

NUESTRA
ARQUIT

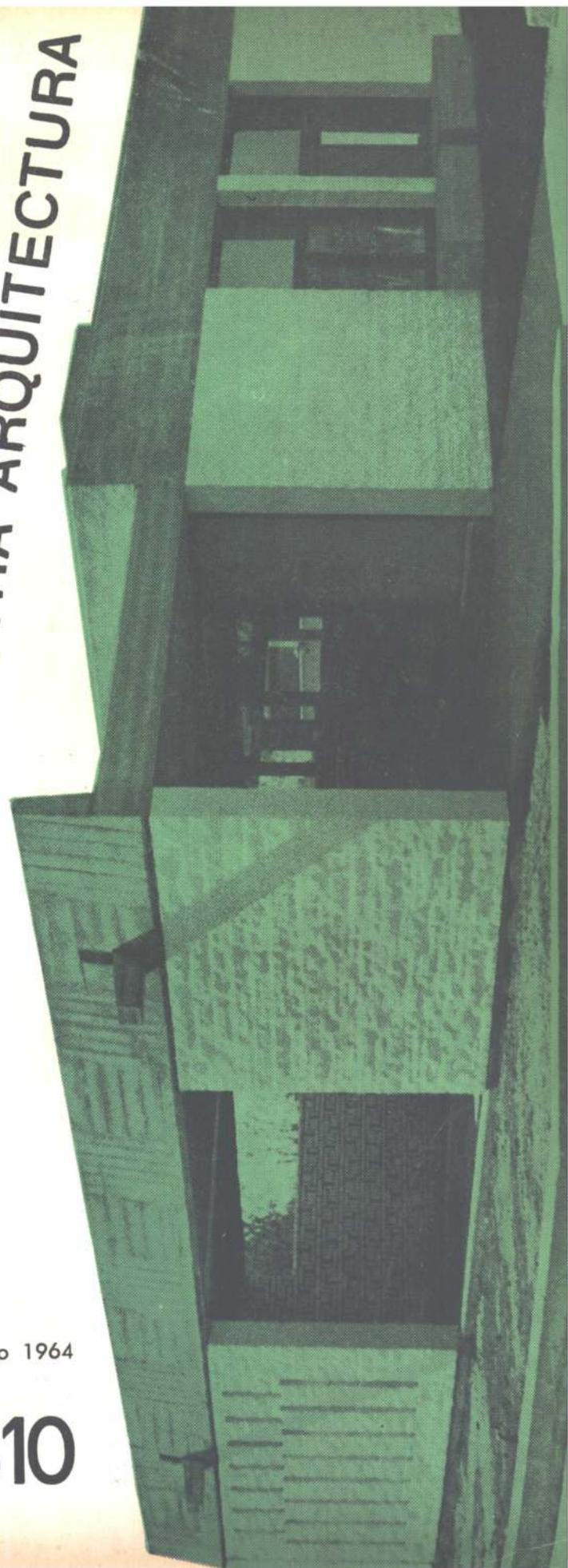
410

01/64

NUESTRA ARQUITECTURA

enero 1964

410





DUPERIAL

primera
palabra en
PLASTICOS

Por ser la mayor proveedora en el país, y por la extensa variedad de su línea, "Duperial" es hoy perfecto sinónimo de plásticos.

El único laboratorio técnico en Sudamérica dedicado exclusivamente a los plásticos.

La industria plástica argentina tiene en este laboratorio de "Duperial" un auxiliar de invaluable utilidad. Brinda toda clase de información técnica y el asesoramiento más completo sobre aplicación y máximo aprovechamiento de cualquier tipo de plástico. Este servicio está a las órdenes de todos los que se dedican a la industria plástica. Cualquiera sea su duda o problema relacionado con plástico, será íntegramente solucionado por los técnicos de este Laboratorio.

30 años de experiencia mundial en plásticos. Imperial Chemical Industries Ltd. —empresa inglesa asociada de "Duperial"— descubrió el polietileno luego de largos años de experimentación en busca del plástico perfecto. Esa experiencia es aprovechada también en la elaboración de los demás plásticos de "Duperial", cuyos técnicos cumplen un período previo de especialización en I. C. I.

La línea más completa de plásticos netamente superiores en calidad y rendimiento.

"Duperial" tiene el plástico exacto para cada necesidad industrial. Su reconocida calidad, garantía de máximo rendimiento, está respaldada por el asesoramiento permanente de su Laboratorio Especializado.

- | | | |
|---|---|--|
| Alkathene - Polietileno en grumos | Fluon - Politetrafluoroetileno en polvo y en dispersión | INDUSTRIAS QUIMICAS ARGENTINAS DUPERIAL S.A.I.C.
 |
| Flovic - Lámina de copolímeros de PVC | Maranyl - Nylon en grumos | |
| Diakon - Polimetacrilato de metilo en polvo y grumos | Welvic - Policloruro de vinilo en grumos | |
| Perspex - Polimetacrilato de metilo en chapas, bloques y varillas | Propathene - Polipropileno en grumos | |
| Asterite - Polimetacrilato de metilo en chapas, para formado por vacío | Darvic - Policloruro de vinilo en chapas rígidas | |
| Corvic - Policloruro de vinilo, resinas en polvo | Butakon - Resinas, cauchos y látex a base de butadieno-estireno, butadieno-acrilonitrilo y butadieno-metacrilato de metilo | |
| Melinex - Película de tereftalato de polietileno | | |

NOTICIAS
PARA QUIEN
NECESITA
REVESTIR



frentes e interiores!



REV. 10/1980

MAGIA
en las
paredes



originó
competidores
que pasaron
y pasarán!
pero



no puede imitarse
porque
se la verifica
a simple vista...

el consagrado revestimiento americano para

BREVE CONSULTA
ESTADISTICA A
POSEEDORES DE
LAJA *Maz*



Porqué se decidió por
nuestro revestimiento?

Porque deseaba la mejor
imitación de lajas
colocadas de canto.

Por qué no utilizo
lajas naturales?

Primeramente porque no
podía, al no existir
espacio y además porque
no podía derribar y
construir nuevamente
paredes con tal fin.

Porqué no adquirió antes
nuestro revestimiento?

Lo creía caro!

Existiendo competidores
porqué eligió Lajamar?

Por la calidad y
presentación superior
de Lajamar y además,
porque nunca "segundas
partes fueron buenas"
Sé que Lajamar fué y es
el primer revestimiento
prefabricado que imita
a las lajas colocadas de canto.

Además de las razones
que tuvo a bien brindarnos
qué, en especial, decidió
su adquisición?

El extraordinario hecho
de ser Lajamar el UNICO
revestimiento que puede
comprarse totalmente a plazos!

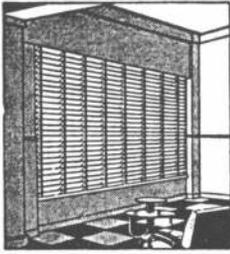
En qué razones fundamenta
la preferencia de los
profesionales por Lajamar?

En las de sentirse respaldados por una empresa de prestigio y también en el simple hecho de que los descuentos especiales que me han sido prometidos como profesional me fueron otorgados con toda puntualidad.

el único

LAJA *Maz*

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS: BERTINI & CIA. - AV. DIRECTORIO 233/35 - T.E. 90-6376 y 3293 - BS. AIRES



"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

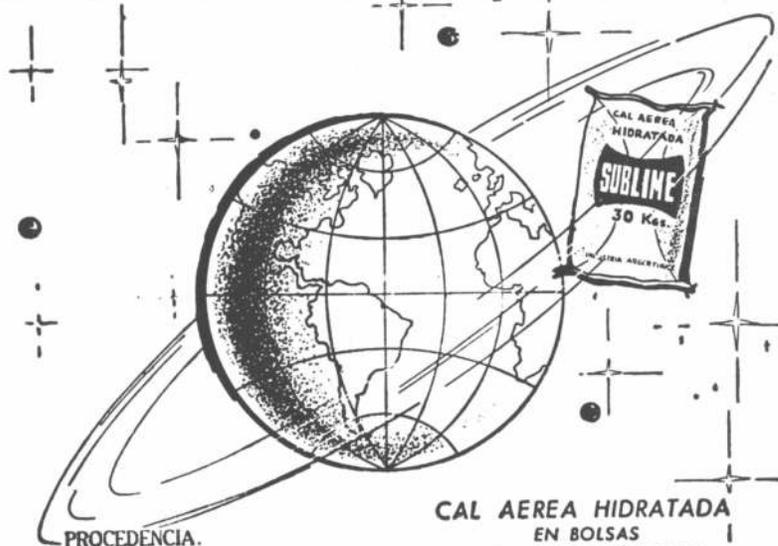
CORTINAS DE ENROLLAR

Proyección a la veneciana sistema automático

"8 en 1"



SUBLIME la cal que está en órbita!!



PROCEDENCIA.
CAPDEVILLE (Mendoza)

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

CORPORACION CEMENTERA ARGENTINA S.A.

Av. de Mayo 633 - 3er. piso - Buenos Aires - T. E. 30-5581

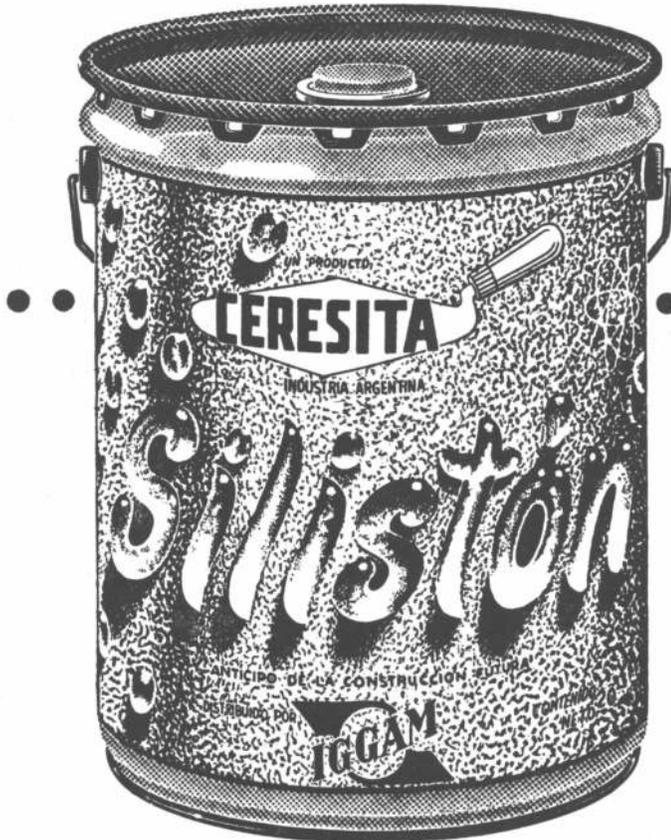
C. Correo Nº 9 CORDOBA - T. E. 36431 - 36434 - 36477

C. Correo Nº 50 MENDOZA - T. E. 14338

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

PARA 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.

R

Risom

JENS RISOM DESIGN, INC., NEW YORK

CANADA
Toronto

DINAMARCA
Copenhagen

INGLATERRA
Londres

FED. MALAYA
Singapore

AUSTRALIA
Melbourne

Muebles contemporáneos para interiores residenciales y comerciales.

ahora en ARGENTINA

ONLY

S.R.L.

MENDOZA
Colón 646
Tel. 16663

BUENOS AIRES
Guido 1841
Tel. 44-6970

CORDOBA
Rioja 57
Tel. 23664

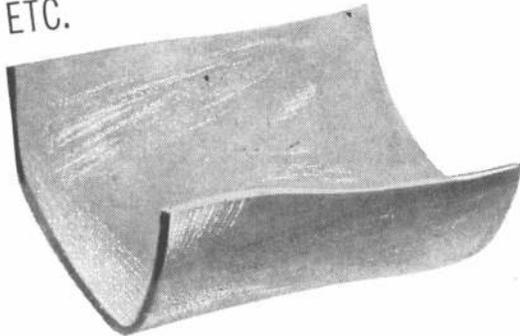
ONLY construye todos los muebles de la línea RISOM íntegra y exclusivamente en su propia fábrica, según especificaciones y planos de la firma de Nueva York, con personal capacitado y bajo control de técnicos entrenados en los Estados Unidos.

EXPOSICION Y ASESORAMIENTO
EN LAS DIRECCIONES INDICADAS



CHAIR 2117

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

H.I. C. Sarro y Ass

INDUSTRIA ARGENTINA

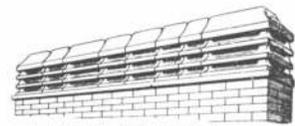
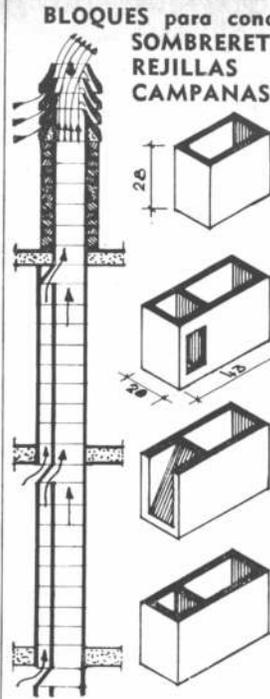
BLOQUES para conductos de ventilación unida

**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

T. E. 32-2112 y 32-4512

Capital

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

ANUNCIAN SU FUSION EN

"SANEB"

(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 protec-
ción 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



enero 1964

410



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

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

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

artículos	Rafael Iglesia. Un ejemplo de Córdoba	13
	Roberto A. Champion. La corriente racionalista a través del pensamiento de Le Corbusier	17
	Morea, Bunge y Morea. Restauración de la basílica (menor) de Nuestra Señora del Santísimo Rosario; iglesia y convento de Santo Domingo de Guzmán	21
	Mauricio Repossini. ¿Es el arquitecto un lujo?	36
historia	Guía 63	37
	Iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane	39
diseño	Herman Miller en Buenos Aires	10
obras	Arias y Taranto. Vivienda para Carlos Lega en Cerro de Las Rosas, Córdoba	13
	Juan Angel A. Casasco. Vivienda para Demetrio Bressanello en Elortondo 2035, Beccar	28
	Mauricio Repossini. Casa para Ignacio M. Cerverizzo en Virrey del Pino 2036	31
arquitecturama	Qué es el IPC; el rey del raviol; treinta años de refrigeración, media casa argentina	4

En el próximo número presentaremos varias casas construidas en los Estados Unidos de América que hemos considerado valiosas porque reflejan la actividad profesional desarrollada en un medio tan importante como es el gran país del norte: arquitectura para un tipo de vida.

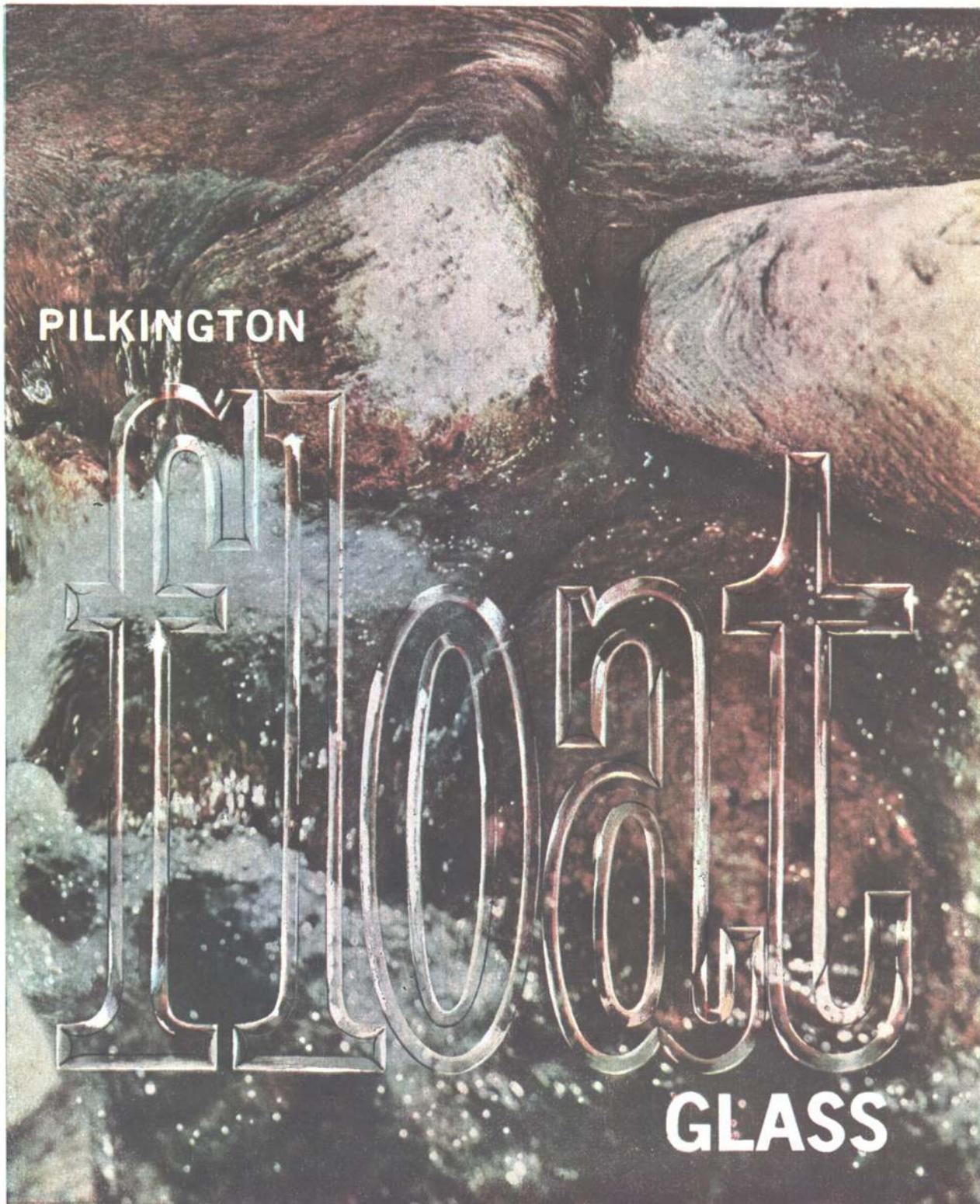
na finaliza la publicación de la serie de artículos que escribió Rafael Iglesia para dar razón de los esfuerzos hechos últimamente por los arquitectos argentinos para ofrecer una arquitectura nuestra.

En la serie Siglo XIX se concreta una afirmación anterior: el país es casi íntegramente la creación del liberalismo ideológico y positivo.

en el próximo número

NUEVO BRILLO! NUEVA CLARIDAD!

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



PILKINGTON

Float

GLASS

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.

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.....

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.

PILKINGTON

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



Herman Miller en Buenos Aires



Cuando Ricardo Sansó (argentino, fotógrafo, 30 años) estaba en California desempeñando su oficio, oyó hablar de Charles Eames e incluso conoció algunas muestras de su talento. Pero estaba lejos de imaginar que, tiempo después, tendría algo que ver con los diseños de aquél.

Como se sabe, el propio Eames, George Nelson y Alexander Giraud —cada uno en su especialidad pero todos talentos— son los puntales en que se apoya la producción de Herman Miller, que ahora, a igual que Knoll, se expande al exterior buscando nuevos mercados. Latinoamérica, en especial Argentina, con un buen probado *standard* de buen gusto en una amplia clase media, no podían permanecer ignorados. Y hoy, Miller está ya en Buenos Aires, con algunos de sus modelos ya en plaza y con otros en vista de una producción inmediata.

¿Quiénes son los hombres que han llevado adelante esta iniciativa de ser los representantes de Miller en Argentina? El ya nombrado Sansó, Jorge E. Ciaglia (33 años, profesor de dibujo), y un arquitecto, W. Seggiaro (argentino, 36 años). Ellos constituyeron,

la firma Sansó & Ciaglia y Asociados; en un futuro cercano posiblemente giren con la propia denominación de Herman Miller Argentina.

Miller estableció su primera licencia sudamericana en Brasil, por medio de Mobeis Teperman S.A. de Sao Paulo. S. & C. obtuvieron, por intermedio de ésta, su representación en nuestro país.

La primera etapa de S. & C. comenzó con investigar y crear sus propios diseños; Sansó recuerda, en este sentido, un sillón —modelo italiano— con respaldo y asiento de sogá. Posteriormente, se interesaron en las ya clásicas sillas Eames, que inauguran toda una época en cuanto al equipamiento contemporáneo. Esas primeras experiencias, de tipo semi-industrial fueron particularmente valiosas: los enfrentaron con nuevos diseños y nuevas técnicas, surgidas de un desarrollo industrial y de la producción en serie. Aunque no en este grado, la calidad de la artesanía argentina ha dado evidentes muestras. Antes de instalarse en Argentina, un vicepresidente ejecutivo de Knoll Internacional afirmó lo que luego se estableció en una convención

de esa firma; de los modelos que, aunque sin licencia, se fabricaban en todo el mundo, los argentinos eran los mejores. Esa historia ha quedado un poco atrás, porque hoy esa misma artesanía más métodos industriales de producción permiten que tanto Miller como Knoll produzcan sus equipos en nuestro país conforme a sus más completas especificaciones y licencias.

¿Cuáles son las diferencias que llevan a individualizar el elemento genuino, producido en base a matrices exactas y de acuerdo con la más completa especificación de fábrica, de los elementos falsificados que abundan en plaza? Esas diferencias, según Sansó, son en algunos casos —como en el sillón 670 de Eames— muy sutiles: elementos de acople, etcétera. El profano, y aún algunos arquitectos, no han llegado aún a dominar ese esclarecedor detalle que hace diferenciar a una pieza original de la que no lo es.

La etapa fundamental de S. & C. comienza con la producción de la silla *Leggera* de Gio Ponti (\$ 4.600-\$ 6.250) representada en nuestro país por la firma Rosso & Berman. Hoy se producen aproximada-

mente 100 unidades mensuales, ejecutadas totalmente a máquina y con distintas terminaciones (lustre) que se hace a mano.

La etapa más reciente en la trayectoria de S. & C. y Asociados comienza con los contactos que, en febrero de 1962, iniciaron con el propio Miller en USA; de allí, las negociaciones los llevaron a Brasil donde obtuvieron una sub-licencia por intermedio de Mobeis Teperman, de Sao Paulo. Un criterio importante que debe ser señalado en la crónica es la misma esencia de este proceso. En general, Miller no busca estar representado por firmas poderosas económicamente. Le interesa primordialmente la gente con gran empuje, que muestre un interés remarcado en los aspectos del diseño y que esté —en cierto modo— acorde a una llamada "filosofía del buen diseño". Este ha sido por otra parte, el propio criterio de S. & C., lo que se percibe claramente en un detalle: la publicidad de Miller la encargaron a Macció (premio internacional Di Tella) que es, a la vez, uno de los artistas gráficos de más alto nivel, no sólo en el país sino en el exterior.

De la producción de Miller ya en marcha, cabe destacar el sillón 670, según diseño de Eames. Aparentemente aparece como un sillón para *ejecutivos*, pero es realmente un sillón de reposo, acompañado complementariamente con una banqueta. Constructivamente, su parte crítica está en la unión del asiento con el respaldo, a base de adhesivos, que mantienen la natural elasticidad de la estructura. El apoyabrazos soporta el respaldo y lo mantiene unido, trabajando también por flexión de las partes de madera. Su precio está ciertamente en un nivel de *ejecutivos* (\$ 46.000) pero es inferior al precio de origen (unos 440 dólares). El modelo PAC, de polyester reforzado con lana de vidrio y base de aluminio fundido (también diseño de Eames) no se fabrica aún por exigir determinados requerimientos industriales y la obtención de resina polyester. De este elemento, Miller tiene en USA una producción anual de 130.000 sillas por año. Debe consignarse igualmente, como dato interesante, que la matriz de esta silla significa una



2

eridación de 25.000 dólares. En la línea de escritorios y equipos de oficina, de gran resonancia en Miller, ya se producen las del tipo EOG 8000, con base metálica, preparándose igualmente la correspondiente al modelo EOG 9000.

¿Dónde se lleva a cabo esta producción? El área del taller de S. & C. alcanza hoy sólo 150 m², con posibilidades de mayores expansiones, teniendo en cuenta que la producción recién se inicia y que habrá que imponer los modelos en plaza aunque sean ya vastamente conocidos por los profesionales. Como referencia de esa producción, en esta etapa elemental, se fabrican dos sillones diarios del tipo 670; la producción de la *leggera* de Ponti alcanza, como se dijo, a 100 unidades mensuales.

Los planes de S. & C. no terminan aquí; es interesante consignar que sólo comienzan. Sus planes van más allá, incluso en la producción de textiles HM, según diseños de A. Girard. En el plano de la comunicación visual, S. & C. han de traer también al país un interesante material de divulgación (films, etcétera) preparados por Eames y el propio George Nelson. Este material, del que pronto se podrá disponer, ha de servir para ilustrar e informar acerca de aspectos poco conocidos del diseño y de la propia obra de elaboración de modelos salidos de los talentos que sustentan a Miller (Eames, Nelson, Girard). Siguiendo con este plan, S. & C. tienen negociaciones para hacer llegar al país al propio Nelson.

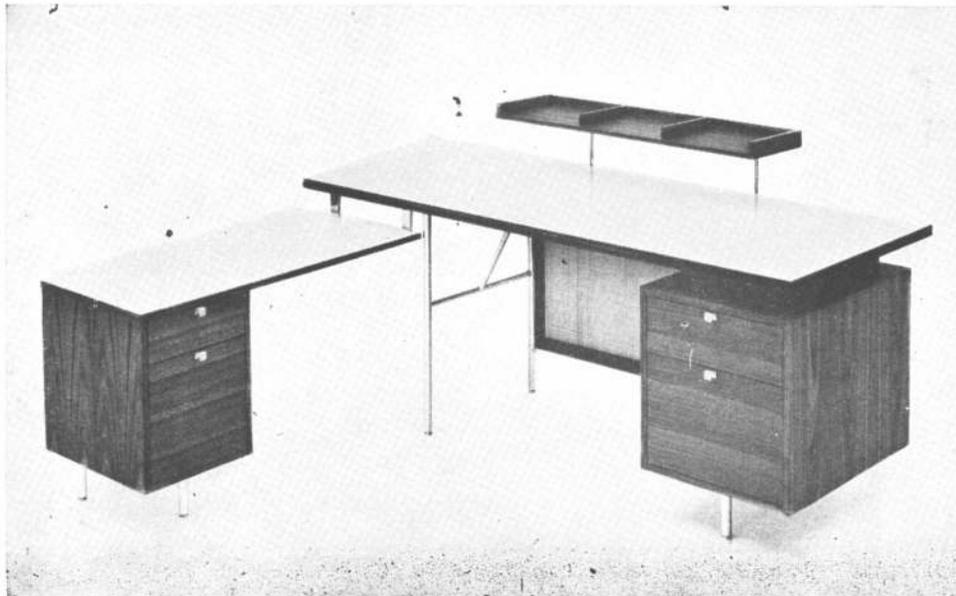


4

3

1. Reposo a nivel de ejecutivos, Sillón 670 banquete 671 Terciado curvado, bases aluminio fundido; tapizado espuma de goma y pluma. Diseño Eames. Producción HM. 2. La producción en serie amortizará la matriz de esta silla (25.000 dólares). Mod. PAC, polyester reforzado con lana de vidrio; base de aluminio fundido. Diseño Eames, producción HM. 3. Orden y modulación, en la serie SS diseño de George Nelson para HM. 4. Los mismos principios en la serie MSS (modular seating system), diseño del mismo Nelson. 5. Equipo de escritorio, base metálica. Serie EOG 8000, diseño Nelson.

5



Un ejemplo de Córdoba



Proyecto y dirección: Arquitectos Edmundo H. Arias y Bernardino Taranto. Comitente: Carlos Lega. Constructor: Simón Bronstein, ingeniero civil. Ubicación, avenida Rafael Núñez esquina Rodríguez del Busto, Cerro de las Rosas, Córdoba. Superficie cubierta 235 m². Superficie del terreno: 518 m².

Los arquitectos que proyectaron esta casa integran uno de los estudios más destacados e influyentes de Córdoba (varios primeros premios en concursos nacionales, activa participación docente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba). De todas las obras comentadas en esta serie, ésta es la única que no se encuentra en el Gran Buenos Aires, está situada en el cerro de Las Rosas, en los alrededores de la ciudad de Córdoba, barrio alto y relativamente nuevo, preferido por el estrato superior de la clase media y que recuerda a nuestro San Isidro, aunque se diferencia de éste por su falta de tradición y por la ausencia de un viejo núcleo coherente.

El cerro de las Rosas es un muestrario de viviendas realizadas por los mejores arquitectos cordobeses quienes demuestran así que han conquistado, con mayor éxito que sus colegas porteños, a un público hasta hace poco refractario a la arquitectura contemporánea.

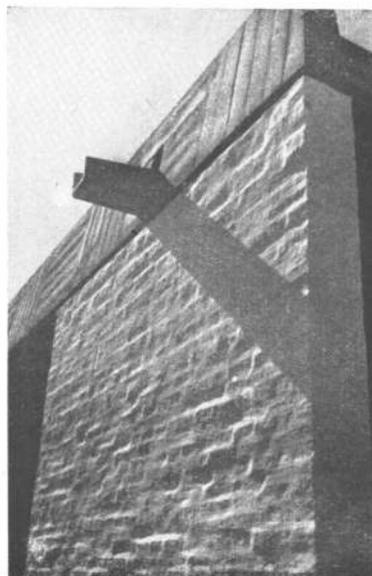
Es fácil definir el tipo de familia que corresponde al barrio: dos o tres hijos, educación secundaria como mínimo, cierta posición económica que permite la adquisición de la vivienda y que incluye en los planes futuros la propiedad de un automóvil.

La casa se encuentra en un lote en esquina, sobre la gran avenida. Su silueta baja no se destaca particularmente del entorno, aunque sus formas geométricas y blanqueadas la distinguen de los *chalets* vecinos. Lamentablemente, la vivienda ya no conserva su estado original; los azares económicos la han convertido en farmacia (?) y los inevitables recursos publicitarios han cubierto salvajemente sus fachadas. El visitante actual (1963) no podrá reconocer fácilmente a la vivienda bajo la profusión de letreros luminosos que la cubren.

El lote es pequeño y, a pesar de lo beneficioso de la situación en esquina, la casa parece comprimida entre medianeras. Dos tiras verdes la separan, por ambos lados, de la calle, y estas mismas tiras se unen, la primera a través del guarda-coche cubierto y la segunda a través de la entrada secundaria, con los patios interiores. Estos patios tienen, a su vez, características distintas: sobre uno mira la sala de estar, sobre el otro se abren los dormitorios. Con esta frac-

turación del terreno se intentó superar los inconvenientes de su estrechez, pero dado que la fracturación se produce a costa de la articulación entre los patios, el resultado no es óptimo; cada trozo de superficie a cielo abierto es solamente una continuación visual del espacio interior al cual sirve sin llegar a constituir un conjunto integral. El planteo queda a medio camino entre el tradicional partido colonial de patio central sobre el que se vuelca la casa y el partido centrífugo y visualmente expansivo de la arquitectura moderna de muros de vidrio abiertos sobre el exterior.

Aunque indecisa, la organización de los espacios abiertos no techados y aquellos que si lo son, pero que tienen sus costados abiertos, propone, a la entrada de la casa, una experiencia rica según se entra en el guardacoches y se vislumbra el primer patio. Entrando a la sala de estar desde una primera zona abierta en sus extremos y flanqueada por un muro, el acceso está diferenciado por una pirca interior, no tan desaliñada como las tradicionales divisorias de predios rurales en la sierra, pero igualmente formada por piedras superpuestas. Esta pared baja, afectadamente rústica, que no llega al techo, separa al primer acceso de la sala de estar propiamente dicha.



La separación está acentuada por una diferencia, de varios escalones, entre el nivel del acceso y el nivel de la sala de estar. Todos estos elementos: desniveles, murete de piedra, son utilizados como diferenciadores sutiles de zonas dentro del espacio único que cubre la losa de hormigón; ésta anuncia desde afuera el espacio que cubre, con su forma de bajo tronco de pirámide rectangular.

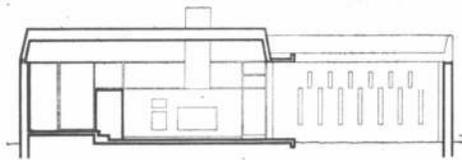
En casi todas las obras que hemos analizado la viga perimetral superior, de hormigón armado visto, aparecía claramente cumpliendo su función de arriostramento; aquí, en la obra de Arias y Taranto, esta viga está quebrada y articulada con mayor libertad. Así la silueta de la casa se aliviana y se evita la pesante silueta que resulta de las vigas perimetrales.

En el caso de la sala de estar, la forma cubriente del tronco de pirámide, es realmente expresiva del contenido, pero esta expresividad no se mantiene en cuanto la bóveda achatada cubre espacios separados tales como la cocina y la antecocina.

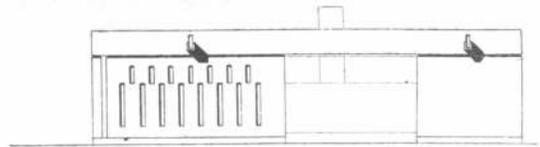
Al fondo del grupo formado por la sala de estar, la cocina y la antecocina, un corredor lleva a los dormitorios y desde allí, cruzando un patiecito que desemboca en la calle, se llega a la zona de servicio resultante en un pabellón aparte, separado del cuerpo principal.

Aunque no todos los espacios están igualmente trabajados, la experiencia de la casa está llena de propuestas. La desigualdad de calidad entre el espacio de la entrada-sala de estar y aquel de los dormitorios representa, sin que los autores lo hayan intentado conscientemente, un momento de cambio en la arquitectura argentina. El exterior es el resultado de una búsqueda común a muchos arquitectos jóvenes que, en ese momento (1950-60), trataban de elaborar un lenguaje formal nuevo sin alejarse del todo de la tradición funcionalista.

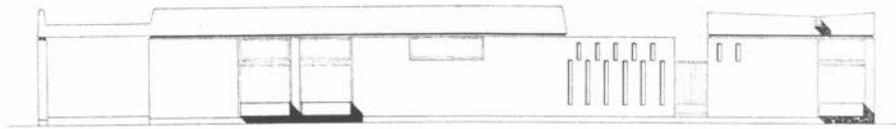
Esta actitud fue particularmente sentida en las escuelas de arquitectura, especialmente en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires donde la reacción antirracionalista, sin confesarse explícitamente como tal, se evidenció en una admiración por la arqui-



corte transversal



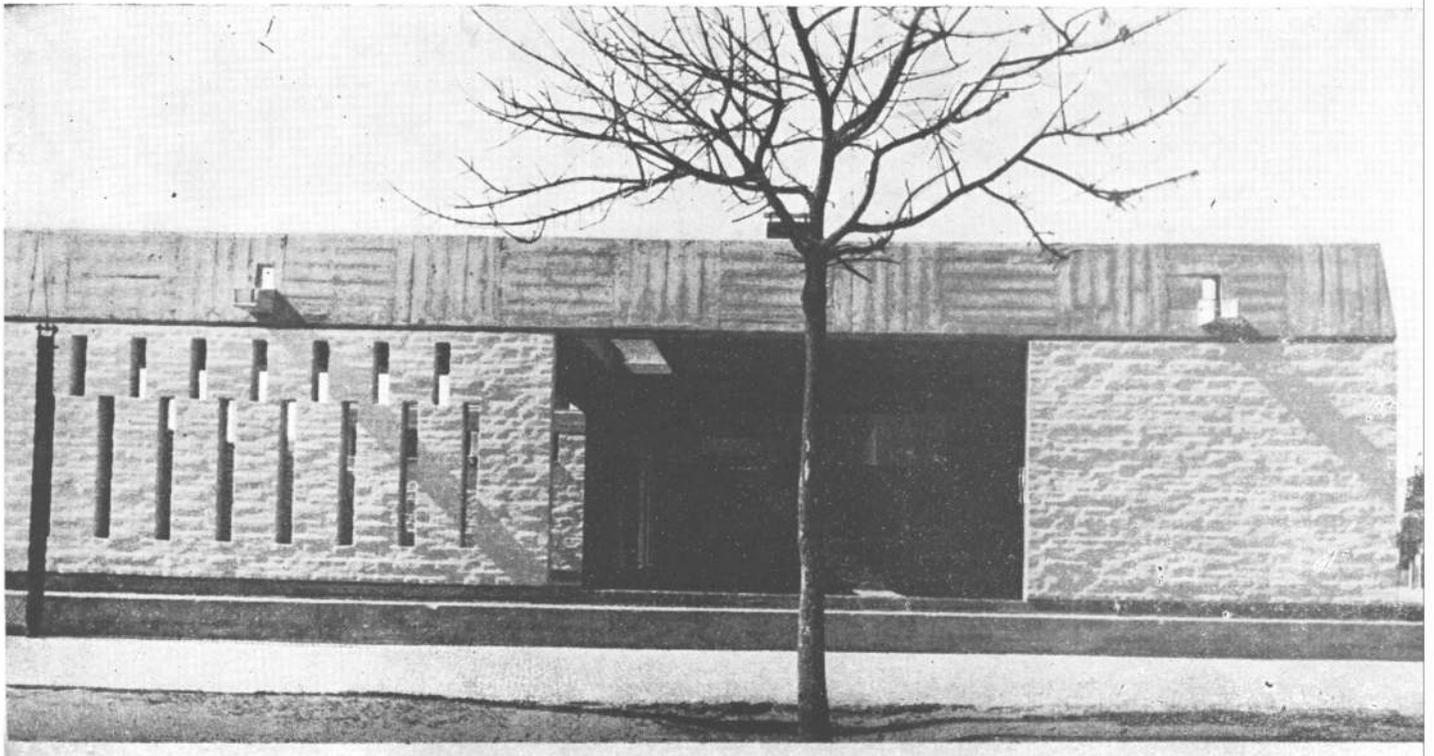
fachada sur oeste



fachada sur este



1, galería; 2, vestíbulo; 3, estar; 4, comedor; 5, patio de servicio; 6, dormitorios; 7, dormitorio de servicio; 8, garaje. **Escala 1:200.**



itectura brasileña que se hizo evidente en el uso de las curvas y en un mucho más intenso uso de la ornamentación: pintura, azulejos, jardines. Poco a poco, la búsqueda se encauzó hacia otras formas: al principio siguió la trayectoria planteada por Bruno Zevi en su "Towards an organic architecture" y en sus conferencias dadas en Buenos Aires en 1951. Esta trayectoria apuntó hacia la revaloración de la obra de Wright y conmovió la sólida tradición lecorbusiana de los maestros consagrados. La impracticabilidad de la arquitectura de Wright, la evolución de la obra de Le Corbusier y una atención más detenida de nuestra arquitectura colonial llevó a muchos de los disconformes del pilotis y de la terraza jardín a intentar una arquitectura que evitara la irracionalidad del expresionismo y de la escuela carioca brasileña y que se expresara en términos propios. Es característica de esta tendencia una expresión medida, humilde y alejada de todo sensacionalismo y que, además, se resistía a ser solamente un eco de los últimos gritos europeos o, más específicamente, de las últimas tendencias de la Europa sajona. En la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, en la que por entonces (1952-55) los alumnos elegían los terrenos donde ubicar sus proyectos, las preferencias comenzaron a ser más reales (antes era casi común elegir lugares que por su pitoresquismo facilitarían o alentaban soluciones de impacto). Los nuevos lugares elegidos estaban en la ciudad, en la desolada pampa bona-

rense, en sitios, en fin, donde las soluciones *importadas* no podrán ser seguidas.

Casi al mismo tiempo se pudo comprobar, con el retraso propio de las publicaciones importadas, que la reacción no era solo local, sino que aparecía en todo el mundo: en Italia, el historicismo milanés y el organicismo romano, ambos con una fuerte carga expresionista; en Inglaterra, el neobrutalismo; en U.S.A. la proliferación de experimentos arquitectónicos; en Finlandia, Alvar Aalto.

El cambio alcanzó al casi mitológico CIAM. Ya en 1917 sus arquitectos más jóvenes intentaron salvar la distancia entre el pensamiento y el sentimiento, aparentemente establecida por la prédica racionalista.

La arquitectura cúbica, sobre pilotes, aún sin haberse concretado del todo, aparecía gastada e ineficaz como expresión de nuestra época.

En 1956, se celebró en Dubrovnik el décimo y último Congreso de los CIAM; Bakema podrá escribir en 1957: "tenemos que trabajar para la "creación de un entorno físico que "satisfaga las necesidades emocionales "y materiales del hombre y que estimule su desarrollo espiritual..." Textualmente, estas palabras no difieren mucho de las de *L'esprit nouveau* pero, en su momento, significaban un replanteo del quehacer arquitectónico a partir de bases más amplias y valederas.

En la República Argentina, aún aque-

llos acostumbrados a seguir con atención (y con devoción) los movimientos europeos, fueron revisando poco a poco sus puntos de partida. Primera en el nuevo camino, Nuestra Señora de Fátima permitió experimentar una arquitectura plena, cargada de significación y valor arquitectónicos.

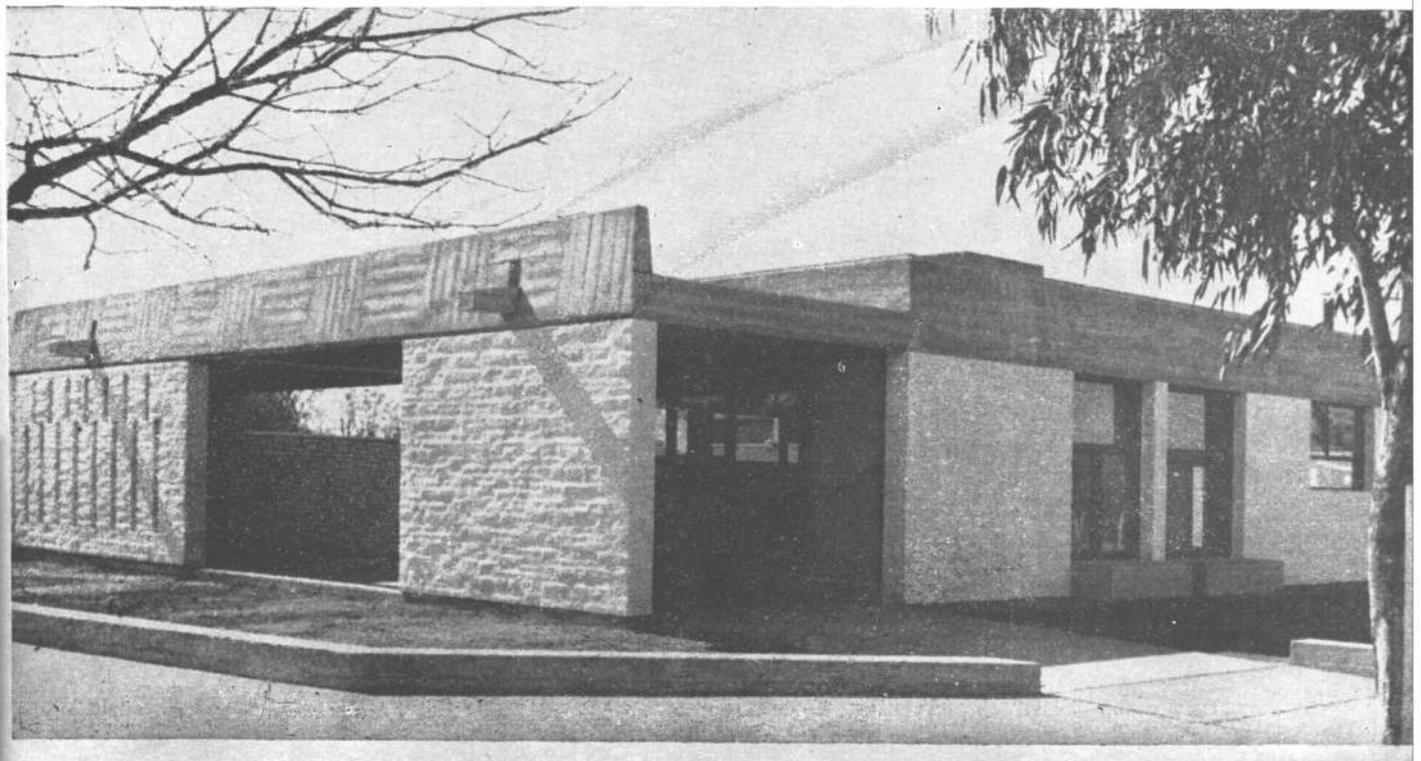
Dentro de este cambio, la obra que estamos viendo se ubica con facilidad. Aún persisten en su interior resabios de un estilo anterior: la carpintería de marcos negros y cuadrados rojos diagramados "a lo Mondrian", el color de los azulejos de la cocina, la calculada rusticidad de la pircas y de algunos paramentos. Todos estos detalles, señalan la transición y no corresponden a la sencillez austera de la solución general.

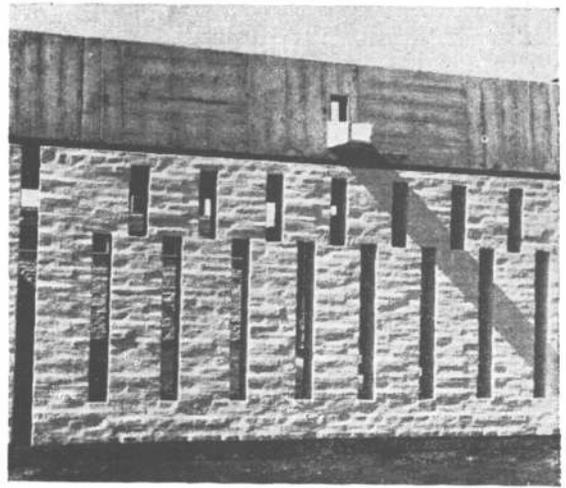
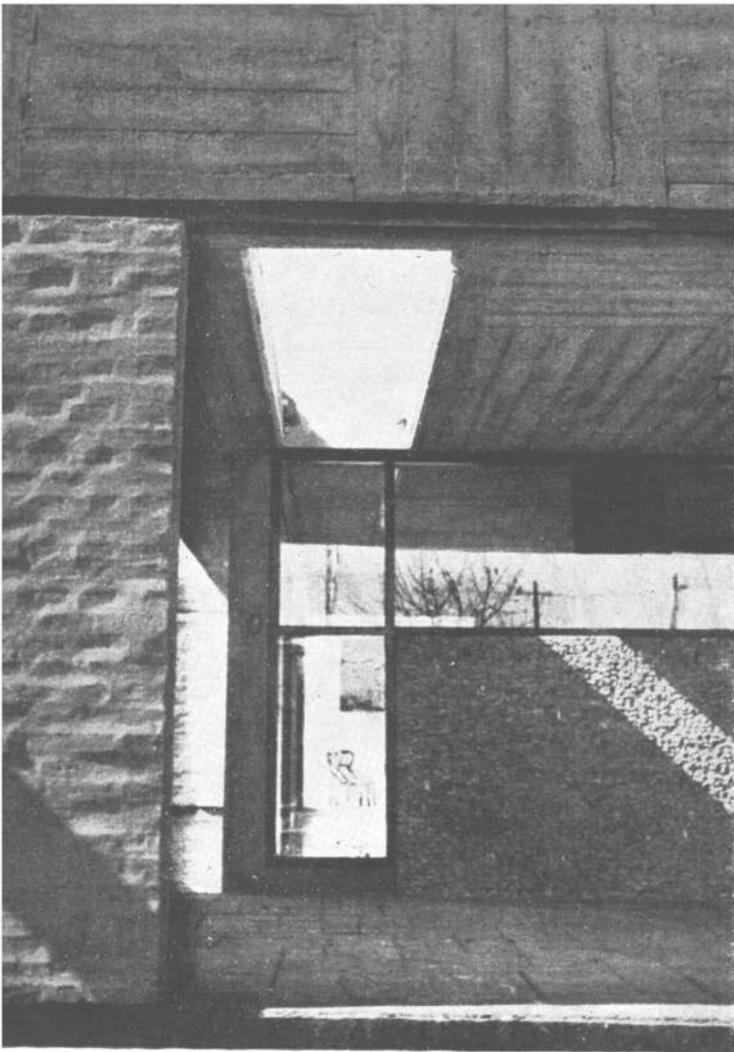
Austeridad que no excluye la imaginación, como parece plantearlo la *arquitectura fantástica* actual. La arquitectura del capricho "lírico" (capricce son los saltos juguetones de los cabritos).

Según el diccionario, cuando actúa la imaginación, nace la fantasía, pero no necesariamente el capricho: "idea o propósito que uno forma, sin razón, fuera de las reglas ordinarias y comunes".

El valor de la obra del cerro de Las Rosas nace de un uso distinto de la imaginación: "imaginación es una manera de ver y sentir las cosas "cuando componen un todo integral. Cuando las cosas viejas y familiares se "tornan nuevas en la experiencia, hay "imaginación" (John Dervey).

1. La pared de la galería. 2. La fachada sur oeste. 3. Vista de conjunto desde la esquina.

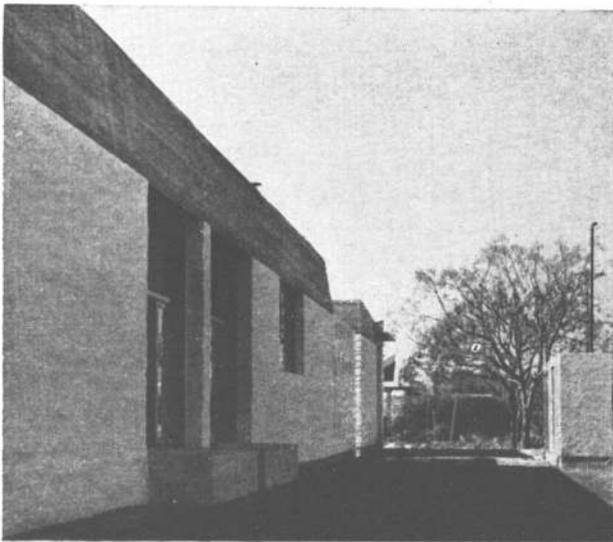




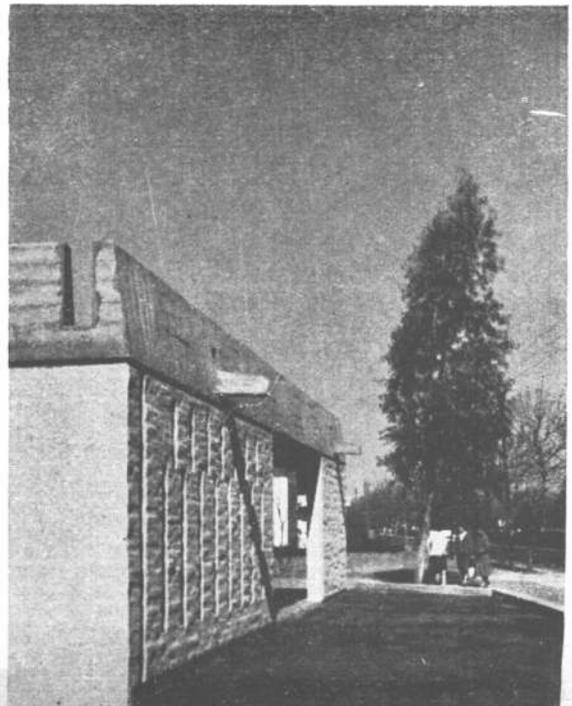
6

4. Puerta que comunica el living con la galería contigua. 5. La fachada sur este. 6. Detalle de la cochera. 7. La fachada sur oeste.

4



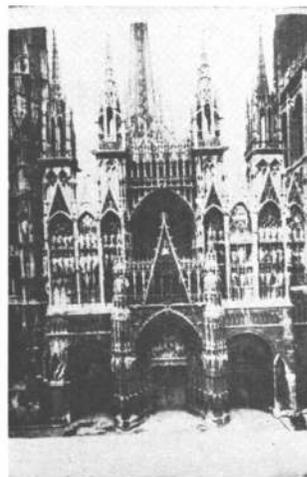
5



7

La corriente racionalista a través del pensamiento de Le Corbusier

Wright y Le Corbusier son indudablemente dos grandes figuras de la arquitectura contemporánea; quizá las dos más grandes, aunque Le Corbusier no figure entre sus precursores. Entre ambos hay una categórica oposición en un aspecto fundamental: las fuentes vivas de su inspiración; esta circunstancia los señala como los representantes más definidos de dos corrientes en la arquitectura de nuestra época. Pero hay fuertes rasgos que les son comunes. Le Corbusier, como Wright, es un hombre de nuestro tiempo, con la mirada vuelta hacia el futuro. Aunque su pensamiento tiene orígenes en el pasado, su acción se orienta apasionadamente hacia la creación de una arquitectura a la altura de los *tiempos nuevos*; y, como Wright, atribuye una elevada misión a la nueva arquitectura: la de poner orden en el caos de nuestras ciudades, como medio de ordenar la vida social, hoy desquiciada y desorientada. También comparte con Wright la condición propia de todos los grandes renovadores: su vida transcurre en un continuo bregar frente al medio hostil. Su obra ha suscitado grandes entusiasmos y, a la vez, críticas acerbas. Si a Wright se le opone un cuerpo profesional dominado desde la Exposición de Chicago de 1893 por la tendencia académica triunfante, Le Corbusier —aunque inicia su obra mucho más tarde— debe también luchar duramente con la Academia, entronizada en el centro de sus actividades (no está muy lejos de la "Ecole des Beaux Arts" el estudio de la rue de Sèvres). Como también lo es Wright, pero de modo más radical, Le Corbusier es, por su formación y su temperamento, un autodidacta y un rebelde. "Soy el más hurano de los discípulos —ha escrito— y, a decir verdad, soy lo contrario de un discípulo... Mi vida está hecha de observaciones personales" (1). En su adolescencia hay hechos que no parecen preluir al futuro teorizador de la nueva arquitectura: el aprendizaje del oficio de grabador en la Escuela de Artes y Ofi-



Consideración del arte. Contraste entre lo clásico y lo gótico: 1 "el entablamento sublime del Partenón...". 2 "las formas del gótico flamígero, donde tanta genialidad refinada se ha derrochado... obras llenas de sensibilidad, pero como abortadas... (Fachada occidental de la Catedral de Rouen, siglo XV).

cios de La Chaux-de-Fonds, y la vocación por la arquitectura, que lo lleva a construir su primera casa a los 18 años. Inducido por su maestro L'Epplatenier —quien en sus años juveniles le abre las puertas del arte— durante tres años recorre los caminos de Europa; rehuye luego toda formación académica y durante dos años trabaja en el taller de Augusto Perret, el arquitecto *constructor*, que introdujo en Europa el hormigón armado: nuevo aprendizaje. Ni siquiera hoy admite Le Corbusier que la arquitectura pueda enseñarse en las escuelas. "Estas han promovido gigantescos progresos en los dominios de las ciencias exactas, pero han falseado las actividades que apelan a la imaginación, al fijar los cánones... Han instituido oficialmente el freno, en una época de total transformación. En partieu- lar han matado a la arquitectura... que se ha evadido de la vida, en lugar de convertirse en su expresión" (2). "El ornamento —decíale Perret— oculta siempre un defecto de construcción". Y Le Corbusier agrega: "No olvidemos que en esa época (1908), en todos los países se *decoraba*, con o sin ornamento, porque aun no se había alcanzado el fenómeno archi-

tectónico verdadero, expresión del espíritu de una época" (3).

Consideración del Arte

Opositor acérrimo del *arte decorativo*, en cuanto éste es un sobreviviente estilístico con el que se encubre la carencia de una forma auténtica, Le Corbusier juzga el arte del pasado con el mismo sentido agudo aplicado a toda manifestación artística, valiosa cuando es expresión de la vida. Mas para ello aplica ciertos conceptos básicos, ciertas categorías, que constituyen el fundamento de sus juicios y, a la vez, de su propia actividad artística. No aplica tales conceptos a la arquitectura solamente: "El superrealismo de Europa, nacido en las horas inciertas de la guerra, triunfó en los tiempos desordenados de la postguerra. Se opuso al cubismo, gesto lúcido de constructores lanzados a la conquista de los tiempos nuevos. Cubismo, revolución potente. Discernimiento de tiempos nuevos. Salud, fuerza, optimismo, creación, aportación de algunos hombres sanos y fuertes. El cubismo —eso se verá algún día— ha sido una de las horas decisivas de la revolución general. El superrealismo es una institución noble,

"elegante, artística, de pompas fúnebres... Los despojos de una sociedad muerta, era necesario cubrirlos de flores; eran necesarios cantos y oraciones. He aquí el altar tallado, con los trofeos encimados..." (4). El cubismo, arte que se inspira en lo geométrico, anuncia las formas futuras, y el superrealismo, extrema manifestación de la sensibilidad, sólo puede volcarse en evocación nostálgica del pasado.

Su tan conocida definición de la arquitectura como arte volumétrico tiene el mismo origen: "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz. Cubos, conos, esferas, cilindros, prismas, pirámides, son las grandes formas primarias que la luz nos revela bien. Por eso son formas bellas, las formas más bellas... La arquitectura egipcia, griega o romana es una arquitectura de prismas, "triedros o esferas". Y tales formas expresan luz y fuerza en los hombres que las han creado. Las formas y la estructura elaborada del gótico no se ajustan a este concepto de la belleza plástica: "La arquitectura gótica no parte, en su fundamento, de esferas, conos o cilindros... Por eso una catedral no es muy bella y buscamos compensaciones de orden subjetivo, fuera de la plástica." Y agrega: "La catedral no es una obra plástica: es un drama, la lucha contra la gravedad, una sensación de orden sentimental" (5).

El contraste entre lo clásico y lo gótico le sugiere este comentario: "Evoco el Partenón, su entablamento sublime, que es una potencia aplastante. Por contraste pienso en esas obras llenas de sensibilidad, pero como abortadas, no acabadas: la *Tour de Beurre* de Rouen, las bóvedas del flamígero, donde tanta genialidad refinada se ha derrochado, sin alcanzar el esplendor de las trompetas de bronce del Partenón" (6).

Posiciones opuestas diametralmente son las de Wright y Le

Corbusier frente a esos dos grandes momentos del arte occidental; posiciones que en ambos surgen de su innato sentimiento de la forma —y más allá de éste— de lo que para uno y otro es lo simple, como expresión de lo verdadero y lo auténtico. Esta actitud vital parte en Wright del sentimiento y la sensibilidad, ligado a lo más íntimo e inefable; en Le Corbusier, de la facultad racional, que es lo consciente y lo transmisible en puros conceptos y fórmulas lógicas. Si para Wright lo simple es siempre lo que surge de la naturaleza del ser —a veces aparentemente complejo— para Le Corbusier lo simple ha de hallarse a través de la lógica y la racionalidad, que en la plástica conducen a las formas puras de la geometría. No sería, sin embargo, un artista si no le animara una pasión. Las luces de la razón también inspiran pasiones, y así lo ha expresado: “El arte, producto de la ecuación *razón-pasión*, es para mí “el lugar de encuentro de la “dicha humana”, y al referirse a la arquitectura escribe: “...la “tengo en el corazón, en el “punto más tenso de la sensibilidad. No creo finalmente “sino en la belleza, fuente de “alegría” (7). Quien considere frías y sin alma las formas simples y puras de su arquitectura ignora, pues, la pasión que lo lleva a admirar y a crear esas formas. Espíritu racionalista, se resiste a todo abandono sentimental. La pasión que conduce al arte, debe ser para él consciente y lúcida, y entonces traduce en la forma el equilibrio interior y evita la insurgencia de sentimientos o sentimentalismos mórbidos. Ciertamente no puede acusarse a Wright de caer en tales morbideces, pero quizá pueda hallárselas en ciertas realizaciones arquitectónicas inspiradas en el expresionismo de postguerra, tan próximo por sus tendencias al surrealismo en algunas de sus expresiones.

Arquitectura y geometría

La sensibilidad artística llevada al plano de la conciencia y de la *raison* —de vieja stirpe en Francia— ha de proyectarse en una plástica que tome por modelos las puras formas de la geometría, generadas lógicamente a partir de las plantas y las superficies. Sin salir de la geometría y de la matemática, nos encontramos ya en la arquitectura. “Yo debía abrir

“puertas y ventanas; era mi “deber, mi problema práctico. “Pero arquitectónicamente “¿qué se ha producido? Hemos creado lugares geométricos, hemos planteado los “términos de una ecuación.”

¿En qué consiste ésta? En buscar por la vía de la matemática, de la lógica aplicada a la concepción y la mensura de lo espacial, la solución del problema estético, que alcanza la armonía a través de la precisión matemática. “La precisión creó “algo definitivo, agudo y verdadero, invariable y permanente, que es el instante arquitectural” (8). El racionalismo, que conduce a Le Corbusier a manejar las formas primarias, simples y puras de la geometría, le señala el camino de su ordenamiento arquitectural a través de ciertas reglas, también extraídas de la geometría. De ahí la búsqueda infatigable que le ha llevado a través de los años, de los trazados reguladores al Modulor. Este aspecto de la teoría estética de Le Corbusier —que rebasa las fronteras de lo estético— debe ser analizado con algún detenimiento si se quiere penetrar hasta la raíz misma de su doctrina. La geometría es para él paradigma de perfección. Encuentra en ella lo simple, que para él no es lo pobre, sino el resultado de una elección, nacida de un juicio lógico. El artista impone a la forma un orden que tiende a lo geométrico simple, por la vía de una selección consciente.

¿Acaso significa esto evadirse de la vida humana? En modo alguno “porque la geometría es lo propio del hombre.” Es la manifestación del espíritu humano: “La recta, el ángulo recto, signos del espíritu, del orden... Ese signo +, una “recta que corta a otra recta “y forma cuatro ángulos rec-

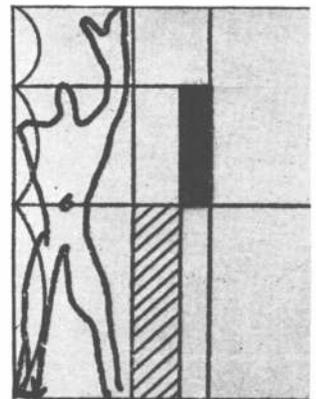
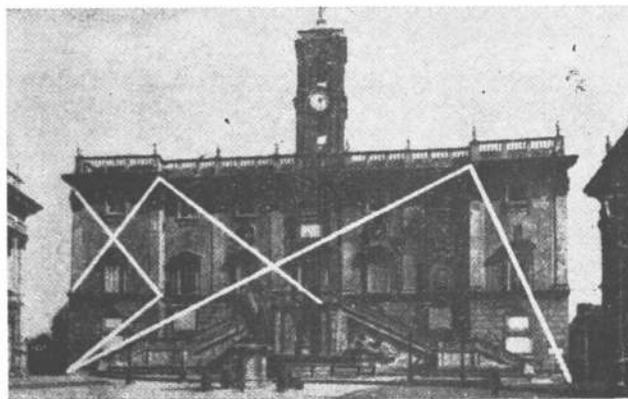
“tos, ese signo que es el gesto “mismo de la conciencia, el “símbolo gráfico del espíritu “humano” (9). En *cuando las catedrales eran blancas*, bajo el título *las calles son octogonales y el espíritu se ha liberado*, Le Corbusier defiende el trazado en cuadrícula de las ciudades americanas y combate el de la romántica ciudad-jardín. “Un “hombre... Camillo Sitte... ha “difundido esta locura.” Partió de un falso planteo del problema y dedujo de la observación de minúsculos municipios italianos (Orvieto, Siena, Perugia) que lo bello era curvo y que las grandes ciudades debían torcer sus trazados. “Que- “dó lanzada la moda. Berlín, “Viena, Munich, *urbi et orbi*, “se curvaron y embrollaron en “una red semejante a lo que “un gato hace con una madeja “de lana. Las ciudades-jardín “londinenses, ídem, Marruecos “se construyeron, por ser la recta “enemiga del corazón!” (10).

Espíritu racionalista, Le Corbusier identifica espíritu y razón (11). Entiende así que lo racional es lo plenamente humano. Cuando busca la medida física del hombre, la encuentra a través de la sección áurea. Una búsqueda empeñosa le conduce finalmente a componer el Modulor. Como los renacentistas, está íntimamente convencido de que a través de la matemática y de la razón puede llegarse a lo profundo del hombre y de la misma naturaleza. Es un enamorado de la naturaleza, pero la entiende a la manera racionalista: piensa que, en su fondo, es también racional y que, por lo tanto, la razón, la lógica y la matemática pueden permitirnos comprender o captar sus arcanos. “La arquitectura es una pura “creación humana. Pero siendo el hombre un producto de “la naturaleza, la arquitectura

“será como el logaritmo de “aquella. La naturaleza —sus “leyes, su principio de admira- “ble y fatal organización, “sus ordenamientos, sus gru- “pos, su diversidad infinita, su “matemática unitaria —imprimirá su enseñanza en el corazón del arquitecto...” (12).

La matemática puede abrirnos las puertas del Universo: “La “matemática es el magistral “edificio imaginado por el “hombre para comprender el “Universo... se abre a veces “una puerta; se entra y se está “ya en otro sitio donde se encuentran los dioses y las clavos de los grandes sistemas. “Estas puertas son las de los “milagros y, franqueada una “de ellas, ya no es el hombre “quien actúa, sino el Universo “que toca en un punto cualquiera y ante él se desenrollan los prodigiosos tapices de “las combinaciones sin límites. “Está en el país de los números” (13).

Podemos ahora comprender la posición de Le Corbusier frente a la naturaleza y a la arquitectura: ésta no ha de imitar a aquella, ya que es una *pura creación humana*, sino inspirarse en lo que es el fondo mismo de la realidad, tanto humana como natural, y que se expresa por la lógica racional y la matemática. Esta concepción de la naturaleza que admite en ella un fondo racional, es muy diversa de la romántica, que encuentra en ella un espejo de sus propios impulsos espontáneos y libres. Para el arte, en particular, la naturaleza puede ser muchas veces un motivo de inspiración en el cual se buscan los signos de la propia idiosincrasia. De todos modos, en un racionalista como Le Corbusier, se produce un neto apartamiento entre las formas creadas de la arquitectura y las naturales: en éstas



Arquitectura y geometría. La regulación matemática de las formas arquitectónicas: 1 el ángulo recto en la fachada del capitolio de Miguel Ángel 2 la Sección Aurea conduce al Modulor.

la racionalidad es un arcano; en aquéllas brilla de inmediato en la pureza de lo geométrico, severa y lógicamente ordenado.

Desde el punto de vista ideológico el fervor racional de Le Corbusier es fruto de una posición hoy superada. Lo superado es el dogmatismo de la razón; se han puesto así límites al alcance de la razón como instrumento del conocer. En Le Corbusier subsiste una fe racionalista henchida de entusiasmo, que casi no es ya de nuestro tiempo, aunque perdura tácitamente en la multiforme actividad científica. Esa fe le impulsa a buscar tesoneramente el camino de la composición arquitectónica en la geometría y en las proporciones regidas por el número de oro: "Mi trabajo —escribe— se nutre desde hace más de treinta años de savia matemática... (hago notar que fui un mal estudiante de cálculo, que sólo me inspiraba angustia y repugnancia). La introducción del Modulor... manifestaba simplemente el constante maravillarse de un hombre —un ingenuo— a quien jamás estorbó el academicismo... Día tras día, este ingenuo observa que su arte está regido por una regla. Se da cuenta de que, habiendo franqueado la puerta de los milagros, su buena suerte le ha conducido al jardín donde florecen los números" (14). Esta búsqueda de una regla para la composición plástica desemboca en una concepción cuyo antiquísimo origen se encuentra en Pitágoras (15). En Le Corbusier hay, sin embargo, un gesto de prudencia cuando considera la arquitectura del Renacimiento y el pensamiento de los grandes teóricos que la promovieron: "Se hacía arquitectura en el papel, con com-

"pás y con estrellas. Los humanistas geométricos habían llegado al icosaedro y al dodecaedro estrellados, forzando el espíritu a una interpretación filosófica que se alejaba, en lo que concierne al arte de construir, de los propios datos del problema: la visión del ojo... La arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira, con las piernas que andan..." Y termina con este significativo comentario: "Dos siglos después de los humanistas renacentistas, Fenelon, que vivió las horas verdaderamente peligrosas de la arquitectura —las de las grandes tentaciones de lo clásico, iniciadoras de la decadencia— había dicho: *Desconfiad de los embrujos y de los diabólicos atractivos de la Geometría*" (16). "El modulor no concede talento... es un utensillo de trabajo..."

La arquitectura y el hombre

El pensamiento de Le Corbusier se elabora con el pulso de la época. Siente la necesidad imperativa de ahondar teóricamente todos los problemas, para dar un nuevo sustento a la arquitectura en un mundo en transformación: "Se ha fundado la revista *L'Esprit Nouveau* (1921), que redacta nuestro hombre (L. C.) con otros colegas, y de su pluma salen series de artículos «teóricos» porque al final de la Gran Guerra parece necesario volver a considerar los elementos básicos" (17). Para la arquitectura, es fundamento y principio el hombre y la vida humana; de la idea que se tenga del hombre y de la sociedad deriva el sentido que se dará a

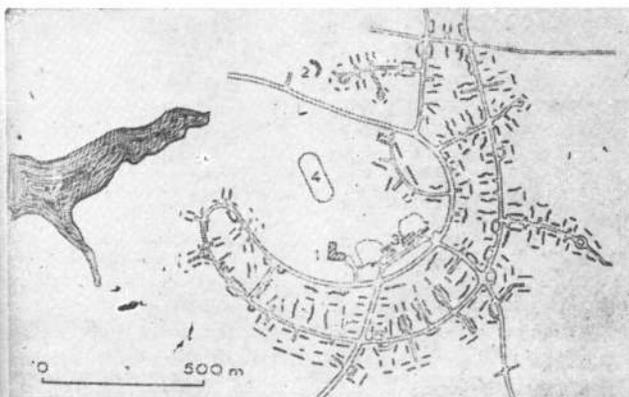
la arquitectura. Para Le Corbusier el hombre es un ser esencialmente racional. La razón, presente en todos los hombres, tiende a igualarlos (tal es la idea cartesiana del hombre), a dotarlos de las mismas necesidades y a buscar de una manera igualitaria la felicidad. Esta concepción le permite fundar la estructura íntegra de su concepción arquitectónica y urbanística; pues de ella misma deduce su idea de la sociedad como una organización colectiva y cooperativa establecida racionalmente. Su colectivismo optimista, de tipo hedonista es visible en la idea de la *ville radieuse*, donde se volverán a dar las alegrías esenciales para todos los hombres. ¿Qué encontramos en estas ideas? Un punto de partida en el racionalismo de la Edad Moderna (el propio Le Corbusier ha propuesto lo que denomina el rascacielos *cartesiano*), racionalismo que se resuelve en una concepción *mecanista* de la realidad y promueve el desarrollo actual de las ciencias físicas y la tecnológica. Nuestro tiempo (la *era maquinista* para Le Corbusier) es el producto final de esa poderosa corriente de ideas. En forma inmediata, sus padres espirituales son los enciclopedistas, los positivistas, sansimonianos y socialistas utópicos de comienzos del siglo XIX. La contextura espiritual de Le Corbusier, su optimismo, su fe en el progreso, la ciencia y la técnica —más allá de los desastres que nos afligen— lo emparentan con la corriente positivista del siglo pasado. Una de las concepciones arquitectónicas fundamentales de Le Corbusier, la *unidad de habitación* derivada de la *ville radieuse* y en la cual aplica tenazmente sus ideas sobre el hombre y la sociedad, nos

traen el recuerdo de los *jalanstérios* de Fourier, donde los problemas humanos se resolvían armónicamente mediante una organización comunitaria de tipo socialista y de inspiración *sansimoniana* y positivista. Los sansimonianos elaboraron una filosofía social fundada en la idea del progreso racionalmente lograda mediante la industria, con el apoyo de la ciencia. Y el *jalanstério* es una utopía urbanística, en la cual la armonía social se alcanza por la disposición comunitaria y cooperativa de bienes. (Una de las lacras de nuestra sociedad —reiteradamente lo declara Le Corbusier— es el afán de lucro en que se funda la economía).

La insistencia y la permanencia de la solución colectiva que Le Corbusier propone para el problema de la habitación —incluso en poblaciones pequeñas y centros rurales— y que le ha valido tantas censuras, se comprende mejor si se conoce el fondo de su pensamiento. También el *jalanstério* de Fourier, aunque proyectado para zonas semi-rurales y dotado de una muy incipiente actividad industrial, fue concebido como un edificio de varios pisos donde la vida debía desarrollarse en forma colectiva. La *unidad de habitación*, parte de la *Ville radieuse* soñada por Le Corbusier, es pues un producto de su filosofía social colectivista, y debe aplicarse *urbi et orbi*, incluso en zonas semi-rurales con las adaptaciones del caso (18).

Le Corbusier y los "tiempos nuevos"

Aunque nutrido espiritualmente de un positivismo hoy denigrado por muchos y considerado por otros como una ideolo-



La regulación matemática de las formas arquitectónicas. El ángulo recto en los trazados urbanos: 1 "un hombre... Camillo Sitte... ha difundido esta locura" (la ciudad jardín Greenbelt en Maryland) 2 "las calles son ortogonales y el espíritu se ha liberado" (la ville radieuse aplicada a París - 1938).

gía del pasado, es preciso reconocer que Le Corbusier vive plenamente los problemas del presente, con un claro sentido del futuro. Por otra parte, nuestra época es todavía una mezcla de pasado y presente; y son vastos los sectores que participan de la misma fe de Le Corbusier en la ciencia y la técnica como instrumentos para construir el porvenir. Pero, del mismo modo que Wright, Le Corbusier es, además, una suerte de apóstol de la arquitectura, destinada a restaurar un sentido equilibrado y armónico en la vida colectiva, tal como la concibe. Y como artista no puede sino dar inter-

vención al arte para restablecer el orden y la armonía en una sociedad caótica, azotada durante un siglo por los embates de un individualismo ciego, sin sentido social, impulsado por el afán de ganancia y armado del poder económico y técnico. El desorden y el despilfarro son todavía en muchas esferas de la vida social el resultado de la liberación de esos poderes sin control ético y social. La arquitectura y el urbanismo deben hoy considerarse como actividades tendientes a crear el ámbito de la sociedad futura, animada de un nuevo sentido de la vida. Es necesario limpiar el presente de

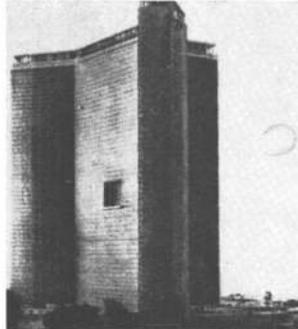
todo lo inactivo y crear un mundo nuevo. ¿Con qué? Con la arquitectura en primer término: "El espíritu de arquitectura se afirma. ¿Qué ha ocurrido? Ha nacido una época maquinista. Nuestras efusiones, nuestra viva comprensión de la naturaleza, de sus bellezas, de sus fuerzas, todo se ha integrado en un sistema de organización arquitectural. Porque la ciencia, al revelarnos el fenómeno cósmico, nos ha dado un gran poder creador y la arquitectura es la condición de la creación humana" (19).

Ante sus ojos el mundo de mañana aparece racionalizado. La razón le dará las pautas de su organización y de la felicidad individual y colectiva. El espíritu de la máquina —ya en la base de la concepción racionalista de la realidad— está en la raíz de su concepción; y para Le Corbusier no hay en ello un peligro: "La máquina, fenómeno moderno, opera en el mundo una reforma del espíritu. La máquina se construye según el sistema espiritual que el hombre se ha dado, y que le constituye un universo tangible... sistema cuya coherencia basta para determinar la creación de órganos que desempeñan funciones semejantes a los fenómenos naturales... La máquina es toda geometría. La geometría es nuestra gran creación y nos encanta. La máquina hace brillar ante nuestros ojos discos, esferas y cilindros de acero pulido, de acero labrado con una precisión de teoría, una agudeza que jamás nos ha mostrado la naturaleza... La lección de la máquina está en la pura relación de causa a efecto. Pureza, economía, tensión hacia la sabiduría..." (20).

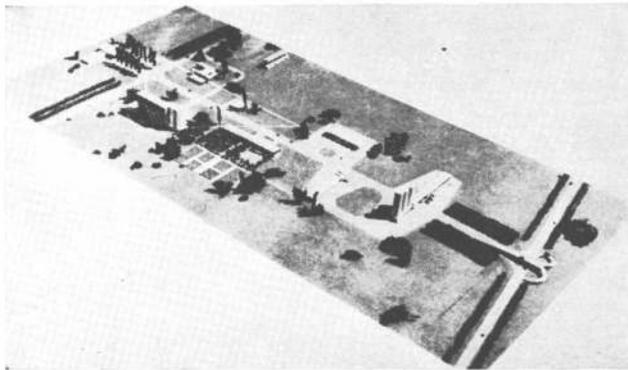
Para una visión colectivista de la sociedad —que es también una concepción mecánica— propone las soluciones arquitectónicas colectivas, que unen naturalmente la arquitectura al urbanismo. Huyamos de las profundidades a veces sombrías del alma individual, para mantenernos en la zona luminosa de la conciencia, donde reinan la razón y la lógica, y por lo tanto la salud y la fuerza.



La arquitectura y el hombre. El fansterio de Fourier, como antecedente de la ville radieuse en el siglo pasado.



La arquitectura y el hombre. Las realizaciones y proyectos de Le Corbusier que parten de la idea de la ville radieuse: 1 la unidad de habitación de Marsella 2 el rascacielos cartesiano en su última versión 3 la aldea cooperativa ferme radieuse.



- 1 *El Modulor*.
- 2 *Cuando las catedrales eran blancas*, capítulo titulado *L'Ecole des Beaux Arts de Paris*.
- 3 *Introducción a Obras Completas*, t. 1.
- 4 *Cuando las catedrales...*, capítulo *El Caravaggio y el superrealismo*.
- 5 *Hacia una nueva arquitectura*.
- 6, 7 y 8 "Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanisme" (Conferencias pronunciadas en Bs. Aires en 1929) 3ª conferencia titulada "Arquitectura en todo, urbanismo en todo".
- 9 y 10 *Cuando las catedrales...*, *Ortogonal, signo del espíritu*.
- 11 En la doctrina del hombre como ser racional, la razón —el logos de los griegos— es el principio ordenador del universo. De este modo el hombre entra en el orbe de la naturaleza. La concepción antropológica como *ser espiritual*, que elabora el pensamiento contemporáneo, se aparta de aquella antigua doctrina. Lo racional pasa a ser un ingrediente del principio espiritual, que es propio y esencial en el hombre como hacedor de la cultura. Tal principio sólo se encuentra en el hombre, y la cultura se constituye en dominio autónomo y distinto de la naturaleza.
- 12 *Cuando las catedrales...*, capítulo tercero.
- 13 *El Modulor, La Matemática*.
- 14 *Idem, Primeros ejemplos de aplicación*.
- 15 Pitágoras —escribe L. C. en el preámbulo de *El Modulor*— resolvió la cuestión (de regular el fenómeno sonoro) tomando dos puntos capaces de unir la seguridad y la diversidad; por una parte la audibilidad humana y por otra los números, es decir la Matemática, que es hija del Universo. La idea pitagórica, que atribuye una ordenación matemática al universo, ha perdurado hasta hoy, reforzada por el extraordinario desarrollo científico de base matemática.
- 16 *El Modulor, La Matemática*.
- 17 *Idem, Cronología*.
- 18 Por ejemplo la aldea cooperativa para la Sarthe (Francia) —1934-38, y la urbanización del valle del Zlin— 1935 (ver *Obras completas 1934-38*). En el urbanismo de L. C. coinciden plenamente las exigencias regionales aplicadas a la ciudad contemporánea y la concepción colectivista de la sociedad, y ambas instancias confluyen en la *ville radieuse*.
- 19 *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* (1924-reedición 1959), y en *Argument*, bajo el título: *la hora de la arquitectura*.
- 20 *Idem*, bajo el título: *La lección de la máquina*. El párrafo reproducido revela la concepción mecanicista que L. C. tiene de la realidad, y a la vez nos muestra la fuente íntima de la cual surge su admiración por la máquina.

RESTAURACION DE LA BASILICA (MENOR) DE NUESTRA SEÑORA DEL SANTISIMO ROSARIO: IGLESIA Y CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN



BIBLIOTECA

Breve historia de su arquitectura

Intención de esta nota

Luego de producidos los penosos sucesos que en la noche del 16 de junio de 1955 culminaron con la profanación, incendio y destrucción de numerosos templos de Buenos Aires, el entonces reverendo prior fray Luis Alberto Montes de Oca, en representación de la Comunidad Dominicana, confió a los arquitectos Wilfredo Bunge y Luis M. Morea y al ingeniero Alberto Morea los trabajos de restauración. Estos trabajos respondieron a un plan orgánico y coherente que razones imputables a cambios en la dirección de la orden impidieron ultimar; a pesar de ello, creemos necesario dar a publicidad las ideas rectoras de los proyectistas ya que las obras han seguido su curso sin su intervención y han sufrido variantes de importancia.

Durante el período en que la responsabilidad de los trabajos recayó en el grupo Morea, Bunge y Morea (1955 a 1958) se contó con la entusiasta colaboración de estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, así como con el consejo de los arquitectos Alberto Ricur, Germán Framiñán y Enrique Lanús. Entre los estudiantes se hallaba Rodolfo Berbery quien participó especialmente en la restauración; hoy arquitecto, Berbery tiene la responsabilidad de los trabajos por él programados.

El conocido artista plástico señor Guillermo Buitrago asumió, conjuntamente con los profesionales proyectistas, la responsabilidad del planteamiento general y en especial de temas vinculados con aspectos decorativos de su especialidad.

Los ingenieros civiles Antonio y Fernando Lanusse, representados por el arquitecto Enrique Alvarez de Toledo, tuvieron a su cargo la responsabilidad de la construcción en sí durante el lapso mencionado.



Antigua fachada del templo de Santo Domingo, según una litografía de Carlos Enrique Pellegrini, 1830.

Nos remitimos, en lo fundamental, al arquitecto Mario J. Buschiazzi en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, número 4 del año 1961.

Se supone que la Orden de Santo Domingo llegó a Buenos Aires hacia 1602, asentándose en la manzana comprendida por las calles Defensa,

Belgrano, Balcarse y Venezuela. Por la apertura posterior de la calle 5 de Julio, el convento ha quedado reducido a poco más de la mitad.

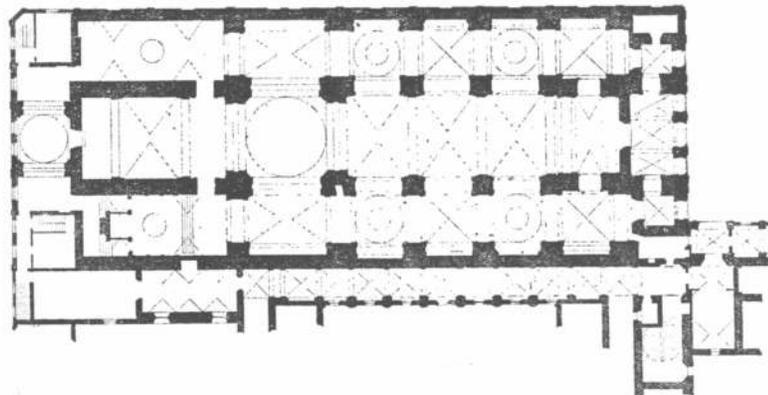
El 29 de enero de 1751 se firmó el contrato para la construcción del nuevo templo dominico entre fray Juan de Almeida y don Antonio Masella (en realidad, Masella) de nacionalidad saboyana y maes-

tro arquitecto. Luego de numerosas alternativas, largas de enumerar, se paralizaron los trabajos a fines de 1756, reanudándose en 1762 bajo la dirección de don Juan de Lezica y Torrezuri quien poseía conocimientos técnicos; por entonces actuó como obrero de cierta jerarquía el albañil Francisco Alvarez.

Quien terminó la obra comenzada por Masella fue Manuel Alvarez. En resumen, dos son los arquitectos que intervienen como tales en Santo Domingo: Masella, que proyecta el edificio y lo deja cimentado y en parte levantado hasta vara y media del suelo, y Manuel Alvarez, que lo termina y cierra las bóvedas.

La consagración de Santo Domingo tuvo lugar el 19 de octubre de 1783 y para 1784 podemos suponer que estaba casi todo listo, a excepción de la torre izquierda, en la que seguramente trabajaría aquel arquitecto Alvarez. La torre de la derecha le fue agregada en 1849. El templo presentaría, hacia 1784, aproximadamente el mismo aspecto que registraron años más tarde Vidal y Pellegrini.

Durante el siglo XIX, además de la torre derecha, se construyen la actual sacristía, las capillas del Rosario y San Vicente (1885) y "finalmente la "alteración de la fachada en "la forma que ha llegado has-



Planta del templo de Santo Domingo reproducida en los Anales el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, número 4, año 1951.



Aspecto actual de Santo Domingo. Adviértase la fundamental diferencia de esta imagen con la litografía de Pellegrini. El frente actual es obra de los constructores Plou y Oliver (1894). La torre derecha fue agregada en 1849.

“ta nosotros, lamentable atentado que cometieron los constructores Plou y Oliver en 1894”.

En lo referente a la obra del convento los documentos nada dicen acerca de quien fué el autor de sus planos.

Retablo y altar principal con vista de la decoración del presbiterio antes de la destrucción de 1955 (de Documentos de Arte Argentino, cuaderno XXIII).



Por los asientos de gastos, que revelan interesantes pormenores que no se relatan para evitar un alargue excesivo, se puede presumir que a fines del siglo XIX se concluyó la obra: 1873, sótano detrás del presbiterio; 1875, sala arriba del salón De Profundis; etcétera.

Posteriormente, por encargos particulares, se alteraron sus molduras coloniales cuyas reales proporciones quedaron a la vista con la destrucción del retablo y que los profesionales proyectistas *reestablecieron* en todo lo compatible con el presupuesto de gastos aprobado. Se cubrieron sus viejos muros encalados con mármoles italianos; “las banderas” tomadas a los invasores ingleses trasladadas a un camarín donde impera la marinería; el púlpito, de estupeña talla barroca (hoy en el Museo de Luján) en madera, reemplazado por otro “también de mármol”; se encomendó al ingeniero Bonetti por encargo de la familia Zavedra Celaya todo un estudio de altares de mármol para reemplazar los barrocos de madera actuales, trabajo por suerte no ultimado; etcétera.

Conocida es la rica tradición histórica que vitaliza a Santo Domingo como para ser necesario su exhaustivo recuerdo; valga sólo decir que en 1806 y 1807 este templo fue teatro viviente de los más gloriosos episodios de la Reconquista y Defensa de la ciudad; que Rivadavia, después de la reforma del clero, ocupó el edificio instalando en él el primer Museo de Ciencias Naturales y el primer Observatorio Astronómico; que allí descansan los restos de Belgrano, de sus padres y hermana, vistiendo los hábitos de la Tercera Orden de Santo Domingo; que allí también descansan los restos de los generales Antonio González Balcarce y José Matías Zapiola; que allí se encuentran ofrecidas, por Santiago de Liniers a la Virgen del Rosario, dos banderas del regimiento 71 del general Bessford y otras dos de la Marina Real Británica, así como, por el general Belgrano, dos estandartes realistas; etcétera.

Es de sobra apreciada la colaboración que a la causa de la nación han brindado ilustres representantes de la orden dominicana como para resultar necesaria su individualización aquí.

Profanación, incendio, robo y destrucción

El 16 de junio de 1955 fue asaltado por hordas irresponsables el convento y templo y, como resultado, quedaron destrozados:

revoques, molduras y revestimientos interiores de las tres naves; en la mayoría de los casos se conservaron intactos los mármoles de columnas y pilastras;

retablo y altar principal, así como todos los cuadros y revestimientos del presbiterio;

capilla de San Vicente;

altar de Santo Tomás;

altar de la Virgen del Carmen;

numerosas figuras de valor como el Cristo del Buen Viaje;

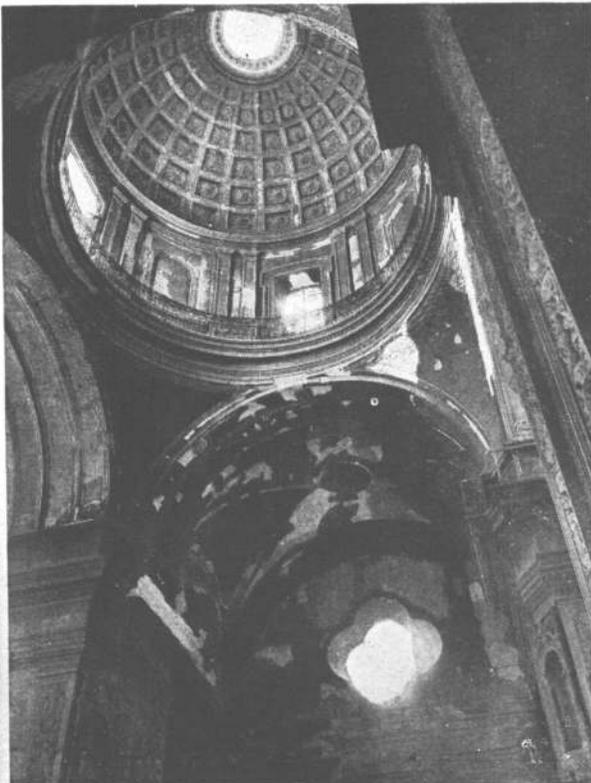
el órgano y la sillería (siglo XVIII) del coro alto;

la sacristía, especialmente en su moblaje, ornamentos y vestimentas;

los trofeos históricos arrancados de sus nichos en el Camarín de la Virgen, debieron ser parcialmente restaurados.



Vista tomada poco después de la destrucción. La caída del altar dejó a la vista una moldura original; compárese la con las realizadas en 1944. Se advierten también restos de los mosaicos venecianos que recargaban la bóveda, aditamentos marmóreos y rosetones.



La cúpula con una decoración recargada producto de los arreglos de 1944. Todo ello ha sido restablecido desde la marmolería hacia arriba, según el diseño creado por los proyectistas, inspirado en la concepción original de la obra.

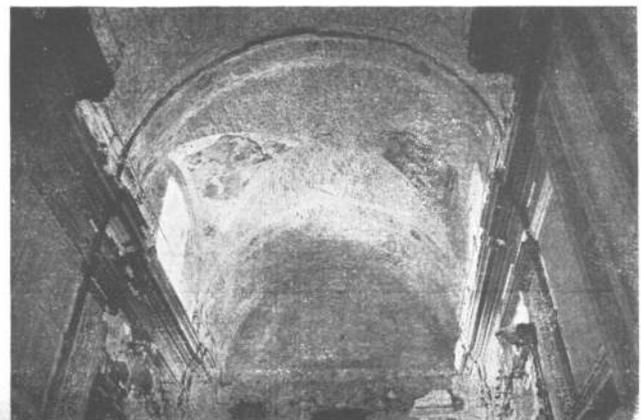
El convento fue incendiado, lo que obligó a la reposición de revoques, pisos, carpinterías y pinturas en el claustro, salón belgraniano, sala de la Reconquista, celdas, baños, etcétera.

Esta enumeración no pretende ser exhaustiva, sino simplemente indicativa de aquello que pueda explicar la impor-

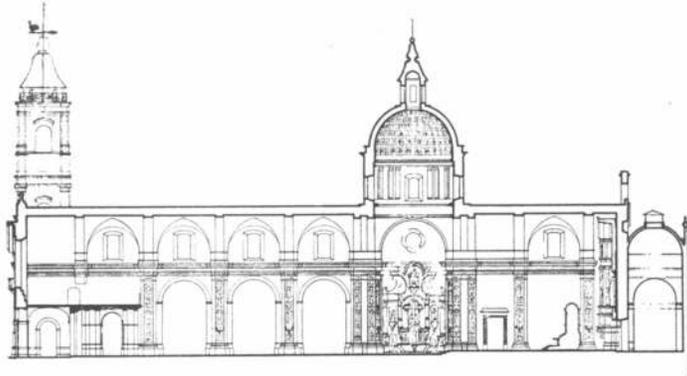
tancia de la restauración y el sentido de las modificaciones propuestas. Un detalle mayor sobre el particular no correspondería al objeto de esta publicación.

Por otra parte las fotografías adjuntas ilustran suficientemente al respecto.

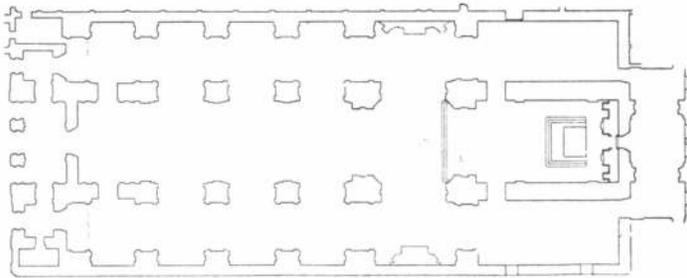
Detalle de la pared de fondo del presbiterio y de la bóveda. Construcción al desnudo por efecto del fuego sobre los revoques.



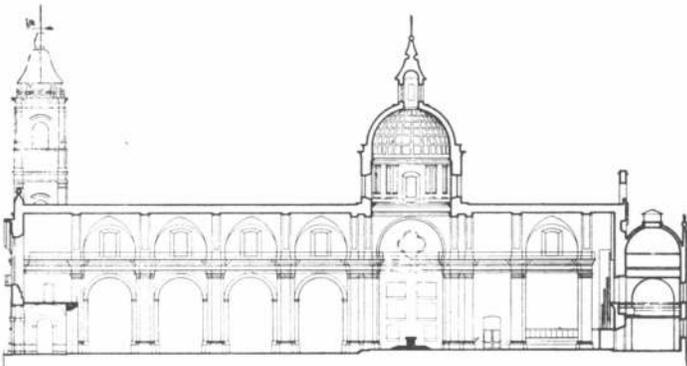
Plan de restauración y modificaciones de 1956



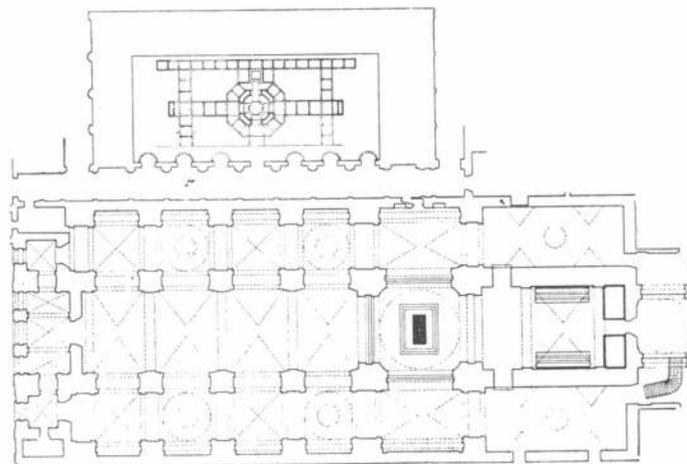
Corte del templo como era antes del 16 de junio de 1955.



Planta del templo como era antes del 16 de junio de 1955.



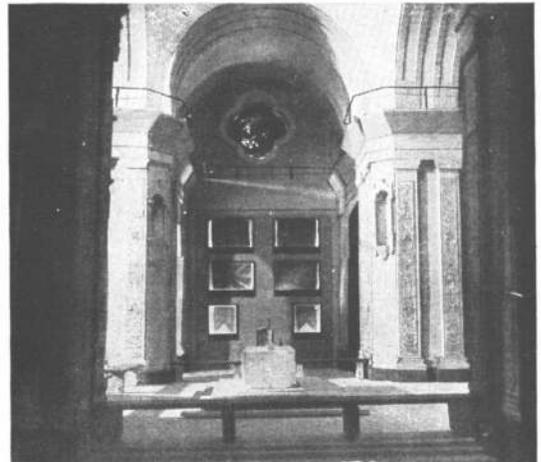
Corte de la restauración. Solo pudo realizarse la remodelación de molduras y pinturas. Por razones económicas se debió respetar la marmolería agregada en 1945 (figura en el corte anterior).



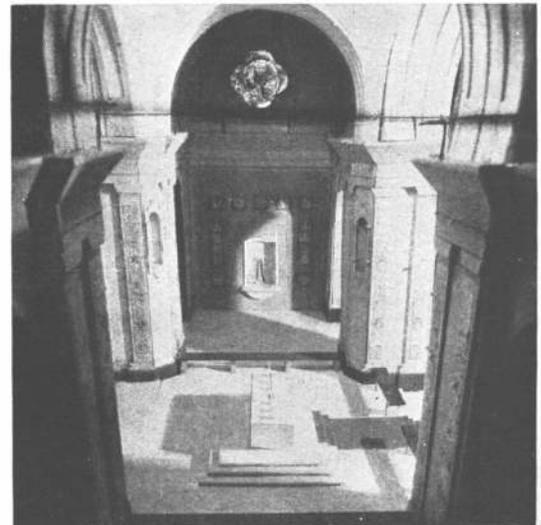
Planta de la restauración, con indicación de la remodelación del claustro, y jardín con estanque y aljibe.



Maqueta reconstrucción: hacia la sacristía y camarín de la Virgen; el motivo decorativo en cerámica es un estudio preliminar.



Maqueta reconstrucción: funcionalidad integral (litúrgico-arquitectónica) en la solución propuesta.



Maqueta reconstrucción: hacia la pared del crucero en que se hubieran puesto las banderas sobre cerámica de tonalidad dorada.



Fotografías de los bocetos para cerámica policromada: el misterio del nacimiento del Hijo de Dios en el portal de Belén y el misterio de la Anunciación de la Virgen María.

Apertura de la repisa-ventana desde el camarín de la Virgen hacia el presbiterio, aprovechando el vano existente en la pared del fondo cuyo dintel coincide con el arco sostén de la cúpula de la sacristía.

Este es el plan de restauración y modificaciones propuesto en 1956, que mereciera la aprobación del Consejo Plenario de la Provincia de San Agustín (Córdoba, 6 de julio de 1956) de la Comunidad Dominicana a propuesta del entonces reverendo prior fray Luis Alberto Montes de Oca O. P.

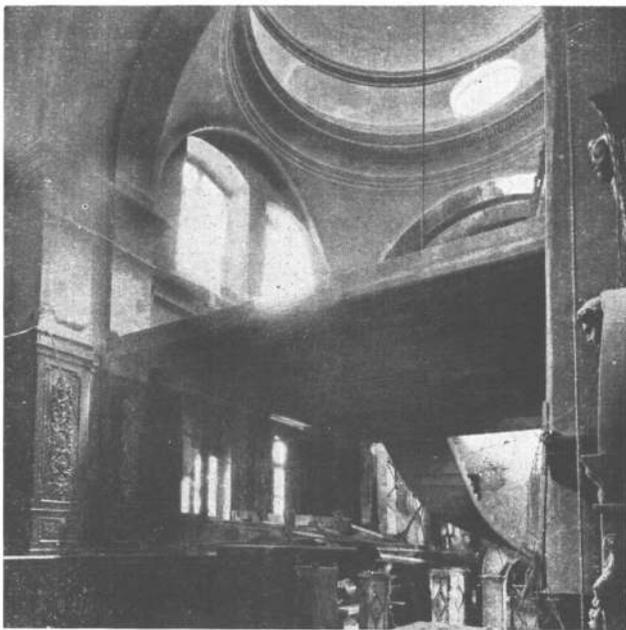
Resumiendo los diversos informes, se decía lo que sigue.

A) *Convento*. Se reconstruirán las salas, celdas y baños dañados por el fuego y se introducirán modificaciones funcionales en la portería. Se procurará en todos los casos respetar y acentuar, si cabe, el carácter tradicional de su arquitectura colonial.

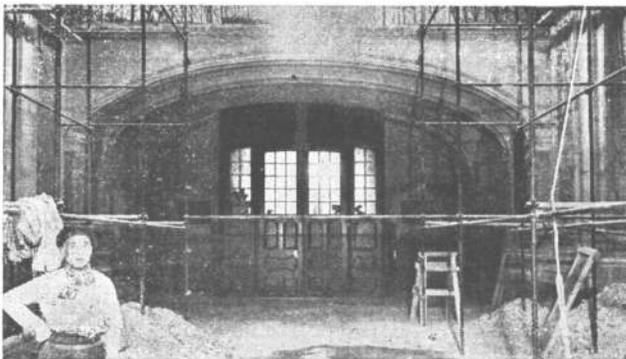
Se propondrá (no se aceptó la idea) la remodelación del claustro deteriorado para convertirlo mediante nichos especialmente concebidos, en una exposición permanente de imágenes quemadas y mutiladas.

El jardín fue estudiado con la colaboración de la arquitecta paisajista Nereida Bar para que resultara una expresión más acorde con el sentido de la arquitectura y lugar de meditación: el plano adjunto expresa sintéticamente la intención del proyecto que no alcanzó a realizarse a pesar de sus ricas sugerencias y aprovechamiento racional de lo existente.

B) *Iglesia*. Su restauración implicará un serio problema, de difícil resolución y



Vista del sentido espacial provocado en la desmedida sacristía por el agregado de una losa destinada a crear un verdadero Camarín de la Virgen. El espacio interior solo se modificó parcialmente y con elementos que devuelven escala.



Vista de frente del arco de la tribuna del coro durante la restauración.

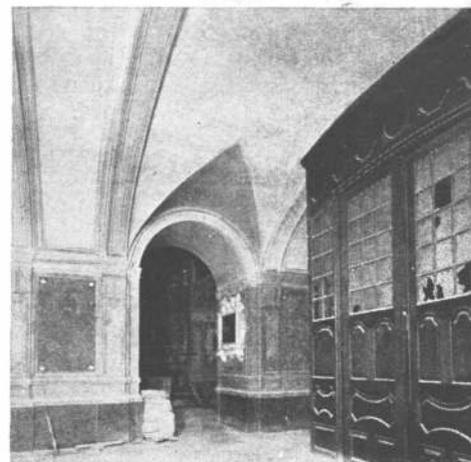
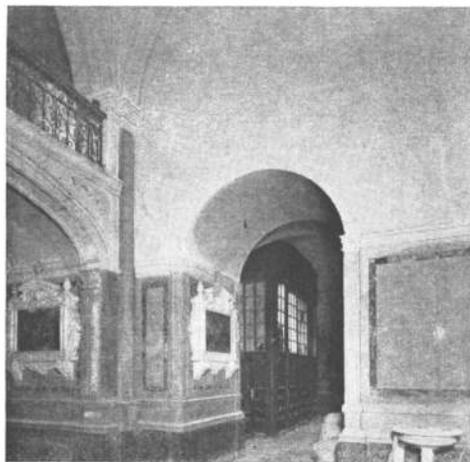
de resultados tal vez ingratos para los proyectistas. Las modificaciones introducidas por el ingeniero Bonetti y aprobadas por el Ministerio de Obras Públicas en 1944 recargando sus revestimientos y molduras, deberán ser revisadas, pues es opinión del equipo que el templo ganará en severidad y valor estético simplificando todo lo que el fuego ha destruido, es decir, molduras, ventanas, arcos, pechinas, rosetones, mosaicos venecianos y demás aditamentos decorativos innecesarios que ornamentan la nave principal y crucero: es decir todos los elementos revocados que se encuentren por encima de la marmolería (el resultado de tales modificaciones puede advertirse en planos comparativos y fotografías). Con respecto a los revestimientos de mármol, no se consideró la posibilidad de su remoción por resultar ella de *imposible financiación*. Tampoco se pudo encarar la modificación de molduras en las naves laterales por hallarse éstas en buen estado de conservación y resultar su costo imposible de abordar.

Un color más adecuado que el existente en la pintura, se decía, debe contribuir a destacar la intención de mayores relieves que se persigue y a dar al mismo tiempo la unidad que falta con partes tan importantes como son los mármoles, re-



...en la nave lateral con revestimientos, molduras y Via Crúis extraños a la arquitectura original. Adviértase la forzada solución a que ha llevado la prolongación de la tribuna del coro en la nave central.

Arco rebajado de sostén de la tribuna del coro que se proponía suprimir como se expresa en el corte longitudinal, con lo cual se restablecerían los dos últimos arcos de conexión de las naves central y laterales.



tablos y altares de maderas policromas. Color que no pudo ajustarse totalmente a lo proyectado.

Para resolver de momento los ventanales (problema presupuestario) con sus hierros retorcidos y vidrios de colores destruidos, se proyecta un nuevo diseño de la carpintería metálica con vidrios transparentes destinados a ser pintados con colores elegidos por el señor Buitrago: conviene recalcar que esta pintura nunca fue aplicada bajo sus directivas. El vitral colocado en el gran ventanal de la tribuna del coro, trabajo póstumo de fray Guillermo Butler lo fue *sin consulta* a los miembros del equipo.

• Al estudiarse el restablecimiento del altar mayor en el abside se llegó a la conclusión de que convenía reubicarlo bajo la cúpula del crucero. Con ello se volvería a la pureza litúrgica (no representada por el tolerado retablo tradicional) del altar mesa del sacrificio y la cúpula como gigantesco baldaquino. El abside quedaría así para uso exclusivo de la comunidad, teniendo lugar allí sus movimientos y funciones corales de acuerdo con la más pura liturgia que establece "coros" (y no voces aisladas) y "órgano" (no violines). Esta remodelación funcional *integratoria de arquitectura con liturgia*, permite la colocación del órgano que sustituirá al destruido sobre la pared de fondo del abside, sirviendo de marco ornamental a la repisa-ventana en que se ubicará, con preeminencia, la figura histórica (1578) de Nuestra Señora del Rosario, de la Defensa y Reconquista de Buenos Aires.



Imagen de la Virgen del Rosario.

El nuevo órgano constaría de 34 registros.

El resto del abside se restablecería en su severo aspecto colonial, adosándose a sus paredes la sillería del coro: litúrgicamente el coro debe estar físicamente unido al órgano y sus tubos cercanos a la consola. Desde el punto de vista acústico (existen estudios efectuados por el ingeniero Federico Malvarez, experto ampliamente conocido en nuestros medios profesionales) la nueva ubicación ofrecía resultados indiscutibles.

Revestiendo el espacio de la pared dejado libre por la repisa-ventana y la tubería del órgano, se recurriría a un motivo recordatorio del santo patrono, Santo Domingo de Guzmán, realizado en cerámica.

Conviene aclarar que el mosaico veneciano que actualmente decora esa pared cabecera, fue colocado sin la autorización de los miembros del equipo.

La repisa-ventana de la imagen de Nuestra Señora del Rosario se abriría hacia el abside y camarín correspondiente, para cuya creación se construyó una losa divisoria de la sacristía en dos alturas, como puede verse en las fotografías de la construcción. Se aclara que dicha losa y su escalera libre estaban previstas de extrema liviandad y no dividían el espacio interior totalmente, permitiendo una mejor escala en la zona de vestimentas y sacristía. Se creaba así, como en muchas otras iglesias conocidas (Luján, Catamarca, Córdoba, Mendoza, etcétera) una verdadera capilla privada de la Virgen venerada, respetando y enriqueciendo el sentido espacial brindado por el arte colonial.

La ubicación del altar mayor

de una pieza, en piedra, unido a tierra (liturgia) bajo la cúpula, permitía la posibilidad de ofrecer la Santa Misa hacia dos frentes, al mismo tiempo que se le daba el lugar de preeminencia visual y espacial que litúrgicamente le corresponde.

La baranda del comulgatorio, que ya no será baranda sino mesa de comunión, tendrá pues tres frentes, debiéndose reemplazar el púlpito actual.

• Las seis banderas históricas (cuatro ofrecidas por Santiago de Liniers y dos por Manuel Belgrano) se ubicarían (lo estuvieron por un tiempo) en nichos auto-iluminados, practicados en la pared de fondo del brazo izquierdo del crucero en la que también se abriría una puerta funcional de conexión con el claustro. Dicha pared, alrededor de nichos y puerta, se revestiría con cerámica de tonalidad dorada, expresamente producida en el país bajo la dirección del señor Buitrago. La razón de esta importante modificación debe buscarse en que las banderas restauradas se exhibirían *desplegadas* (mejor conservación), es decir que ocuparían un lugar considerable, así como en la convicción de que deben hallarse en un lugar de fácil apreciación para el público concurrente, por tratarse de trofeos históricos únicos de gran valor emocional para el pueblo argentino.

• El altar existente en la rama derecha del crucero, se trasladaría al lugar dejado vacante por la destrucción completa del de Santo Tomás.

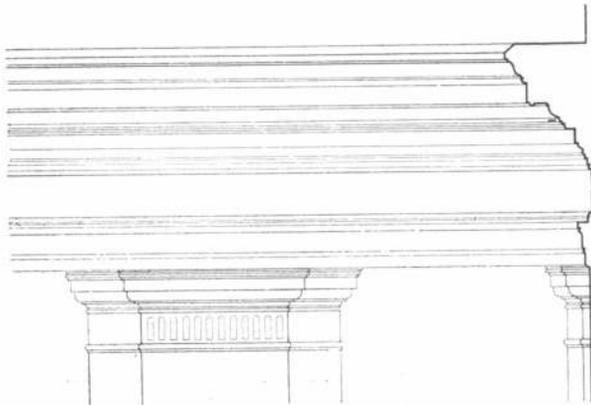
La pared del crucero, que de esta manera quedaría totalmente libre de ornamentación, sería recubierta, alrededor de una imagen de Nuestra Señora de Lourdes ubicada en un ni-

cho ad hoc, por cerámica de tonalidad dorada sirviendo de fondo a 15 cuadros del mismo material representando los misterios del Santo Rosario obra del señor Buitrago.

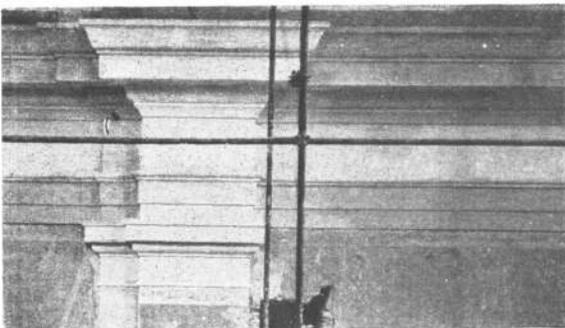
• Al ubicarse en el ábside el nuevo órgano resultaría poco justificada, funcional y estéticamente, ya actual tribuna del coro cuya gran amplitud la hace penetrar en voladizo, sobre arco de línea poco acorde con la arquitectura del templo, dentro de la nave central.

coro a descansar sobre la pared de fondo de la nave.

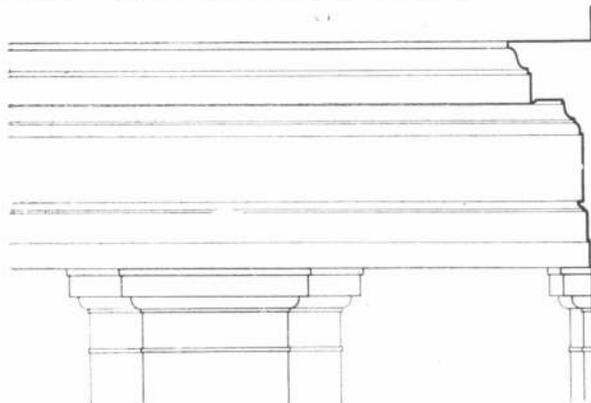
Las tribunas de las naves laterales podrían también ser suprimidas ya que el acceso a las torres se haría por la parte subsistente de la tribuna central. Análoga observación sobre la línea de los arcos que sostienen a dichas tribunas, que el presentar un aspecto poco acorde con el sentido del resto del templo, harían pensar en una construcción encarada con posterioridad.



Detalle de las molduras antes del 16 de junio de 1955.



Moldura remodelada durante la obra de recreación.



Detalle de las molduras remodelados en el proyecto.

La supresión de la parte de la tribuna que avanza en la nave traería la gran ventaja estética de poder abrir los dos últimos arcos que a ambos lados comunican la nave central con las laterales. Con esta modificación se llevaría la baranda del

• Para la reconstrucción de la nave del altar de San Vicente se requeriría la colaboración de un artista argentino destacado por la profundidad y calidad de sus temas religiosos vertidos con sentido plástico contemporáneo.



BIBLIOTECA

Una carta documental

Lamentablemente, todo este plan orgánico y coherente quedó trunco por razones que no resulta necesario reverdecer: sólo queda como testimonio de tal idea, la presente publicación y lo que de ella se pudiera reconocer en molduras, pinturas y en la reconstrucción del convento con algunas modificaciones funcionales.

Para terminar, el equipo de profesionales proyectistas desea reproducir parte del texto de la carta que, con fecha 23 de julio de 1958, dirigieran al entonces reverendo prior fray Jerónimo Rodríguez, renunciando a continuar la restauración de la basílica por no aceptar la modificación del programa aprobado inicialmente:

“La tradición de Santo Domingo ha experimentado un tremendo desgarrón que debe dejar su impronta no sólo en la superficialidad de imágenes quemadas, sino también en una arquitectura que soporta perfectamente una *integración de épocas argentinas*. Un reordenamiento especial ajustado a su carácter de monumento histórico nacional depositario, para la admiración popular, de caras tradiciones patricias y a renovadas disposiciones litúrgicas de las que son exponentes contemporáneos innumerables iglesias europeas, entre las que se encuentran no pocas de la Orden de Santo Domingo, se imponía: la ubicación del altar principal sobre-elevado bajo la cúpula como imponente baldaquino; el órgano sobre la pared del ábside permitiendo con su forma particular la visión del nuevo camarín con la imagen

“de la Santísima Virgen del Rosario, visible de ambos lados; la relocalización de los trofeos históricos en nichos especialmente iluminados y dispuestos, que los hiciera fácilmente apreciables para el pueblo; la propuesta de ampliar en un arco la nave central por la demolición de la mitad de la tribuna del antiguo órgano, inútil y poco estética; la reconstrucción de la capilla de San Vicente en base a una colaboración de artistas plásticos argentinos contemporáneos; la ulterior remodelación de la capilla de la Santísima Virgen del Rosario para convertirla en Capilla del Sagrado Corazón; la modificación de molduras poco estéticas ajustándolas a un modelo de la época colonial descubierto al quemarse el retablo; y el nuevo espacioso ábside resultante, destinado a los movimientos de la comunidad, sintetizan una idea orgánica y audaz acompañada por formas y materiales que entroncan en la tradición argentina.

“La oportunidad estaba, quisimos aprovecharla asumiendo la *responsabilidad plena* que el juicio histórico supone; contamos en su momento con quien en representación de la Comunidad supo advertir, orientar y estimular con espíritu comprensivo. Los conceptos y la actitud de la Comunidad, reverendo padre, han cambiado: seríamos deshonestos con nosotros mismos y poco leales hacia Uds. si aceptáramos en silencio ese cambio que consideramos erróneos y para cuya realización no sería necesaria, por otra parte, nuestra presencia, tal como lo entendemos debe ser.”

Una vivienda sobre la barranca del norte

arqu.: Juan Angel A. Casasco
propietario: Demetrio Bressanello
ubicación: Elortondo 2035, Beccar

El programa bien definido de esta vivienda y la amplitud de criterio de los propietarios permitieron a Casasco producir un diseño que satisfizo plenamente. Un diseño óptimo según programa.

El terreno se extiende entre dos calles a distinto nivel paralelas a la costa del río, que está a unos 200 metros, abarcando la barranca norteña. La casa está en la parte alta del terreno y la entrada debió hacerse por la calle de arriba.

El suave declive del terreno, pero más el interés de aprovechar las vistas sin perder la proximidad de los ambientes, determinaron que la vivienda se desarrollase en cinco niveles diferentes —incluyendo el de una terraza—. El sector de estar se colocó en la planta superior. Medio nivel más abajo está la entrada principal que tiene a la izquierda la cocina. La cocina cuenta con un pequeño baño, un comedor de diario y una terraza tendadero; es una unidad de trabajo bien lograda que dejó contenta a la dueña de casa.

Otro medio nivel más abajo y se llega al pasillo que vincula el baño, el dor-

mitorio principal, el dormitorio de los dos chicos y un cuarto de juego o futuro dormitorio. Todavía queda, hacia abajo, otro nivel. Hay allí un *hobby-room* y sala de calderas sin calderas. No tiene calderas porque pasado el primer invierno la familia entera coincidió en que la calefacción era superflua; los estudios de aseo tocaban en la perfección.

Se ha previsto un guarda-coche-taller con acceso al nivel de la calle baja.

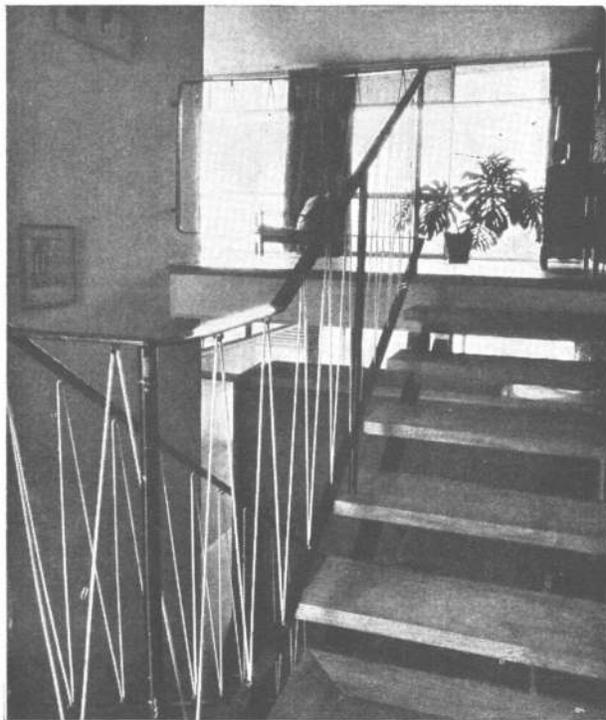
Dentro de la casa, los desplazamientos "a medio nivel" se hacen sin ningún esfuerzo. El efecto plástico que se logra con la continuidad de los ambientes, compensa las posibles desventajas que podrían surgir en la comparación con una planta similar, horizontal.

En el corte se aprecia la ventaja de la ventilación cruzada que se obtiene con las aberturas y techos. Se proyectó teniendo en cuenta la "virazón" que se produce al atardecer por diferencia de temperatura entre el río y la tierra. Además, el aire caliente acumulado bajo los cielorrasos es *barrido* por la corriente de aire fresco que se produce a esa hora.

Un aseo adecuado fue otro de los factores que determinó el tamaño de los aleros, aleros que permiten un óptimo aprovechamiento —dentro de las limitaciones de una mala orientación— en invierno y verano. El alero a nivel del piso del estar permite, además, un adecuado mantenimiento del ventanal de ese local.

Los materiales empleados fueron: hormigón armado en las losas planas de los entresijos y techos; columnas de hierro y muros de ladrillos portantes; tabiques interiores bajos y, en la zona de dormitorios, una banda de vidrios fijos de 0,50 metros de altura que separa los cerramientos del cielorraso. La carpintería exterior es metálica de chapa doblada y, en el estudio de sus detalles, se procuró realizar un conjunto "estanco" a todas las condiciones meteorológicas; la carpintería interior se realizó en guatambú natural encerado. Los pisos son de eucalipto rosado en el estar y dormitorio y de mosaico cerámico en el resto. La aislación del techo es a base de hormigón pobre de vermiculita terminada con un techo asfáltico armado, acabado blanco.





2 - 3

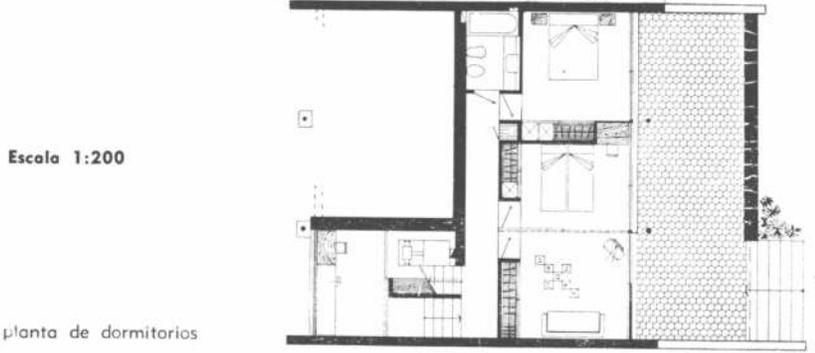
1. La entrada desde la calle Elortondo. 2. Los dormitorios y el cuarto de juegos comunican directamente con la terraza y el jardín. 3. El nivel de la entrada hacia el living, arriba, y los dormitorios, abajo. 4. La pared vidriada de arriba es la del living-comedor. 5. El living-comedor se colocó arriba para disfrutar mejor de las vistas excepcionales. 6. La chimenea, en la zona de estar. **Fotos de j. m. lepley.**

4



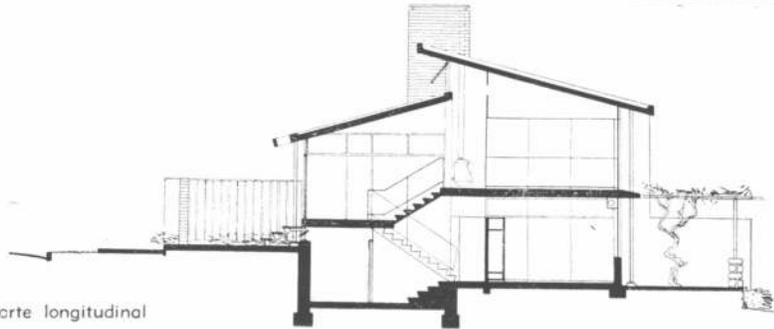


planta principal

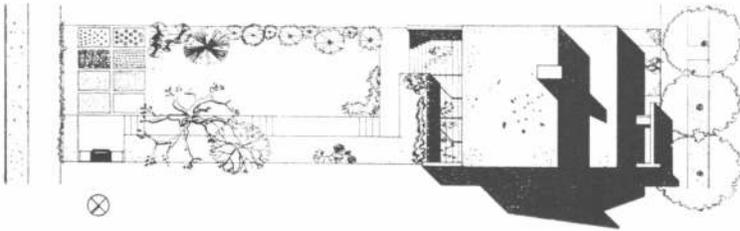


Escala 1:200

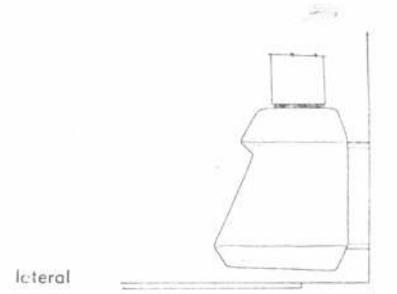
planta de dormitorios



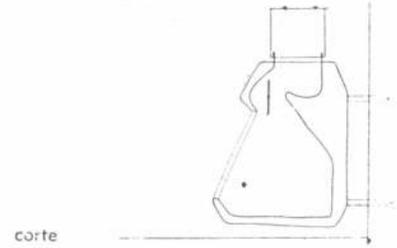
corte longitudinal



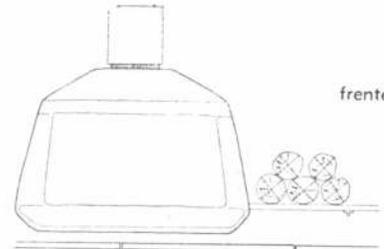
ubicación Escala 1:500



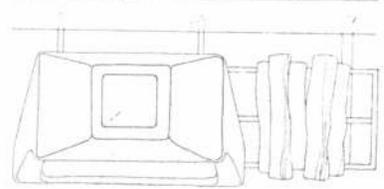
lateral



corte



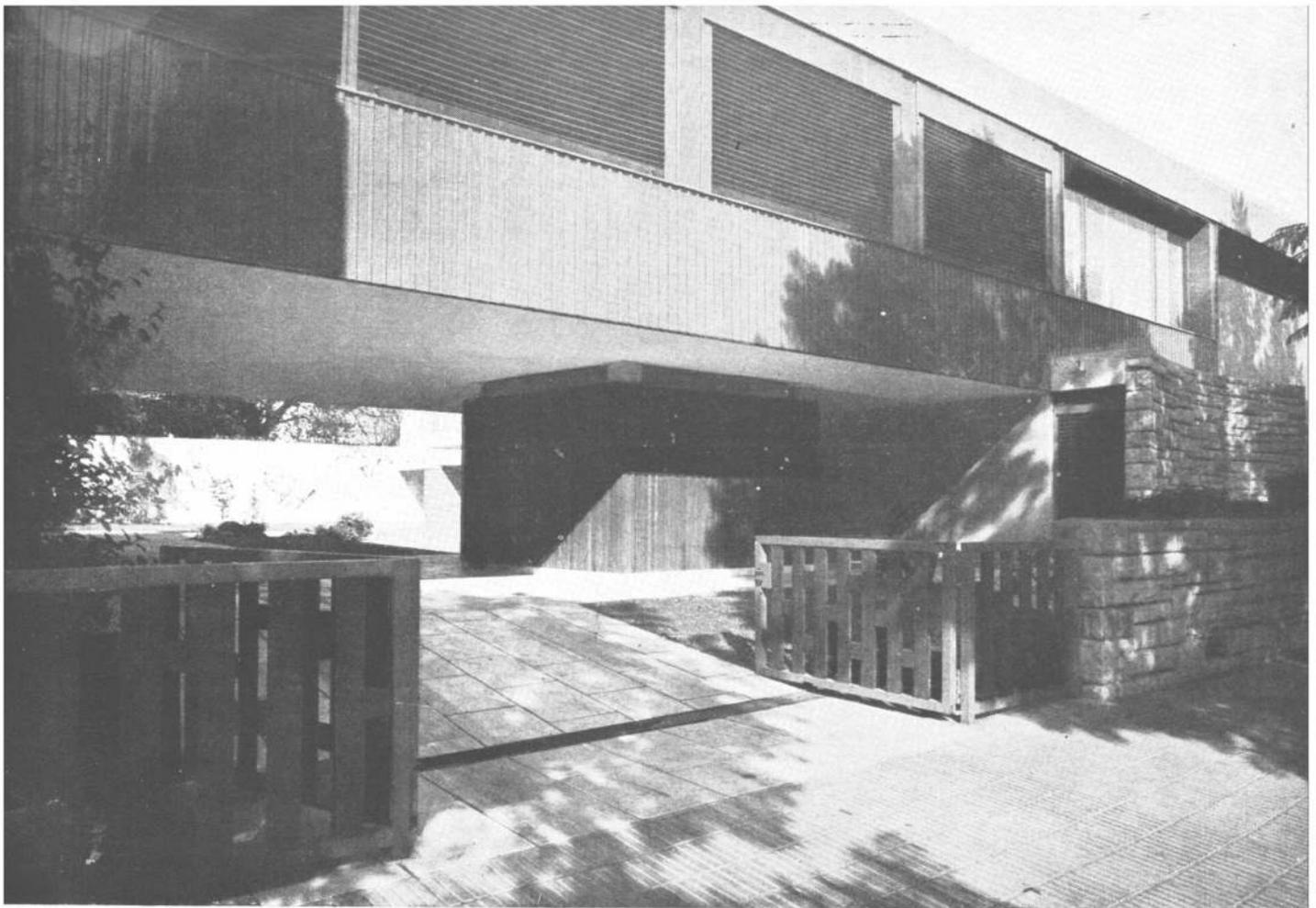
frente



planta

Detalles de la chimenea diseñada especialmente por Casasco. Hogar ejecutado en hormigón pobre con fibras de amianto y material refractario, modelado a mano; color natural. Tiraje en chaap de hierro esmaltado.





1

Casa en Belgrano

arquitecto: **Mauricio Repossini**
 propietario: **Ignacio Cerverizzo**
 ubicación: **Virrey del Pino 2036**

El terreno es de 21,61 m de frente por 34,64 de fondo y la orientación es nord-oeste.

Programa. Residencia para un matrimonio con tres hijos; amplia recepción. Cochera para dos coches. Aire acondicionado.

Esquema. El proyecto fué solucionado en dos plantas desarrolladas en dos cuerpos perpendiculares (uno, paralelo a la calle, dejando libre a nivel del suelo más de la mitad de su área; el otro, perpendicular a la calle, recepción y juegos, vinculados a través de un patio en planta alta).

El volumen frontal fué resuelto en la altura mínima de 2,40 m ya que contiene espacios secundarios (entrada, depósito, hall, cocina). A los efectos del código, el comedor —también contenido en el volumen— se trató en doble altura.

El juego de niveles ha buscado realzar los elementos vitales del espacio. Así, la casa se eleva desde la calle para luego acceder al hall y bajar al living (cuyo nivel de piso es el del terreno), obteniéndose para éste una altura adecuada a las exigencias del código y a la proporción del espacio mismo. Esta relación de niveles es también destacable en los espacios cubiertos anexos al living; terraza, jardín y patio, se desarrollan en planos escalonados.

En base a esta simple volumetría, a las

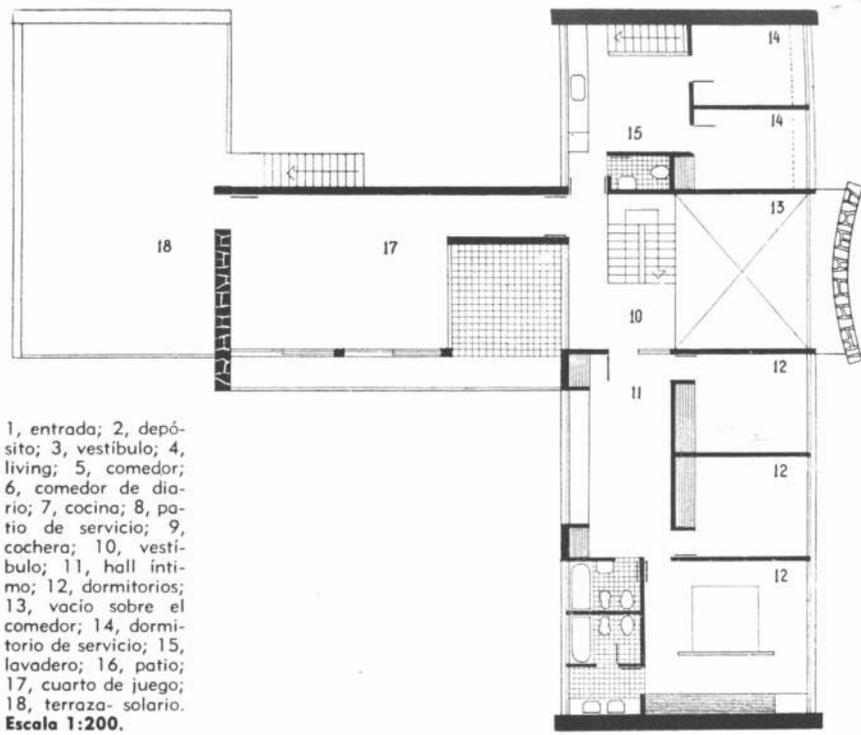
alturas logradas y a la gran abertura de planta baja (pórtico) que integra el espacio exterior con el interior, los resultados visuales obtenidos son de cierta riqueza.

Estructura. Hormigón armado. Sobre planta alta, doble losa de aislación. Vigas invertidas (utilizadas como antepechos) a ambos lados, permiten la gran abertura de planta baja (11 metros libres).

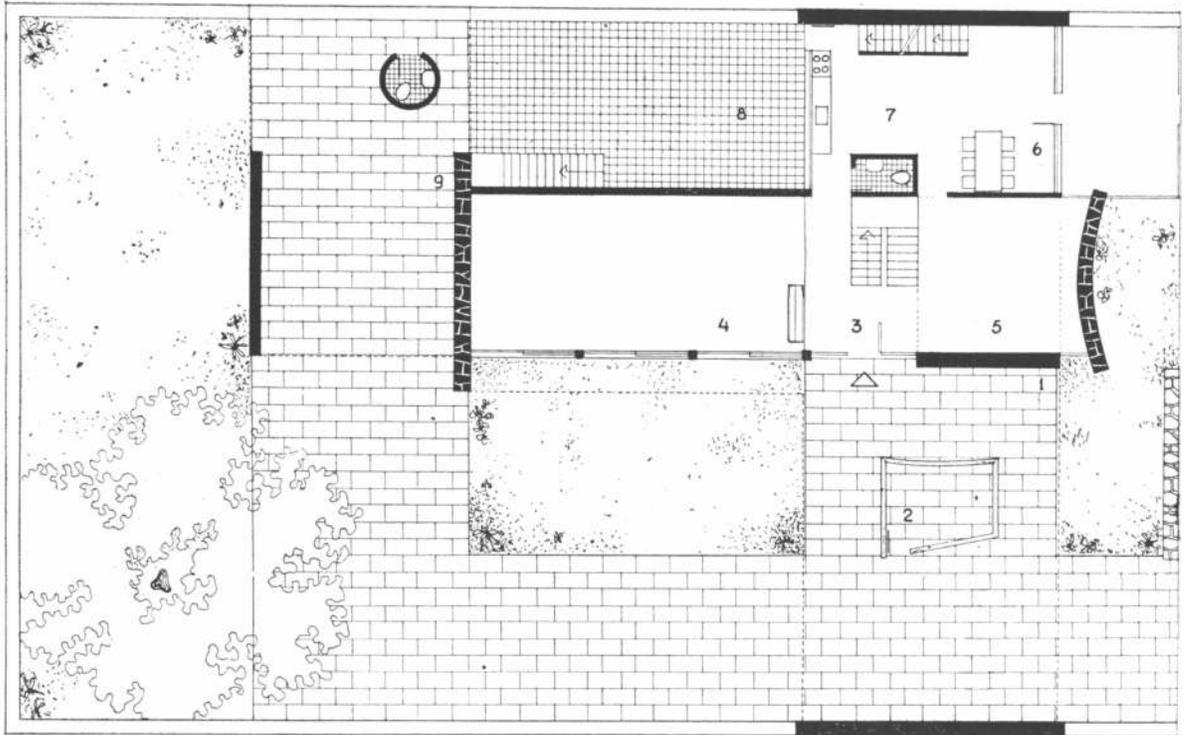
Materiales. Paredes fuertes de piedra al frente (cuerpo curvo saliente) y fondo del living. Cornisa y paño lateral del frente, en fulget gris. En los pisos, lajas graníticas lavadas y pulidas en entradas y patio; mosaico granítico en hall y comedor; tablas de teca en el living. Cielorrasos del living y comedor, en madera de teca, machihembrada. Cuarto de juegos, con paredes y cielorrasos con machihembrado de pinotea. Escalera principal con escalones de madera dura, sin contraescalones.

Carpintería metálica de doble contacto a 0,4 cm y marcos unificados; cortinas de enrollar *barrios*. Totalmente corre-diza. Marcos interiores a cajón, de chapa. Diseño de carpintería y detalles de Osvaldo Panzarasa.

Aire acondicionado por instalación central, con máquinas en el sótano. Difusores en cielorrasos del living, comedor y cuarto de juegos, con conducto horizontal en dormitorios.



1, entrada; 2, depósito; 3, vestíbulo; 4, living; 5, comedor; 6, comedor de diario; 7, cocina; 8, patio de servicio; 9, cochera; 10, vestíbulo; 11, hall íntimo; 12, dormitorios; 13, vacío sobre el comedor; 14, dormitorio de servicio; 15, lavadero; 16, patio; 17, cuarto de juego; 18, terraza-solario.
Escala 1:200.



La historia menuda

Toda obra deja al arquitecto una experiencia. La suma de esas experiencias encierra, en casi todos los casos, una anécdota, "la pequeña historia" que, a veces, justifica un resultado. Esta pequeña historia es útil y aleccionadora cuando trasciende, cuando revela la intimidad, el perfil humano, la verdadera esencia de las cosas. Muchas veces encierra un proceso en el cual el arquitecto

es, aún contra su voluntad, el protagonista. Tensiones, escepticismo, ansiedades, decepciones; todos los elementos que condicionan un momento y que también pueden condicionar una úlcera. Virrey del Pino no podía escapar a esta regla; tiene también su pequeña historia. Esta historia, aunque no terminó en una úlcera, encierra en cierta manera, toda una pequeña odisea.

Esta pequeña historia comienza (y termina) con un árbol. Un viejo árbol, generoso y opulento, puesto por las manos de Dios en un cierto terreno. Y quizás por aquel motivo ubicado exactamente de manera tal que invitaba a envolverlo con arquitectura. Cuando comencé a estudiar el proyecto, el árbol se constituyó así en el principal protagonista de las ideas. El sería el elemento fundamental del espacio; la planta se articularía alrededor de él para exaltarle en todos sus valores (los años, la sombra, el follaje). El fué el condicionador de la ubicación de los volúmenes en ese determinado espacio. Así, la planta en L *encerraba* al árbol-protagonista; el ámbito recorrible de la casa exigía su presencia desde distintos puntos de vista. La construcción avanzó en una prolongada trayectoria de tiempo; fué tomando forma; llegaba al límite de su terminación (y también de la paciencia del arquitecto). El árbol seguía siendo el testigo mudo, expectante de todo aquello —desfile de formas— que lo iba envolviendo pausadamente y que sin embargo le dejaba el aire para respirar. Era como construir un “marco” para él, para lucirlo, para animarlo en un nuevo mundo de cosas. Era ciertamente también el testigo, mudo e indecifrabable, de una larga serie de hechos, de ilusiones y también de pequeñas frustraciones. Pero el hecho importante era que *estaba*.

Y digo que *estaba* porque llegó el momento en que *ya no estaba*. Para innegable sorpresa del sufriente arquitecto, ya en la etapa final de la obra, un día llegó y se enfrentó a la insólita realidad: *el árbol había desaparecido*. Ya no estaba; era algo así como si el espacio se hubiere desnudado. ¿Qué había pasado?

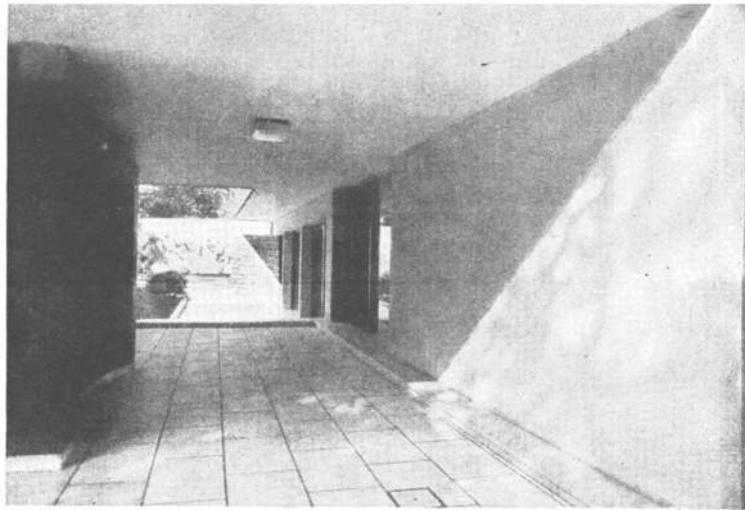
Había pasado lo peor. La señora del propietario consideró en un momento dado que las hojas desprendidas del árbol manchaban el reluciente pavimento del patio. Y en ese mismo momento dado (estaba escrito) había dado la orden para que lo voltearan. Lo malo es que no pasó lo que pasa en las películas; el “héroe” llegó tarde; cuando el hecho ya estaba consumado. El trémulo arquitecto llegaba precisamente en el instante en que un rudo leñador daba los últimos *toques* de hacha.

Lo que pasó después es una historia aún más menuda que todo lo que se ha contado. Tiene como telón de fondo la decepción, la frustración, el derrumbe de lo imaginado (el peor derrumbe que hay). El árbol murió heroicamente, como también morían las ilusiones.

Pero todo eso ya pasó; es simplemente historia. Historia menuda.

“Arquitectura es un verdadero campo de batalla del espíritu”

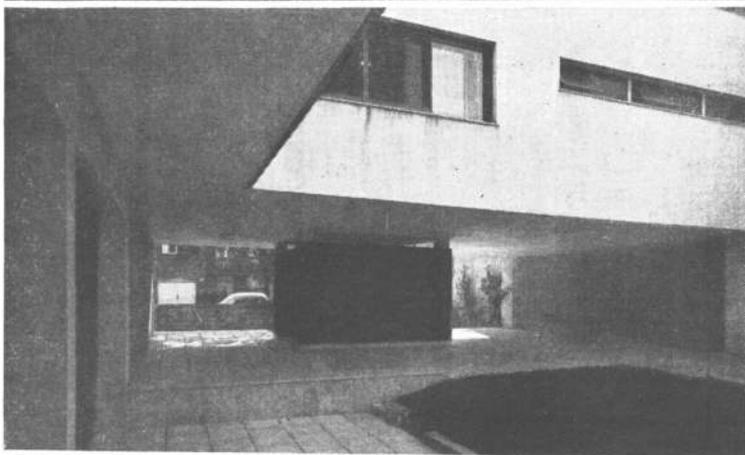
(Van Der Rohe)



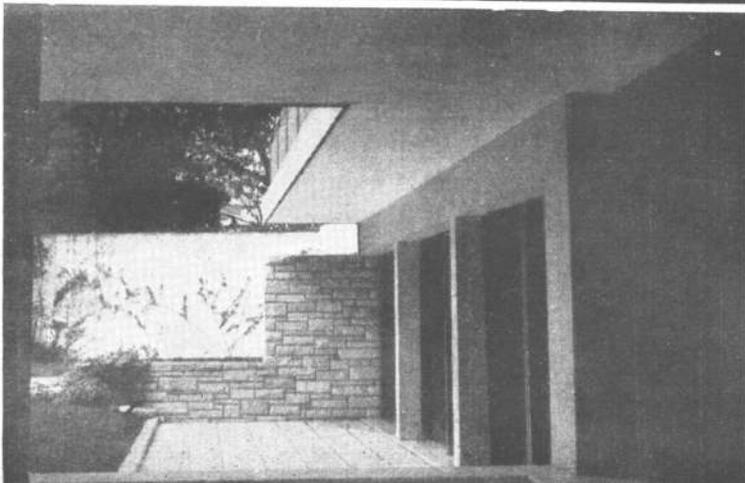
2



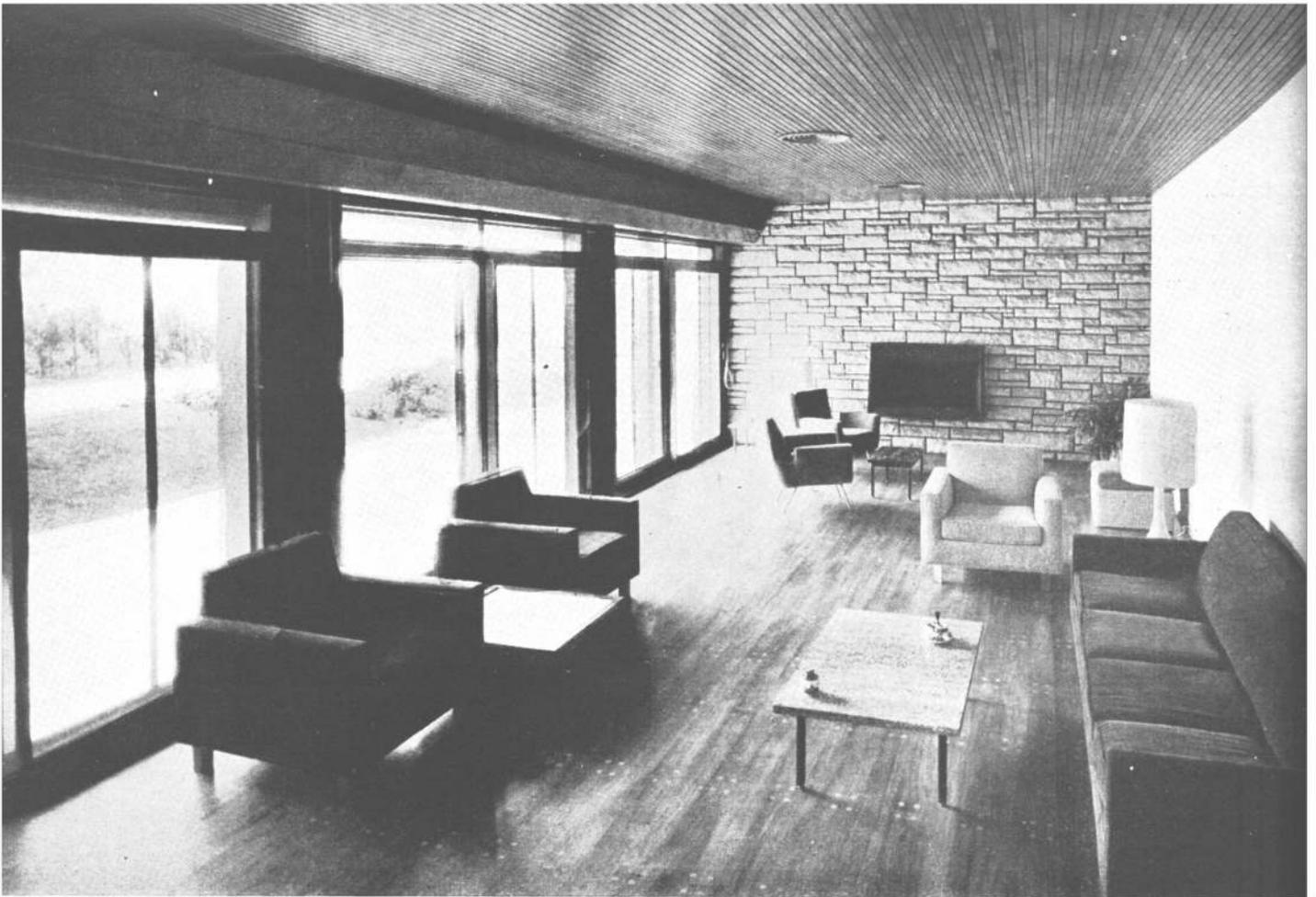
3



4



5



1. El frente; la calle se integra con el espacio interior. 2. El fondo a través del pórtico de entrada. 3. Patio interior visto hacia la calle. 4. Detalle de los niveles del espacio interior: pórtico de entrada, jardín, terraza del living. 5. Otra vez el juego de niveles. 6. El living con piso de tablas 1" X 6"; cielo raso de teja, machihembrado. Carpintería metálica, hojas corredizas. 7. Hall y comedor.

7





8. Integración de la zona de estar (living- hall-comedor). La doble altura del comedor. 9. El cuarto de juegos, conectado con el patio. Paredes y cielo raso con revestimiento de machihembre de pino tea. 10. Detalle de la escalera de madera. Escalones de madera dura. Descanso, losa de hormigón revestida de mármol. Fotos de j. m. lepley.



9



10

35

¿es el arquitecto un lujo?

Recientemente, durante la celebración de la Semana de Buenos Aires, una buena idea llevada a la práctica por la Sociedad Central de Arquitectos y creada para que, por lo menos una vez al año, el ciudadano común repare en su propia ciudad y los especialistas encaren algunos problemas que le atañen, el señor Alberto Linares, un conocido especialista en relaciones públicas, habló sobre los arquitectos y su complejo. La disertación de este especialista y sus puntos de vista, por ser de una persona no relacionada directamente con la profesión, han sido muy interesantes y reflejan, por otra parte, una realidad que no escapa al gran público y, por supuesto, a los propios interesados, los arquitectos. Según ello, en nuestro país se da un fenómeno extraño: cuando alguien encara la posibilidad de alguna construcción, contrata a un ingeniero, o en todo caso a un constructor; y en última instancia, y solo por razones especiales, a un arquitecto, siendo éste en realidad el especialista al que debe considerarse capacitado para esa función. El hecho es tomado aquí como una normalidad, y no escapa, por otra parte, a la suspicacia de los extranjeros que visitan al país. Sin ir más lejos, hace poco tiempo, realizando una gira por la ciudad en compañía de dos arquitectos norteamericanos, mostraban su extrañeza, y lo señalaron varias veces ante el hecho de que en los carteles de obra, casi todos los que figuraban eran ingenieros. Luego lo confirmaron, por otra parte, cuando visitaron Mar del Plata. El interrogante que planteaban era el siguiente: ¿por qué todas las obras están proyectadas y dirigidas por ingenieros? Un interrogante algo difícil de contestar. La respuesta "natural" era que los ingenieros estaban también autorizados por ley y demás disposiciones reglamentarias a ejercitar esa modalidad, que en la gama profesional de ellos, era una especialidad más. La observación de estos profesionales y la posterior conferencia del señor Linares, además de todo lo sabido, hace que recurra nuevamente al tema, sobre todo des-

pués de la publicidad dada al asunto. "La Razón", oportunamente, y refiriéndose sucintamente a lo dicho por el señor Linares, planteaba luego el inquietante interrogante: "El arquitecto, ¿es un lujo?".

La situación, en sí alarmante, coloca al arquitecto en una posición *suis generis* ante la sociedad. ¿A quién o a qué debe imputarse esta situación? Según el hombre de relaciones públicas, la situación estaba dada por los propios protagonistas, esto es, los arquitectos. Se encierran en una torre de marfil, de la que no quieren bajar; trabajan como verdaderos lobos solitarios, pecando de un nocivo individualismo. Esto provoca una difícil situación en la profesión: los clientes que necesitan construir casas piensan en primer término a un ingeniero o a un constructor.

Un buen programa de relacio-



El arquitecto visto por el cliente y el cliente visto por el arquitecto.
Hormiga negra.

nes públicas y de propaganda podrían solucionar el problema. Para ello basta el ejemplo de los arquitectos brasileños, cuyas obras son conocidas en todo el mundo, no sólo por su calidad sino por la excelente propaganda de que se ven rodeadas. El Palacio de la Alborada en Brasilia es conocido por todo el mundo; en nuestro país, por el contrario, hay obras significativas que no son conocidas ni aún por los pro-

prios arquitectos. La razón debe buscarse en lo anteriormente dicho: el ostracismo, la resistencia a proporcionarse por sí mismos de los propios arquitectos, por considerarlo quizás una postura que escapa a los límites de la profesión. ¡Cuánta equivocación! Bien sabemos lo que significa la auto-propaganda cuando ésta se encuentra firmemente apoyada por una innegable calidad. Tenemos para ello ejemplos bien conocidos e internacionales: Saarinen, Rudolph, Neutra, etcétera. Difícilmente haya revista de arquitectura en el mundo que no haya publicado obras de estos arquitectos y de muchos más que están en esa línea. ¿Alguien ha visto alguna vez en esas mismas revistas, alguna obra de algún argentino? Esta falta de contacto aún con sus colegas, se extiende forzosamente hacia el público. La raíz de todo esto, *la clave* habría que buscarla quizás en

plemente) olvidando todos los aditamentos que condicionan a aquella. Ese campo, muy limitado, de la propia creación, y de jugarse con criterio "individual" en el aspecto competitivo que ello supone, crea en el futuro arquitecto la imagen (equivocada) de su futuro desenvolvimiento. Siempre estará el campo de la teoría; será incapaz de llevar adelante su propia promoción. Habrá alcanzado un buen nivel para intervenir (y aún ganar) concursos que, en cierto modo son una consecuencia de aquel espíritu. Pero, aún en esta tarea, estará apartado de la realidad, de lo que realmente espera la sociedad de él. A fin de mejorar en esta situación, el arquitecto actual debe trabajar con sentido empresario; basado en un programa de relaciones públicas que haga conocer, en primer lugar al público, consumidores, clientes y aún a los mismos profesionales, las posibilidades que ofrece la arquitectura en la sociedad actual. Y al hacerlo, no con espíritu individualista, sino con espíritu de equipo. En sus manos quedará, por otra parte, la tarea de convencer a la gente de que *el arquitecto no es un artículo de lujo* sino la imagen difundida y aceptada.

Este programa de acción debe ir más allá: la propia Sociedad Central de Arquitectos debe encarar sistemáticamente este problema, con amplios medios de difusión y solicitando el apoyo de la industria de la construcción. Así como el aviso de un dentífrico termina con el *consulte a su dentista*, un aviso del ramo de la construcción, con ese mismo criterio, tendrá que reafirmar "consulte a su arquitecto".

Hay en la Sociedad una comisión de relaciones públicas que ya se ha preocupado, en principio, en este sentido: conferencias de prensa, exposiciones, etc. Hay que insistir en esa tarea, sistematizándose, y dándole aún mayores alcances. Creo que esa es una tarea fundamental para ubicar realmente a los arquitectos en su propio papel frente a la sociedad donde actúan. Creo que el tema merece ser tratado y profundizado como corresponde y sería interesante que estas líneas abran esa posibilidad. Será así un primer paso para lograr esa mentada *comunicación* de la que son tan remisos los propios arquitectos.

MR.

GUIA '63

En marzo de 1963 comenzó una serie denominada EDIFICIOS DE INTERES HISTORICO Y ARTISTICO CONSTRUIDOS EN TERRITORIO ARGENTINO DURANTE LA DOMINACION ESPANOLA; estuvo a cargo de Rafael Iglesia y Federico Ortiz, docentes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, cátedras del arquitecto Mario J. Buschiazzo. Parte de estos trabajos, en especial las planimetrías, fueron realizados por alumnos del 3er. curso práctico de Historia de la Arquitectura y del Arte. A continuación detallamos lo publicado hasta diciembre del año pasado.

1 ALREDEDORES DE LA QUIACA JUJUY, ARGENTINA

na
400
marzo

Texto: F. Ortiz. Planimetrías: la iglesia de Yavi, Jujuy. Fotografía: F. Ortiz. Tema: descripción de varios ejemplos argentinos de la arquitectura rupestre del altiplano; pequeña apología de nuestra arquitectura vernácula que, si bien sencilla, tiene valores artísticos sustancialmente ponderables.



1:500

2 LA CAPILLA DE SANTA GERTRUDIS EN CANDONGA CORDOBA, ARGENTINA

na
402
mayo

Texto: R. Iglesia. Planimetrías: la capilla de Santa Gertrudis en Candonga, Córdoba. Fotografía: Miguel Asencio y Jorge Garat. Tema: descripción y análisis de la capilla de Candonga. Breve noticia sobre las estancias de los jesuitas en la actual provincia de Córdoba. Cita de "Instrucciones".



1:500

3a LA IGLESIA DEL PILAR EN BUENOS AIRES

na
404
julio

Texto: F. Ortiz. Planimetrías: la iglesia del Pilar, Buenos Aires y la iglesia del Gesù, Roma. Fotografía: F. Ortiz. Tema: descripción del entorno urbano; consideraciones acerca del arquitecto; comparación estilística del Pilar con el Gesù y planimetrías parciales de tres obras del Hno. Blanqui.



1:500

3b LA IGLESIA DEL PILAR EN BUENOS AIRES

na
405
agosto

Texto: F. Ortiz. Segunda parte del ensayo sobre la iglesia del Pilar en Buenos Aires. Tema: análisis crítico y ubicación en relación con lo barroco; inventario de piezas artísticas coloniales de mayor valor contenidas en el edificio, somera relación del momento histórico. Fotografía: Hans Mann y F. Ortiz.



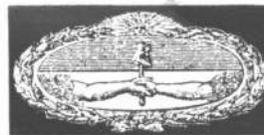
1:1000

4a EL CABILDO DE BUENOS AIRES

na
408
diciembre

Texto principal de Mario J. Buschiazzo y complementarios de M. J. Buschiazzo y F. Ortiz. Fotografías: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y Archivo Gráfico de la Nación. Tema: la Institución, orígenes del edificio del Cabildo, su autor y análisis comparativo de la Plaza de Mayo con la Plaza Mayor de Madrid y la Place des Vosges de París.





PRIMERA PARTE. na. 401, ABRIL. ANTECEDENTES GENERALES I. — Texto de Federico Ortiz. Los determinantes universales de la unidad cultural siglo XIX no tienen en Argentina el mismo entorno cronológico que en Europa; aclarado esto, se definen esos determinantes y se analizan sus diversas características, en especial se recalca la trascendencia del acceso al poder de la burguesía, haciéndose un resumen de los ideales que encarna esta "nueva clase" y sus diferencias y parecidos con el Antiguo Régimen que tanto luchó por derribar.

SEGUNDA PARTE. na. 403, JUNIO. ANTECEDENTES GENERALES II. — Texto de Federico Ortiz. Definidos los determinantes morfológicos de la unidad cultural siglo XIX, se analizan sus proyecciones en el arte. De la sistematización científica nace, como inevitable "pendant", la sistematización académica en sus diversas fases hasta declinar en el eclecticismo. Mas los rigores del "sistema" propuesto por la filosofía del empirismo y racionalismo traen la reacción romántica cuyas expresiones vitales son un mundo casi paralelo a la realidad del siglo XIX.

TERCERA PARTE. na. 406, SEPTIEMBRE. ANTECEDENTES PARTICULARES. — Texto de Federico Ortiz. Un ensayo sobre las dificultades con que tropezaron los determinantes del siglo XIX para difundirse en hispanoamérica. La dualidad de nuestra cultura: la periferia contra el interior, la "refinada" burguesía portuaria contra la "rústica" aristocracia mediterránea. El triunfo del ideario ecuménico del siglo XIX y sus resultados entre nosotros. El ensayo termina con el análisis de una obra arquitectónica en que se ponen de manifiesto con particular virulencia las paradojas culturales del siglo XIX.

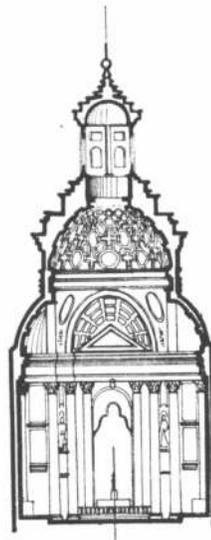
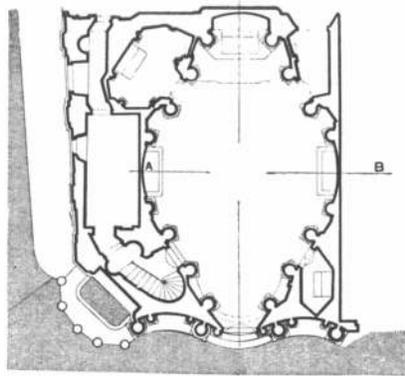
CUARTA PARTE. na. 407, OCTUBRE. LA NUEVA ESTACION RETIRO DEL FERROCARRIL CENTRAL ARGENTINO, PRIMERA PARTE. — Texto de Rafael Iglesia. Dentro de las realizaciones positivas del siglo XIX tienen importancia capital las de la ingeniería. La tecnología del hierro y el acero da la solución a las crecientes necesidades del inusitado desarrollo económico. Pero no solo la causa material es digna de mención; el hierro y el acero proponen nuevas formas artísticas que trascienden a lo espiritual y su ubicación ontológica asegura su jerarquía estética, hecho este que se patentiza al analizar un gran ejemplo argentino de la arquitectura del acero.

QUINTA PARTE. na. 408, NOVIEMBRE. LA NUEVA ESTACION RETIRO DEL FERROCARRIL CENTRAL ARGENTINO, SEGUNDA PARTE. — Texto de Rafael Iglesia. El contraste entre la parte ingenieril, bóvedas sobre las plataformas, y la parte arquitectónica, accesos, gran hall y anexos, de la Estación Retiro da pie para recalcar sobre la incapacidad de la cultura dieciochesca para crear una manifestación artística que la expresara sustancialmente. Al tener que resolver un programa arquitectónico se recurre al estilismo, formulación propia del academismo, en este caso derivado de la tradición clasicista francesa.

2

En nuestra entrega N° 2 de la serie sobre edificios construídos durante la dominación española (la capilla de Candonga, Córdoba), tuvimos el propósito de publicar, a modo de comparación, una planimetría de la iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane, Roma. Motivos ajenos a nuestra voluntad no lo permitieron, la incluimos ahora, a continuación, en escala 1:500.

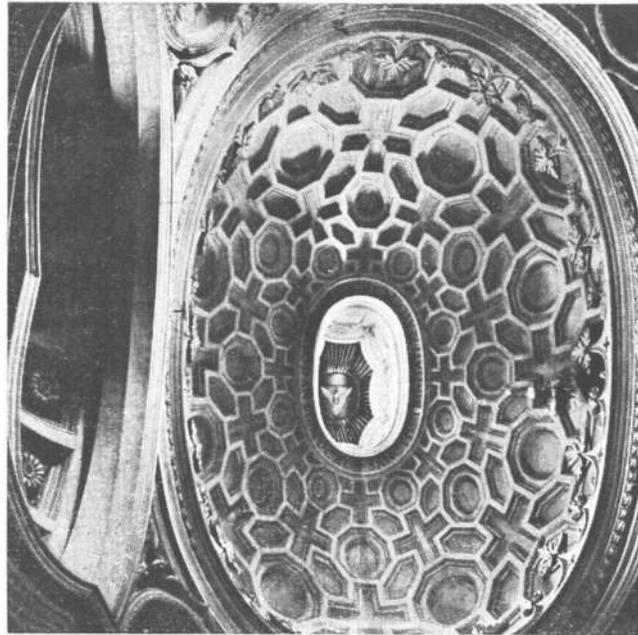




CORTE AB

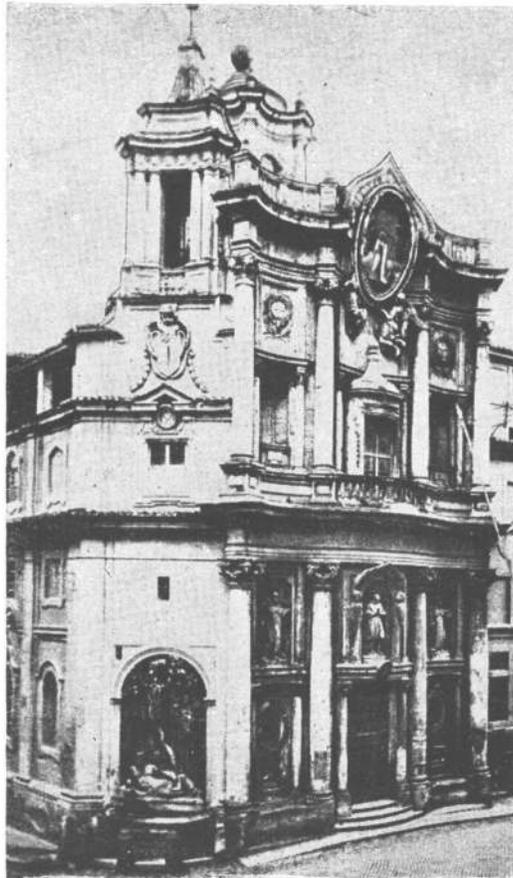


IGLESIA DE SAN CARLINO ALLE QUATTRO FONTANE, ROMA. UBICACION: VIA DELLE QUATTRO FONTANE Y VIA QUIRINALE: **ARQUITECTO:** FRANCESCO BORROMINI 1599-1667. PLANTA, CORTE TRANSVERSAL Y FACHADA. **ESCALA 1:500.** **COMITENTE:** ORDEN DE LOS TRINITARIOS DESCALZOS. **AÑOS:** COMENZADA 1633, FACHADA 1667. **DIBUJO:** JULIAN GIL 1963, FEDERICO ORTIZ 1958. **DOCUMENTOS:** G. C. ARGAN: "BORROMINI". EDIT. NV., BUENOS AIRES, 1961. N. PEVSNER: "AN OUTLINE OF EUROPEAN ARCHITECTURE", 4a. ED. PAGES. 164-176, PL. 43a, 43b., PENGUIN BOOKS, 1954.



INTERIOR CUPULA. (FOTO F. ORTIZ)

FACHADA DESDE EL NORTE

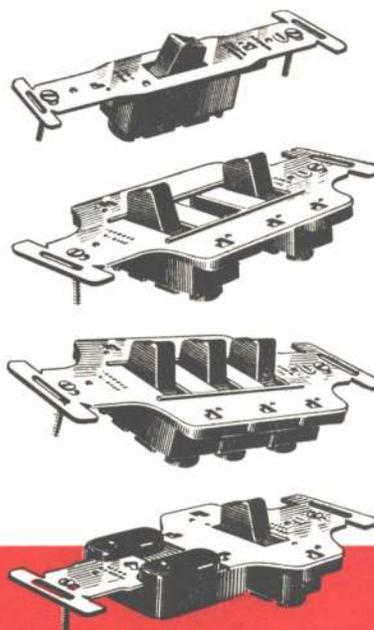


IGLESIA DE SAN CARLINO ALLE QUATTRO FONTANE, ROMA. UBICACION: VIA DELLE QUATTRO FONTANE Y VIA QUIRINALE. **ARQUITECTO:** FRANCESCO BORROMINI 1599-1667. PLANTA, CORTE TRANSVERSAL Y FACHADA. **ESCALA 1:500.** **COMITENTE:** ORDEN DE LOS TRINITARIOS DESCALZOS. **AÑOS:** COMENZADA 1633, FACHADA 1667. **DIBUJO:** JULIAN GIL 1963, FEDERICO ORTIZ 1958. **DOCUMENTOS:** G. C. ARGAN: "BORROMINI". EDIT. NV., BUENOS AIRES, 1961. N. PEVSNER: "AN OUTLINE OF EUROPEAN ARCHITECTURE", 4a. ED. PAGES. 164-176, PL. 43a, 43b., PENGUIN BOOKS, 1954.

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

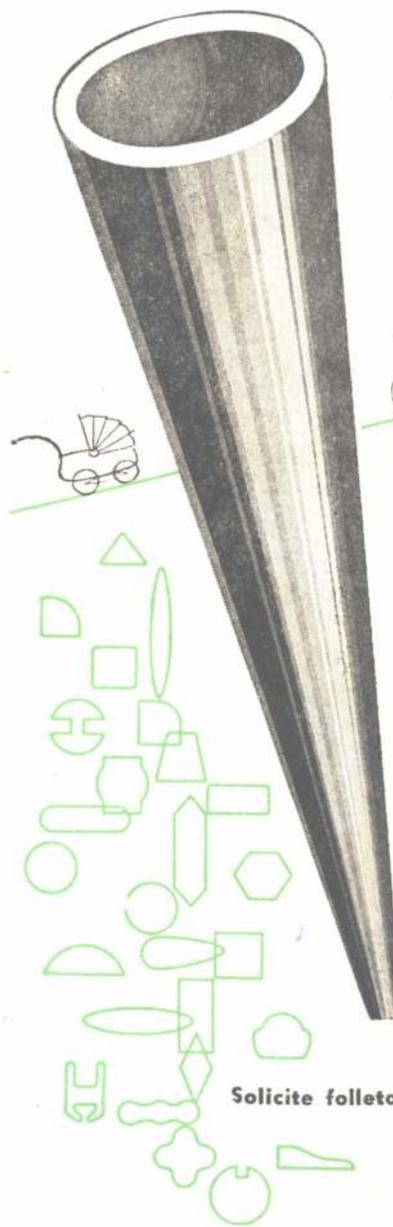
CATANIA S.A.

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

Consulte a su proveedor habitual

13 El tubo en el rodado

RODANDO POR LOS CAMINOS



Solicite folletos



El tubo estructural de acero "Silbert", en su continuo trajinar como parte componente de triciclos, motonetas, motocicletas, jeeps, automóviles, camiones, etc., es sometido a las pruebas más exigentes. El eficiente resultado del mismo es prueba cabal de su resistencia y calidad.

**PRESENTENOS SU PROBLEMA
Y SE LO RESOLVEREMOS CON TUBOS.**

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.

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