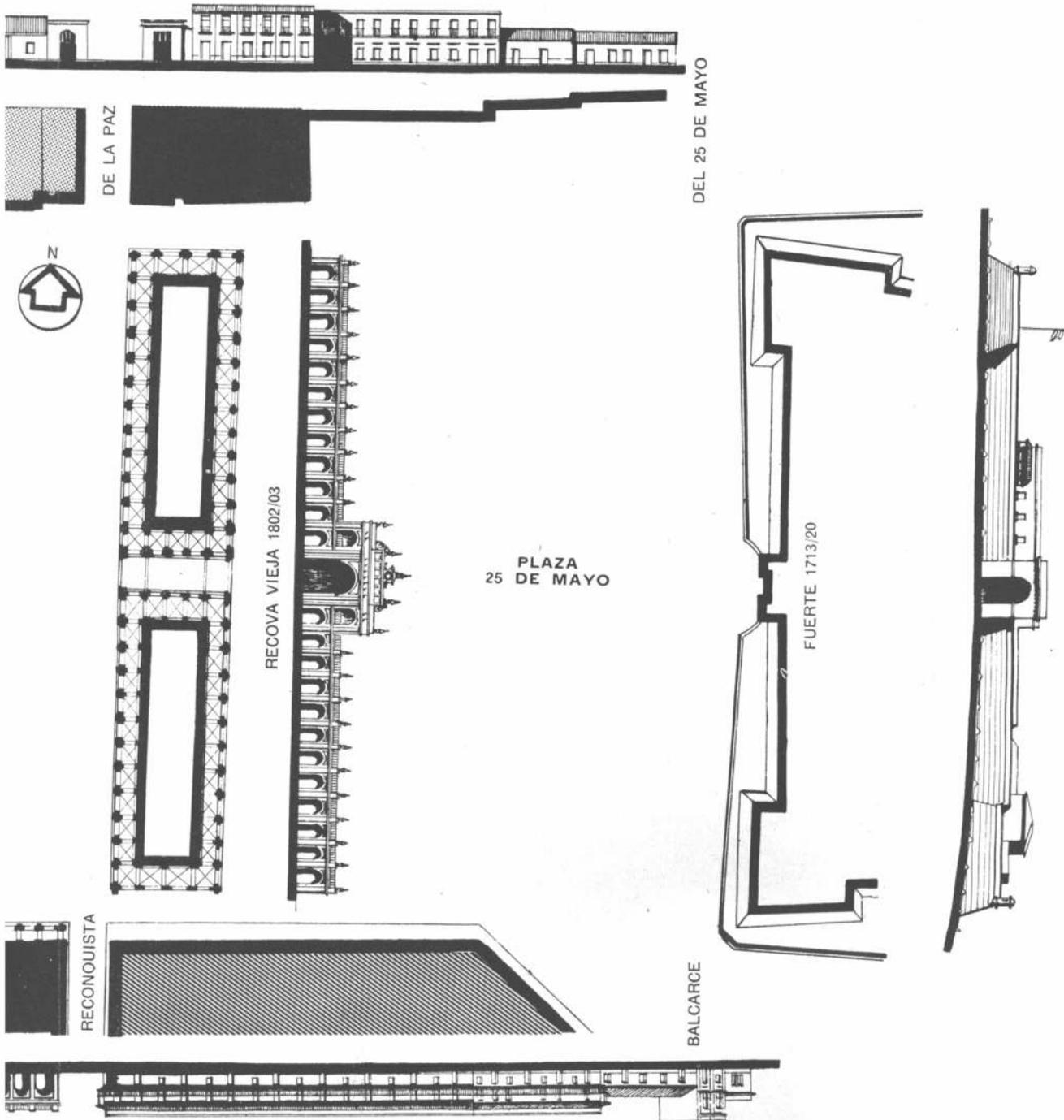


RECOVA NUEVA (1818)

RECONQUISTA



4A. PLAZA DE LA VICTORIA Y PLAZA 25 DE MAYO. BUENOS AIRES, CIRCA 1822, HOY PLAZA DE MAYO
 ESCALA: 1:1000. DIBUJADO: A. GONZALEZ PODESTA 1960, FEDERICO F. ORTIZ 1963. DOCUMENTADO:
 PLANO DE BERTRES (1822) Y OTROS EN A. TAULLARD: "LOS PLANOS MAS ANTIGUOS DE BUENOS
 AIRES" EDIT. J. PEUSER, BUENOS AIRES 1940. ICONOGRAFIA: C. E. PELLEGRINI (1800-1875),
 E. E. VIDAL (1791-1861), FIGURA 29 EN "ESTAMPAS Y VISTAS DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES"
 COLECCION DE G. H. MOORES, EDICION DE LA MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES, 1945, S. ISOLA
 EN CUADERNO 2 DE "USOS Y COSTUMBRES DE BUENOS AIRES" LITOGRAFIA DE LAS ARTES
 BUENOS AIRES, 1844.



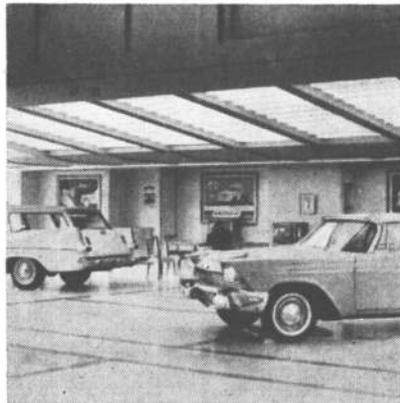
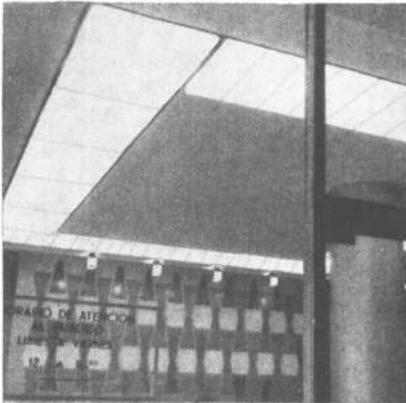


IL·AR

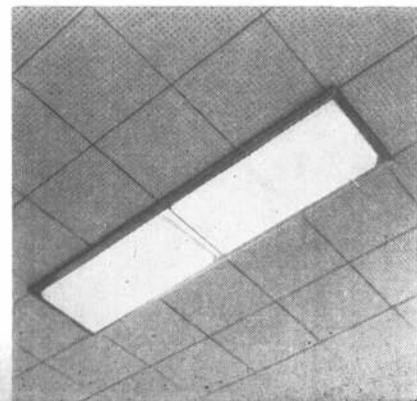
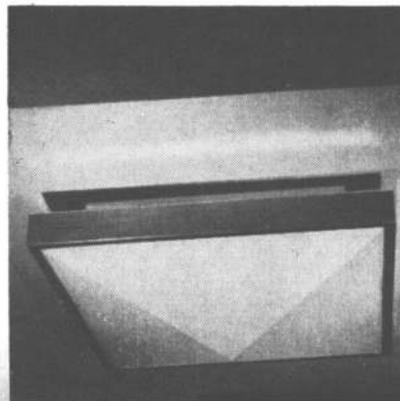
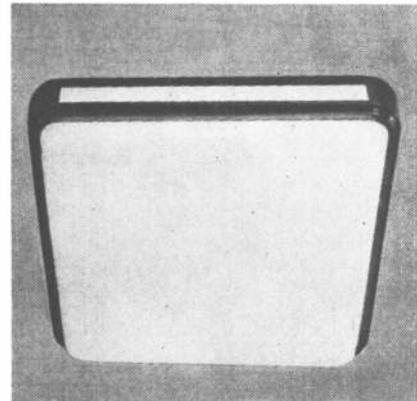
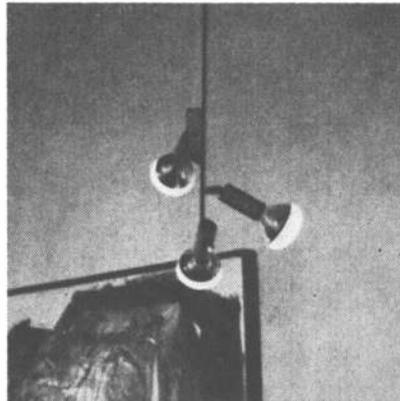
S. R. L.

ILUMINACION ARQUITECTONICA

Primera organización que en nuestro país resuelve en forma integral los problemas de iluminación y que asegura la mayor eficacia y calidad por estar constituida por un equipo de arquitectos especializados y por un establecimiento, dedicado exclusivamente a la fabricación de artefactos de iluminación.



SOLICITE ASESORAMIENTO Y CATALOGO
ESMERALDA 1386 - 6° A - 44-4997 - CAPITAL



ARTEFACTOS *modulor*

F. Ll. Wright, crítico del racionalismo europeo

Hemos fijado como tema central de este estudio (1), la consideración de las corrientes que gobiernan la evolución de la arquitectura contemporánea. En lo que va del siglo, dos grandes figuras —Wright y Le Corbusier— encaran de manera cabal en su pensamiento y en su obra los dos movimientos, el orgánico y el racionalista, en cuya dialéctica oposición se gesta la arquitectura de nuestro siglo. Colocados en posiciones que se oponen radicalmente frente a los problemas de la arquitectura, pero ambos firmemente orientados hacia el futuro, es probable que un paralelo entre ellos nos conduzca a aclarar ciertos aspectos del estudio emprendido.

Tanto Wright como Le Corbusier han pensado y han escrito mucho para fundamentar su obra y para difundir la arquitectura que propugnan. Ambos han considerado necesario teorizar con toda la profundidad requerida para esclarecer los problemas relacionados con su labor de arquitectos renovadores. En esa intensa actividad teórica han ido en busca de nuevas bases para la arquitectura de nuestro tiempo; y en esa búsqueda han debido necesariamente ir más allá de la arquitectura, y referirse a la sociedad, al arte, a los fundamentos sociales, artísticos y técnicos de la arquitectura. En último término se advierte que el pensamiento de ambos iniciadores tiene fundamentos filosóficos, que son sus puntos de partida.

Cierto es que uno y otro han elaborado sistemas de ideas que no pueden considerarse como teoría objetiva; en ambos se trata de doctrinas, que constituyen la base misma de su arquitectura. Por eso su pensamiento suele ser parcial cuando se aplica al juicio de obras ajenas, aunque ellos no lo consideren así y sostegan que sus ideas poseen validez universal.

Wright nace en 1869, Le Corbusier en 1887. Pese a esta apreciable diferencia en sus edades y a ciertas características en la obra de Wright que aparentemente lo ligan al pasado (2), son muchas las razones que nos permiten considerarlos como contemporáneos. Por consenso unánime son apreciados como dos de los grandes arquitectos renovadores y creadores de la arquitectura actual. ¿Cómo explicar entonces la oposición que los enfrenta y que en Wright se manifiesta en una crítica polémica del racionalismo europeo? ¿Hemos de considerarla como la comprobación de diferencias profundas existentes en el seno del movimiento arquitectónico de nuestro tiempo? ¿Si éstas existen, cuál es su origen, significado y evolución? En el análisis de la arquitectura, a través de sus complejas derivaciones, debemos buscar la respuesta a estos interrogantes.

El pensamiento de Wright

La obra escrita de Wright, menos divulgada que la de Le Corbusier, nos descubre un

hombre perfectamente informado del arte y de la arquitectura, e intensamente preocupado por los problemas de nuestro tiempo. Debe reconocérsele una formación, no diré erudita, pero sí profunda. Pienso que, contrariamente a lo que al respecto dice Zevi, es un crítico agudo y personal, aunque muchas veces demasiado tajante y carente de objetividad, por ser su crítica fruto de una posición artística apasionadamente defendida. En la expresión de sus ideas suele ser exagerado, pero siempre valiente y combativo. La crítica de Wright es la de un hombre de acción, cuyo pensamiento construye una teoría sistemática y doctrinaria en la cual apoya su obra de arquitecto. Inicia su última obra —“Testamento”— con estas significativas palabras: “La filosofía es a la mente del arquitecto lo que la visión es a sus pasos.”

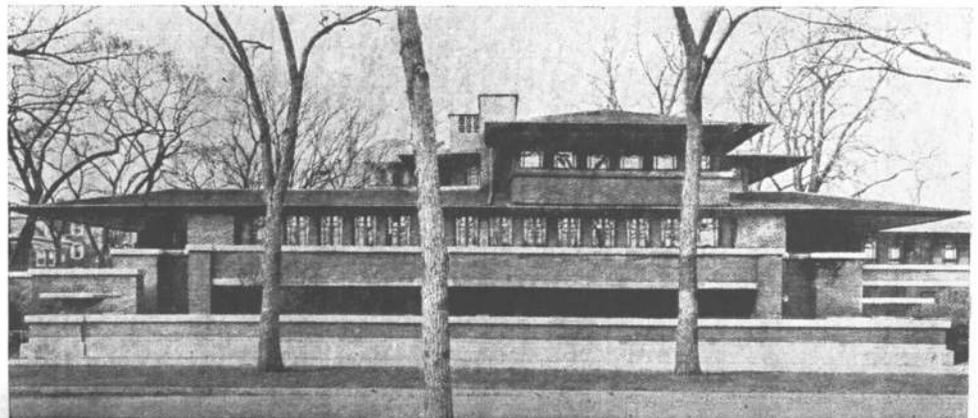
Aunque su acción se inicia a fines del siglo pasado y aunque de éste hereda su posición individualista, Wright es un hombre que por sus tendencias profundas y por su facultad de renovarse, mira hacia el porvenir. Un rasgo que lo define netamente como tal, es su total superación de todo eclecticismismo y de todo academismo.

Y en su crítica al pasado, va mucho más allá del siglo XIX. Para él toda la arquitectura de la Edad Moderna es criticable, a partir del Renacimiento. Zevi atribuye esto a una postura en Wright, proveniente de su falta de sentido criti-

co objetivo. Es, de todas maneras, algo que surge de su íntimo pensar acerca de la arquitectura en el mundo moderno y de las bases de su doctrina. Sostiene Wright que esa arquitectura carece de autenticidad, en el sentido en que él concibe lo arquitectónico. Por eso quiere “declarar para la arquitectura la independencia de todas las imposiciones, incluso de las imposiciones de lo clásico.” Afirma que en el renacimiento clásico se insinúa ya la ornamentación no unida a la forma, sino sobrepuesta a ella. Y escribe esta frase terrible: “Lo clásico es más una máscara, que una real expresión de la vida.” Toda obra clásica tiene para él algo de artificial, de solución impuesta al material, no surgida de la vida misma y del material empleado. La polieromía que los griegos aplicaban al mármol de sus templos le sugiere este comentario: “Los griegos no deben haber poseído nunca, o quizá lo hayan perdido, el sentido de los materiales.” (3) Al hablar de la “ceremonia del té” de los japoneses, dice lo siguiente, contraponiendo el espíritu nipón al clásico: “Como podemos ver, es gracia y elegancia de la cosa misma, elegancia orgánica, no sobrepuesta a la cosa, a la manera griega, como las soluciones elegantes.” Niño aún, le impresionó en forma extraordinaria la profecía de Víctor Hugo en “Notre Dame de Paris”, acerca de la decadencia de la arquitectura desde el Renacimiento hasta nuestros días; esa

Robie House. La arquitectura “orgánica” es concebida como un todo. En la Robie House ha desaparecido la caja de muros; la ventana no es ya un agujero en la pared; hay integración entre espacio interior y espacio exterior.

Casa de la cascada. Integración de arquitectura y naturaleza. La primera casa en que Wright utiliza el hormigón armado. “Lo natural —dice Wright— parecería ser proyectar la casa en voladizo desde la ribera rocosa sobre la cascada”.



profecía, en que el Renacimiento aparece como un ocaso, no como una aurora, le confirmó en su "aversión a la pilastra, aplicada a la pared como un pretendido elemento de construcción. La pilastra llegó a ser para mí —escribe— el símbolo de la falsedad... Yo consideraba los edificios del Renacimiento Europeo como una especie de pilastra, como también aprendí a ver la cornisa y el entablamiento griegos como obra de carpintería hecha en piedra. Ambos eran esa especie de simulación artística que yo había aprendido a llamar "decoración construida". (4)

Wright no rechaza lo decorativo —como de plano lo rechazan Loos y Le Corbusier— sino cuando es "no esencial", es decir no unido esencialmente a la forma. En la arquitectura gótica, la ornamentación es parte integrante y necesaria de la forma. De ahí que Wright sea un admirador del gótico, como luego lo fue del arte japonés, del cual dice que le enseñó a practicar la eliminación de lo superfluo. Para comprender mejor su posición, debemos remontarnos al conocimiento de su posición vital. ¿Cuál es su actitud ante la vida? Consiste en tomar como punto de partida el sentimiento. Es probable que sólo haya en el hombre dos actitudes vitales posibles —con todas las variantes posibles en el camino que media entre ellas: la que está centrada en el sentimiento y la sensibilidad, y la que, en el polo opuesto, se apoya en la inteligencia y la razón. Nos aparece ya con cierta claridad este hecho: Wright y Le Corbusier son, en la arquitectura actual, las dos grandes figuras contrapuestas que representan en forma ejemplar esas dos actitudes frente a la vida, y en la vida. Este es el

admirador de la inteligencia y la razón y, por lo tanto, de la ciencia y la técnica. Aquél, por el contrario, va en busca de algo que para él se ha perdido en la Edad Moderna (no olvidemos que ésta, ha sido cada vez más, desde el Renacimiento, la gran época de la Razón). Quiere Wright restaurar el sentimiento, no el sentimentalismo. Quiere hacerlo de modo profundo, volviendo a las fuentes irracionales del hombre, lo cual significa también volver a la naturaleza. Le Corbusier planta su arquitectura frente al paisaje, en tanto que Wright se esfuerza por integrar la suya al marco natural. Por eso se opone al arte clásico, que levanta sus estructuras como obras contrapuestas a la naturaleza que las circunda.

"La ciencia y la filosofía han conocido bien poco de esa experiencia íntima que se llama arte y religión" —escribe Wright (6). Sobre el preponderante desarrollo científico de nuestro tiempo, observa: "La tecnología y la ciencia amenazan la exuberancia y la riqueza de la expresión de la vida y ayudan a darle la forma de un monótono estilo, sin escala ni significado humano." (7)

Piensa Wright que la sociedad occidental debe volver a integrarse con su fondo vital —es decir, volver a la naturaleza— y que en el alejamiento de ese fondo natural radica el origen de sus males. Ciertos hechos parecen justificar en nuestra civilización este pensamiento. El excesivo intelectualismo aparece divorciado del fondo irracional en rebeldía. El siglo XIX nos muestra una colección de cismas entre las esferas vitales y prácticas y las espirituales: cisma entre el arte y la vida; en la arquitectura, cisma entre forma y función, entre arquitectura y

construcción. Si analizáramos con esta idea la civilización occidental de este período, hallaríamos este carácter cismático en muchos aspectos de la vida cultural. La crítica de Wright se convierte así en un certero enjuiciamiento de la vida moderna, cuyos rasgos predominantes —como la excesiva intelectualización y el afán de lucro— le aparecen como antivitales. Para combatir estas tendencias, propugna una reforma pedagógica basada en la educación por el arte, de acuerdo con una concepción que se asemeja a la de Gropius, es decir, a través de los oficios. Propone la creación de centros de estudio donde los estudiantes, sin exámenes ni diplomas, se dedicarían libremente a estudiar problemas de forma (7). Su concepto de la educación, coincidente con la actual renovación pedagógica, se refleja en esta frase: "La educación ha dado una injusta situación de privilegio a la voluntad y a la inteligencia."

Su concepción del arte no es menos revolucionaria y, como veremos, mantiene una curiosa coincidencia con la de otras tendencias. La arquitectura es para él el arte-madre a la que deben integrarse la pintura y la escultura. La pintura convertida en arte autónomo y predominante, cuando al mismo tiempo entre en decadencia la arquitectura, es síntoma significativo de una regresión general de la cultura en el curso de la Edad Moderna hasta nuestros días. Hoy, sin embargo, asistimos a un nacimiento, a una verdadera aurora, por obra de los cambios que se operan en la sociedad. "La inexorable ley de cambio, en virtud del cual el mismo fluir de la vida humana provee fresca inspiración, compelería a la nueva arquitectura a surgir a la vida." Pero no puede la arquitectura volver a ser el gran arte conductor si no es reconocida por tal en la sociedad, si su sentido no nace enraizado en la naturaleza y en la vida, que es también poesía, y si a ella no se supeditan como instrumentos la ciencia y la técnica. Wright es un romántico, como él mismo lo declara en sus escritos. Pero, aunque la dirección de su pensamiento se orienta en el mismo sentido general que el romanticismo del siglo pasado, nada tiene de la nostalgia que caracterizó a éste en sus evocaciones del pasado: es, por el

contrario, un nuevo romántico que rechaza el pasado, muerto ya, y mira hacia el futuro con una fuente de inspiración: la naturaleza.

Lo orgánico

Así se concretan en el pensamiento de Wright dos conceptos fundamentales: lo "orgánico" y la "simplicidad orgánica", base de su doctrina y de los cuales surge el de "arquitectura orgánica". La simplicidad orgánica no debe confundirse con la simplicidad mecánica. Así la define Wright: "Ninguna cosa puede considerarse verdaderamente simple por sí sola... Una parte o un elemento sólo llega a la simplicidad cuando se convierten en parte armónica de un conjunto armónico. El modelo de esa simplicidad se encuentra en la naturaleza. Ese mismo modelo le sirve para definir la arquitectura orgánica. Cuando se pregunta ¿cómo será la arquitectura?, contesta citando un versículo del Evangelio que él considera como la apelación más grande e inspirada a la simplicidad: "Mira los lirios del campo. Ellos no se afanan ni se atormentan; en verdad te digo: Salomón, en toda su gloria, no iguala su fasto." (8) Penetremos algo más en el sentido que Wright asigna a este modelo de toda belleza que él encuentra en lo orgánico natural. "Se puede buscar la simplicidad como ideal espiritual, pero sólo se la alcanza verdaderamente, como en los 'lirios del campo', cuando nace espontáneamente de la naturaleza de lo que se hace." (9)

En este concepto de lo orgánico, que en Wright reviste el carácter de categoría de orden universal, se suman así varias ideas fundamentales: la primera es la de estructura integral, constituido por partes armónicamente coordinadas; idea que se opone a la concepción mecánica, en la que el todo es suma o agregado de elementos. La simplicidad orgánica —cualidad de lo orgánico— es la precisa coordinación de las partes, todas necesarias y suficientes en el conjunto orgánico. Este puede ser complejo, sin dejar de ser simple. La simplicidad mecánica, en cambio, por ser una suma de elementos no coordinados, sólo admite escaso número de éstos o bien trasluce su falta de coherencia. La segunda cualidad de lo orgánico es su carácter de autenticidad. "Naturalmente", sin esfuerzo, lo or-



luego encolados en forma de caja, en una pueril tentativa por dar a los edificios el aspecto de barcos, aeroplanos o locomotoras... Estas casas hacen todo lo posible por dominar a la máquina, emulándola si no imitándola." (10) Alude luego al origen estético de estas nuevas formas europeas en los siguientes términos: "Desde hace algún tiempo ellas son el producto superficial y mal conformado de la nueva estética superficial de la «superficie y el volumen», que arbitrariamente se proclama heredera de la pintura francesa."

Considera Wright que en estas casas no se advierte un método orgánico en la construcción y que la "simplicidad se descubre demasiado fácilmente; que ésta es el resultado de una "actitud forzada y no natural", por lo cual también no es sino "decoración". "Vemos a esta «arquitectura moderna» como una negación en dos dimensiones —escribe en otro comentario (11)—. ¿Es un adelanto? Sí, pero con demasiado poca evidencia de las profundidades de la arquitectura, concebida según el principio, construida de dentro hacia afuera como un organismo. La misma esencia de la construcción es todavía la accidental o vieja

armazón de acero de la caja. La elegancia natural, la verdadera serenidad, debido al carácter genuino de un original orgánico, parecen probablemente perdidas; esterilizadas por la estudiada estilización o la cuidadosa eliminación de todo ornamento y prácticamente de todo lo que no sea el armazón de la caja con la tapa chata. El tranquilo énfasis sobre el espacio como la realidad del edificio es lo que sobre todo está ausente... Luego están las "fachadas novedosas" que han aparecido en nuestras grandes ciudades, generalmente vidriadas como cajas de armazón

de acero, a menudo con grandes espejos que actúan como avisos comerciales. ¿Por qué llamar arquitectura a esta manifiesta propaganda del abuso de los nuevos materiales?" La estructura misma ha sido complicada, con el único propósito de conseguir una simplicidad aparente, en la que se combinan efectos de superficie y volumen, que tienen el carácter de una escenografía. Esta simplicidad mecánica es todo lo contrario de la "simplicidad orgánica", propia de lo natural, que no es fácil de descubrir, pero que es inagotable. Y Wright señala "el peligro de caer en una nueva y estúpida orgía de decorativismo" (equivalente a un academismo, en cuanto significa el uso de formas no esenciales ni auténticas).

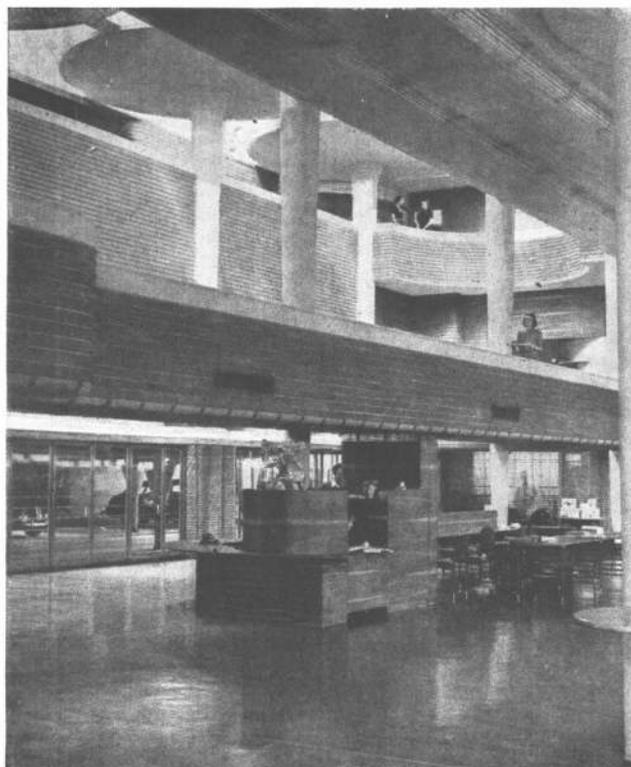
Como antídoto de la "casa de cartón" y de la estructura de caja, propone Wright el ideal de simplicidad orgánica que en suelo americano él mismo ha venido realizando en su arquitectura. Su carácter orgánico se refleja en algunos principios básicos: El punto de partida de esa arquitectura es su espacio interior, concebido como una unidad y a la escala del hombre. El espacio interno y externo deben integrarse, como resultado de la vida contemporánea que une la vida en ambos espacios, y como expresión de la unidad del edificio con su contorno natural. El acento puesto en la horizontalidad, propio de las obras de Wright, es igualmente una expresión de esta unión del hombre con el suelo y con la naturaleza. La idea del espacio conduce a un nuevo concepto de la tercera dimensión: la profundidad espacial, que se opone al espesor, propio de la volumetría de la arquitectura europea. El concepto de lo "orgánico" aplicado a la arquitectura, la concibe así como un todo, cuyas partes están armoniosamente coordinadas entre sí y con el lugar. La obra arquitectónica no aparece así, a los ojos del arquitecto "orgánico", como la suma de piso, muros y techo. Estos tienden a formar una integridad —tanto en su forma como en los materiales empleados. Si igualmente lo interno y lo externo tienden a coordinarse y a penetrarse en esta concepción integradora de hombre y naturaleza, debe descartarse la "estructura de caja", que separa lo interno y lo externo

gánico es genuino, verdadero, conforme a la naturaleza de su ser.

Estas ideas son la base de la teoría estética de Wright; pero igualmente le sirven para juzgar toda obra humana, que ha de integrarse en forma equilibrada, tomando por modelo lo orgánico. En el terreno de la arquitectura, esta concepción que él ha ido madurando desde su misma adolescencia, le ha llevado a crear un nuevo sentido de la arquitectura —a través de sus obras y de su pensamiento— que ha ejercido vasto influjo en el movimiento contemporáneo.

Critica del racionalismo europeo

Inspirado en tal filosofía, no podía Wright sino oponer una crítica acerba a la arquitectura racionalista europea, que alcanza notoriedad en el mundo cuando él ha realizado ya parte importante de su obra. En 1930 pronuncia en la Universidad de Princeton una serie de conferencias que luego se publicaron bajo el título de "Arquitectura Moderna". Una de ellas lleva el significativo título de "La casa de cartón". Allí dice Wright: "Las casas de los hombres no deben ser cajas quemadas por el sol ni, por un mal entendido sentido maquinista, convertirse en un estrecho complemento de la máquina... Deben ser parte armónica y esencial de la tierra, complemento del ambiente natural, pertenecientes por afinidad al terreno." Y agrega: "Casi todas las casas «modernísticas» parecen hechas con pedazos de cartón recortados a tierra y unidos en rectángulos, a veces con alguna superficie curva para darles realce. Esos trozos de cartón son



Interior del edificio Jonsson. Ha comentado Wright sobre esta obra suya lo siguiente: "La luz entra en el edificio por donde habitualmente se encontraba la cornisa. En el interior, la estructura de caja ha desaparecido completamente".

bitar", le sugiere a Wright este comentario: es lo menos que puede ser una casa, y si nos quedáramos en ello, viviríamos de modo bajo y primitivo. Todo lo viviente cumple funciones que también pueden entenderse mecánicamente. Pero a esa concepción mecánica de la función, Wright prefiere la que se origina en la biología y que expresa la frase: "La forma depende de la función"; esta idea refleja en forma más completa y a la vez más profunda el hecho funcional, que es base de la arquitectura, y que determina su forma, como ocurre en el dominio de la naturaleza. "Así como es la vida, así es la forma". La concepción wrightiana vuelve a su punto de partida —el sentimiento— y nos muestra cómo el ornato, florescencia natural de la forma arquitectónica, revela su carácter típico y es a la vez expresión de amor: "El ornato es tan natural a la arquitectura de la especie Hombre como lo es la caparazón de la tortuga al género Quelónido... Es así que toda cosa viviente lleva en sí el testimonio de la necesidad de amor, expresado en su forma típica, visible en todo organismo."

La arquitectura orgánica será el instrumento de liberación del hombre en la actual sociedad democrática, que aun no ha sabido dominar los poderosos útiles mecánicos que ha cretado. "La máquina ha sido tan mal usada, apartada de la cultura, que se ha convertido en una implacable facilidad, principalmente en la mala dirección. Por muchos arquitectos es usada como motivo... O son ellos usados por ella... Fomentada ahora por demasiados modernos, ha sido reducida al estado de un ritual, o por lo menos al de un fin en sí misma; exagerando la cantidad a expensas de la calidad de significación." El espíritu mismo de la arquitectura orgánica permitirá, según Wright, superar este mal uso de la máquina, porque sin esfuerzo la puede adoptar como lo que es, el poderoso instrumento de nuestra civilización democrática, porque no cae en admiración frente a la máquina y sus productos, ni piensa que en la ciencia y la técnica se encuentra la clave y la guía para nuestro porvenir. Para ello, sin embargo, la educación y el arte deberán convertirse en fuerzas creadoras y orientadoras de los medios naturales que

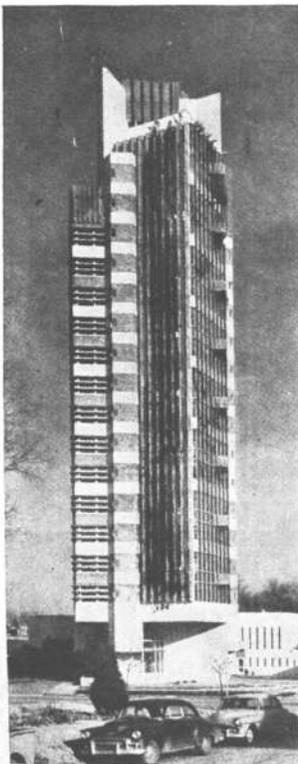
impulsan lo que llamamos el "progreso". Entonces "mediante el artista creador, poseeremos a este monstruoso instrumento de nuestra civilización, como éste nos posee hoy a nosotros" (13).

Para ser debidamente apreciadas y juzgadas, las ideas de Wright —así como su crítica del racionalismo europeo— deben situarse en el conjunto del movimiento arquitectónico del siglo. Sobre este punto se harán algunos comentarios luego de exponer el pensamiento de Le Corbusier.

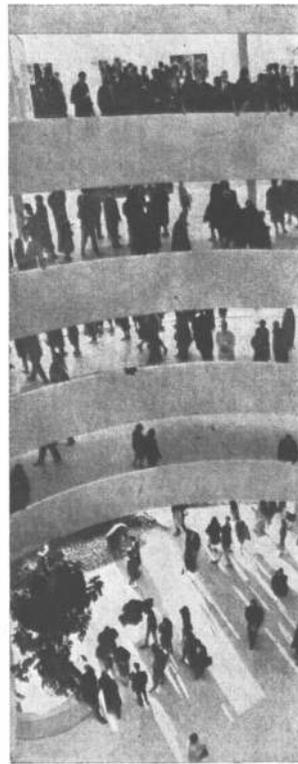
- 1 Véase la "Nota Preliminar" de este trabajo, en *na* 408.
- 2 En particular su individualismo, rasgo típico del siglo pasado, reflejado en su pensamiento y en su obra, y netamente opuesto a las ideas colectivistas de Le Corbusier. Pero también éstas, como veremos, se originan en una ideología característica del siglo XIX.
- 3 En "Modern Architecture" (1931), publicación que contiene las conferencias pronunciadas en la Universidad de Princeton (1930), con estos títulos: Máquinas, materiales y hombres; El estilo en la industria; El ocaso del cornisamiento; La casa de cartón; La tiranía del rascacielos; La ciudad.
- 4 En "Testamento" (1961), 121.
- 5 En "Modern Architecture".
- 6 En "Testamento", 175.
- 7 "Modern Architecture".
- 8, 9 y 10. En "Modern Architecture".
- 11 En "Testamento", 175.
- 12 Wright sostiene que la usual estructura de "fuera hacia adentro", que aun hoy predomina en la técnica del hierro y el hormigón, es construcción "siglo XIX"; y que el voladizo, sistema estructural propio del hormigón armado, es construcción siglo XX". Es una estructura de dentro hacia afuera, que él califica de "natural", y que él aplicó en sus construcciones, desde la década del 30 (Edificio Johnson, Casa de la Cascaida, etc.).
- 13 En "Modern Architecture".

rígidamente, producto de la ingeniería que perpetúa la vieja concepción clásica. La nueva arquitectura orgánica, expresión auténtica de la democracia de nuestro tiempo, encuentra en la técnica maquinista y en los nuevos materiales de construcción, la posibilidad de crear un tipo de estructura que también se desarrolla de dentro hacia afuera (12). En esta concepción, las puertas y ventanas dejan de ser simples agujeros abiertos en el espesor de la caja de muros.

La sentencia racionalista: "La casa es una máquina para ha-



Price Tower. "Nueva concepción de estructura. La columna central y el voladizo hacen la construcción del siglo XX y la de la técnica "de afuera hacia adentro".

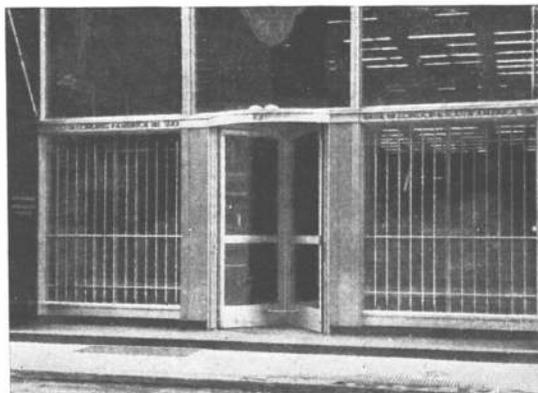


Museo Guggenheim. "No estamos construyendo una composición celular en compartimientos, sino una composición donde todo es un gran espacio sobre un piso continuo".

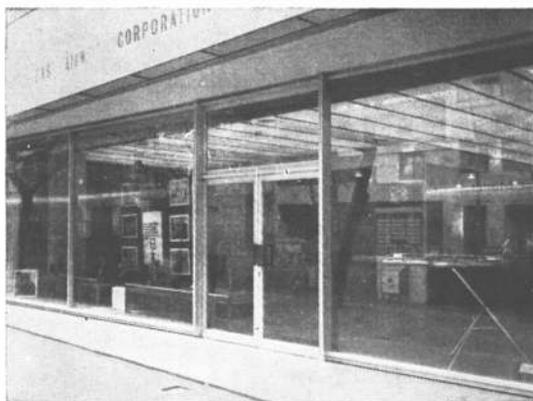


INSTALACIONES DE BANCOS, NEGOCIOS Y OFICINAS

METALES PARA LA ARQUITECTURA



Banco de Londres y América del Sud, Tucumán 821. Detalle del frente.



B. O. A. C. Avda. Santa Fe 854. Detalle del frente.

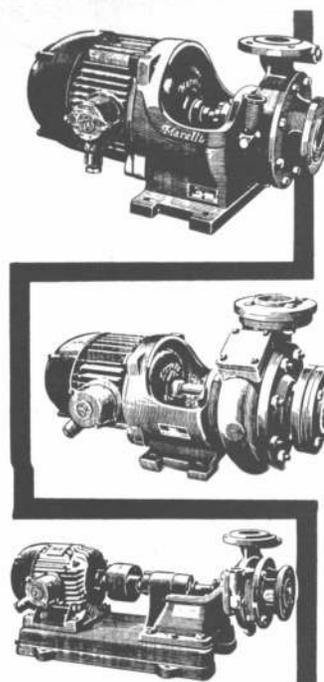
Molduras Sage, para frentes en Anodal (m.r.), Bronce o Acero inoxidable - Puertas Giratorias, Rejas, Revestimientos, Cremalleras, Manijones, Zócalos, Vitrinas, Mostradores - Piletas especiales en acero inoxidable.

SOLICITE CATALOGOS Y FOLLETOS

SARMIENTO 1236

Tel. 35 - 3057

BUENOS AIRES



bombas centrifugas

Marelli

para cada problema la bomba adecuada
Y 60 años de experiencia en todo el mundo!

Más de 100.000 propietarios de Bombas Marelli en la Argentina garantizan su calidad y eficiencia.

Para la ciudad y el campo

Para uso doméstico e irrigación.

Para desagote de piletas

Para irrigación en pequeña y gran escala, para la conducción de líquidos, y otros usos donde se requiera elevado caudal con poca presión manométrica.

Para la ciudad y el campo

Aptas para casa de departamentos, industrias, agricultura y toda clase de aplicaciones donde se requiere una bomba de robusta construcción.

Solucionamos cualquier problema de extracción o impulsión de agua. Sin compromiso consulte su caso con nuestro departamento técnico.

Marelli

AV. LEANDRO N. ALEM 673

T. E. 32-6551-52-53-54

BUENOS AIRES

SUCURSALES EN: ROSARIO - CORDOBA - MENDOZA - TUCUMAN - SANTA FE

esquina del arquitecto

DESDE 1946 AL

SERVICIO DEL PROFESIONAL

LIBRERIA

CONCENTRA

Viamonte 541

Buenos Aires

T. E. 31-5765

EL MAYOR SURTIDO EN LIBROS DE

ARQUITECTURA

URBANISMO

DECORACION

SUSCRIPCIONES A REVISTAS

GARANTIZAMOS LA ENTREGA

ALEJO WASLAVSKY & CIA. S. A. I. C.

comunica a su Clientela y Proveedores que con resolución de Asamblea General Extraordinaria del 19-XI-63, ha resuelto modificar la denominación social en

WASFALT S.A.I.C.

- Productos y obras asfálticas especiales.
- Materiales para aislación, juntas, sellados, y protección de techados.
- Pintura de aluminio de base asfáltica.

Impermeabilizaciones de cualquier clase.

Contrapisos con Hormigón Alveolar Liviano marca "Halar".

Carpetas asfálticas para pisos industriales comunes, antiácidos y antichisposos.

SAN MARTIN 170 (GALERIA GÜEMES) - 5º piso
of. 567/568 - T. E. 34-9071 Buenos Aires

PRIMER PRODUCTO ESPECIFICO PARA LA PROTECCION INTEGRAL DE LA MADERA PENTA® F-10 B

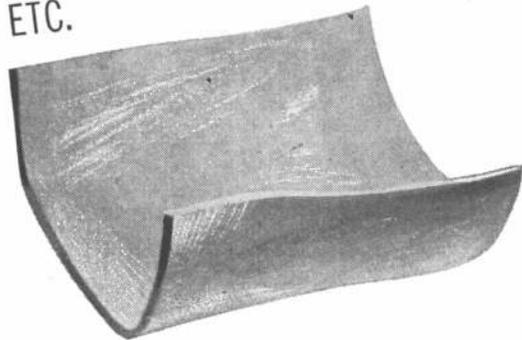
CON PENTAFLOROFENOL Y REPELENTE AL AGUA

Protege la Madera de la Pudrición - Humedad - Insectos Descascarado de Pinturas Fácil de aplicar
No altera el color natural de la madera Cumple las normas de la NWMA de los EE. UU.
Especial para puertas, ventanas, marcos, cajones, casas prefabricadas, escaleras, estructuras, paneles, etc., etc.
Solicite asesoramiento a nuestro departamento técnico



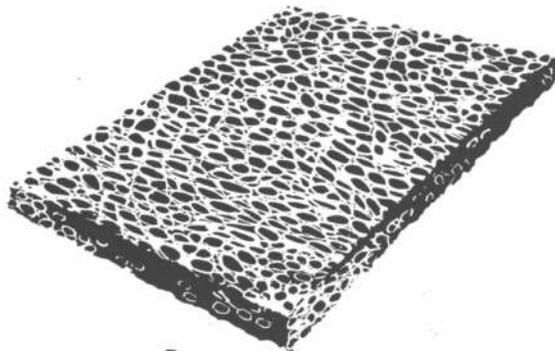
SINTESIS QUIMICA S. A. I. C.
VIAMONTE 1465 - 11º PISO
TEL. 41-8339 - BUENOS AIRES
FABRICA EN GUTIERREZ FERROCARRIL ROCA

REVOLUCIONARIO
PLASTICO CELULAR CON
MILES DE APLICACIONES
EN LA DECORACION,
EN LA INDUSTRIA,
EN LA CONSTRUCCION NAVAL,
ETC.



KLEGECELL

- extra liviano, y de gran flotabilidad;
- excelente aislador térmico y acústico;
- ininflamable e inmune a los agentes químicos;
- muy fácil de trabajar;



KLEGECELL

Se presenta en tres tipos:
DURO - SEMIDURO Y FLEXIBLE

ES OTRO PRODUCTO
VIPLASTIC S.A.
PIEDRAS 1073 - BUENOS AIRES

Si señor!

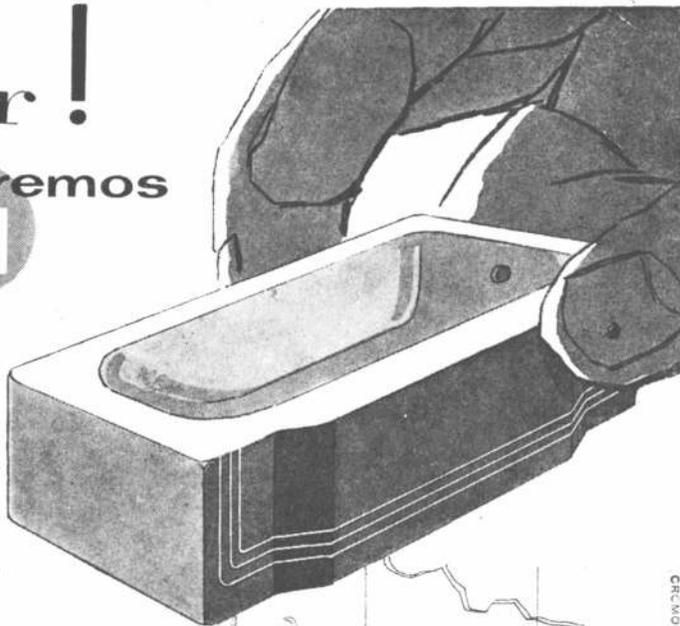
En el baño pondremos una bañera



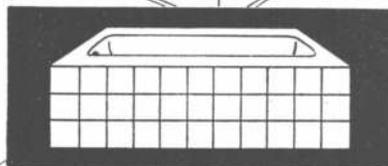
PORQUE

- Las BAÑERAS  son de diseño y medidas ideales para la construcción moderna.
- Sus líneas son elegantes y sobrias a la vez.
- El esmalte es de una composición y presentación inigualadas, que no se cuartea, ni se mancha
- Su adherencia, y elevada resistencia al desgaste lo hacen inalterable a la acción del tiempo.
- Las materias primas que intervienen en la fundición son celosamente seleccionadas.
- El proceso de elaboración se realiza en modernas instalaciones especializadas y con científicos métodos de control.
- Su duración es prácticamente ilimitada
- Su presencia en el baño significa una valorización notoria de la propiedad.

Por todo ello y porque la "CALIDAD TAMET" resulta finalmente más barata es que...! pondremos en el baño una BAÑERA .



CRONO Publicidad



BAÑERAS



de fundición
esmaltada

TAMET

CHACABUCO 132 - BUENOS AIRES

*Organización
comercial propia en todo
el país*

Franqueo Pagado
Concesión N° 291
Tarifa Reducida
Concesión N° 1089

Correo
Argentino
Central