

REVISTA
DE
ARQUITECTURA



ARTE DECORATIVO

RENÉ KARMAN
MAYO 1918

ARENA DEL VIZCAINO

LA MAS BARATA - LA MEJOR DE LAS ARENAS

En los DIQUES sobre carros o wagones, se vende a \$ 3.00 el m³

CERTIFICADO DE ANÁLISIS:

Buenos Aires, Marzo 9 de 1905.

COMPañIA ARENERA DEL VIZCAINO:

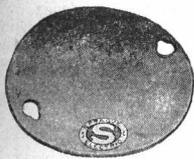
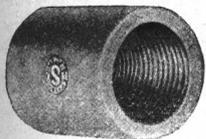
He examinado las muestras de arena ORIENTAL y del VIZCAINO. Resultan ambas formadas por ácido silícico en estado de grano más o menos fino, con ligeras impurezas consistentes en arcilla y sales minerales solubles; comparadas ambas muestras, reputo superior a la ARENA DEL VIZCAINO, pues se presenta bien lavada, con rastros apenas perceptibles de arcilla y sin cloruros ni sulfatos solubles.

(Firmado) P. N. ARATA.

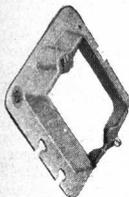
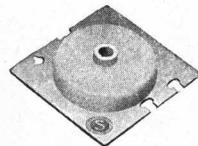
Escritorio de la COMPañIA:
Av. de MAYO 621

UNIÓN TELEF. 3832, Avenida
COOP. TELEF. 3290, Central

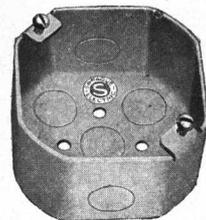




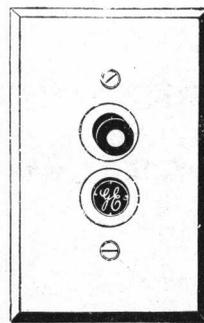
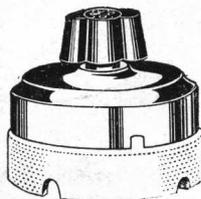
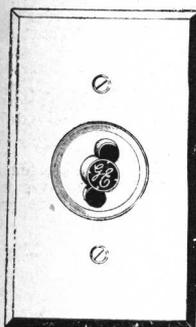
Cañería tipo "Sprague-Duct"



El caño que todo contratista debe emplear y que el arquitecto o dueño de casa debe exigir se coloque. Es fácil de instalar, indestructible, y no necesita jamás reparaciones, siendo a la vez económico su precio



➔ **PIDA PRECIOS - SOLICITE MUESTRAS** ➔

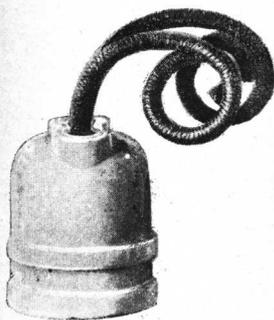


Llaves, Portalámparas y Receptáculos de

Nuestra

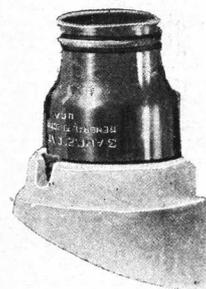


Marca



PARA INSTALACIONES DOMICILIARIAS

Especifiquen nuestros alambres "Red Gore" cuya aislación mantiene sus cualidades aisladoras indefinidamente, debido a que contiene un gran porcentaje de goma pura



Cía. General Electric Sudamericana

Exposición y Ventas Núm. 1 :
SARMIENTO, 967

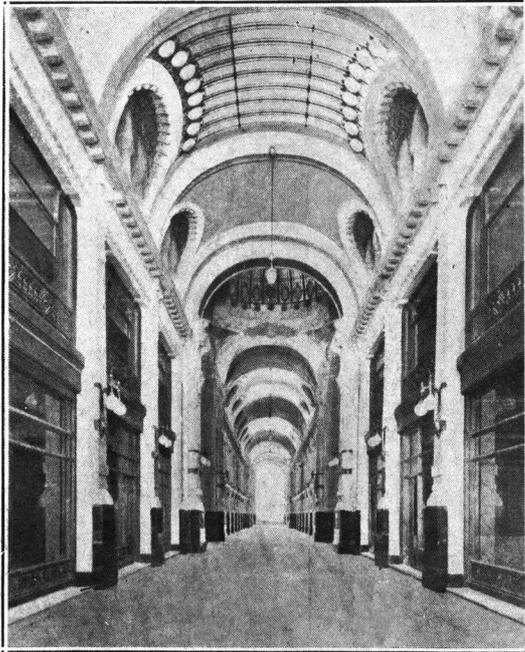
Exposición y Ventas Núm. 2 :
CALLAO, 188

Administración : PASEO COLÓN, 185 * En Montevideo : URUGUAY Y CIUDADELA

Compañía General de Obras Públicas

Sociedad Anónima

OBRAS DE CEMENTO ARMADO,
PUENTES, EDIFICIOS PÚBLICOS
Y PARTICULARES, ETC.
OBRAS HIDRÁULICAS, DRAGAJES,
FERROCARRILES, SUBTERRÁNEOS.



GALERÍA GENERAL GÜEMES

**PROYECTOS,
PRESUPUESTOS E INFORMES**

A DISPOSICIÓN DE LOS INTERESADOS.

OFICINAS:

**BERNARDO DE IRIGOYEN 330
BUENOS AIRES**

Unión Tel. 6670 al 73, Libertad • Cooperativa Tel. 2421, Central

SOCIEDAD CENTRAL : DE ARQUITECTOS :

TUCUMÁN 900

COMISION DIRECTIVA

Presidente: Arquitecto Alejandro Christophersen.
Vicepresidente: Arq. Juan C. Buschiazzo.
Secretario: Arq. Raúl E. Fitte.
Tesorero: Arq. Victorio M. Lavarello.
Vocales: Arqs. Alejandro E. Moy.

Amílcar Durelli y Héctor N. Bengolea Cárdenas.
Suplentes: Arqs. Mariano R. Belgrano y A. Coni Molina.
Bibliotecario: Arq. Enriquet Folders.
Asesor letrado: Dr. Miguel A. Damianovich.

NÓMINA DE SOCIOS

P. A. Adamoli, Anchorena 1317.
Carlos Agote, Florida 183.
Eduardo Aguirre (Honorario).
A. Albertolli, Anchorena 1192.
G. Albertolli, Cabrera 2950.
Gino Aloisi, Paraná 648.
Raúl J. Alvarez, C. Calvo 1370.
Carlos F. Ancell, Cangallo 1854. (Aspirante).
Fernando Aranda, Avenida de Mayo 833.
Julio M. Aspesi, Bolívar 390. (Aspirante).
Juan M. Aubriot (Corresponsal).
Manuel B. Bahía. (Honorario).
Américo Barassi, San Martín 66.
W. B. Bassett-Smith, Avenida de Mayo 651.
Mariano R. Belgrano, Andes 22.
Héctor N. Bengolea Cárdenas, Ombú 594.
Beretervide Fermin, Corrientes 1864. (Aspirante).
Mario Bidart Malbrán, Viamonte 1819. (Aspirante).
Eduardo Birabén, Avenida Vértiz 1340. (Aspirante).
G. Bornhauser, Sarmiento 2489.
Joseph Bouvard. (Honorario).
Roberto Brayo, Sarmiento 347.
Eugenio Luis Bressan, Rivadavia 659.
Luis A. Broggi, Juncal 1207.
Adolfo F. Bullrich, Callao 1870. (Aspirante).
Angel R. Burzaco, Cangallo 2256.
Juan C. Buschiazzo, Callao 1444.
Alejandro Bustillo, Perú 84.
Héctor M. Calvo, Maipú 645.
Miguel Angel Candiani, Ayacucho 1821.
Ernesto de la Cárcova (Honorario).
Eugenio Casterán, Piedras 92.
Paúl B. Chambers, 25 de Mayo 267.
Enrique Chanourdie, Florida 440.
Alejandro Christophersen, Viamonte 549.
Félix Cirio, Arenales 2439. (Aspirante).
Vicente Colmegna, Rivadavia 659.
E. Lauriston Conder, Cangallo 666.
Alberto Coni Molina, S. José 1481.
Dr. Miguel A. Damianovich. (Honorario).
Jorge Delattre. (Ausente).
Román C. De Lucía, Corrientes 1455.
Blas J. Dhers, Rivadavia 842.
F. Dieudonné, 24 de Noviembre 567.
Julio Dormal. (Ausente).
Joh. J. Doyer, San Martín 418.
L. Faure Dujarric. (Ausente).
Jacques Dunant. (Ausente).
J. B. Durand, Martín García 482.
Amílcar Durelli, Chacabuco 78.
Luis P. Esteves, Pampa 2475.
Juan A. Fassola, Hortiguera 304. (Aspirante).
Emilio Fernández Madero, Corrientes 1455.
Raúl E. Fitte, Rodríguez Peña 1147.
Enrique Folkers, Vélez Sarsfield 207.
Antonio Galfrascoli, Vidal 2485.
A. Gallino Hardoy, Callao 128.
Raúl A. Galmarini, Ayacucho 492.
Héctor Gamboa, Sarmiento 2293. (Aspirante).
Juan A. García Mansilla, Montevideo 1157.
Alberto Gelly Cantilo, Maipú 427.
Carlos E. Géneau, Alvarez 2561.
Pedro A. Ghigliani, Victoria 571.
Rodolfo Giménez Bustamante, Cangallo 328. (Aspirante).
Rafael E. Giménez, Maipú 645.
Angel Gioja, 25 de Mayo 140.
Oscar González, Corrientes 1455.
Guillermo A. Harper, San Martín 233.
Pablo Hary, Tucumán 695.
José A. Hortal, Bartolo.é Mi-
tre 2154.
Emilio Hurtré. (Ausente).
Arturo Inglis. (Ausente).
Arnoldo L. Jacobs, Sarmiento 347.
V. J. Jaeschke, Chile 2248.
René Karman, Echeverría 2999.
Juan Kronfuss, Bolívar 292.
Federico Laass, Maipú 306.
Lacalle Alonso Ernesto, San Martín F. C. C. A. (Aspirante).
Ernesto Lagos, Callao 966.
Eduardo M. Lanús, Aven. Norte, Palermo Chico.
Juan Florencio Lanús, Belgrano 823. (Aspirante).
V. M. Lavarello, Tucumán 1128.
E. M. Lavigne, Maipú 187.
E. Le Monnier. (Ausente).
Robert H. Lomax, Moreno 1352.
E. Macchi, Victoria 571.
Miguel Madero, Esmeralda 740. (Aspirante).
José Maraini. (Ausente).
Gino Marchesotti, Rivadavia 659.
C. E. Medhurst-Thomas, Independencia 3410.
Héctor de Mello. (Corresponsal).
Carlos A. Mendonça, Corrientes 712.
A. J. Moliné, Cevallos 1670.
Ricardo I. Moyano, Gral. Paz 412. Mendoza.
Carlos M. Morales. (Honorario).
Ernesto Moreau. (Ausente).
Cayetano Moretti. (Honorario).
Carlos Morra, Sarmiento 643.
A. E. Moy, Maipú 427.
Carlos Nordmann, Juncal 1440.
M. S. Ocampo, Viamonte 560.
Juan Miguel O'Farrell, Sarmiento 347.
Alberto J. Olivari, Maipú 306.
Alfredo Olivari, Maipú 306.
Luis E. Palau, Av. de Mayo 1239.
Carlos E. Paquet, Chile 549.
Marcelo T. Pascual, Charcas 2261.
Raúl G. Pasman, Av. de Mayo 878.
Hugo Pellet Lastra, Cangallo 456. (Aspirante).
Domingo Pitella, Muñiz 674.
Augusto Plou, Callao 384.
H. Pourtalé, Tucumán 1128.
Arturo Prins, Las Heras 2214.
Isaías Ramos Mejía, Rodríguez Peña 714.
O. Ranzenhofer. (Ausente).
Horacio Randle (hijo), Azcuénaga 770.
E. Repetto, Av. de Mayo 833.
Raúl R. Rivero. (Ausente).
Julio Salas, San Martín 936. (Aspirante).
Ernesto Sackmann, Suipacha 181.
C. Schindler, Sarmiento 1888.
E. Serrallach, Victoria 757.
L. Siegerist, Suipacha 588.
Roberto Soto Acébal, Lavalle 1838.
Jacobo P. Storti, Morelos 435.
Juan R. Sutton. (Ausente).
Manuel Tavazza, Av. de Mayo 840.
Carlos Thays. (Honorario).
Luis Newbery Thomas, 25 de Mayo 267.
Raúl Togneri, Rodríguez Peña 1147.
Narciso del Valle (hijo), Rivadavia 6076.
F. Vanasco. (Ausente).
Eugenio A. Vautier, Vidal 2048. (Aspirante).
A. M. Velásquez, San Fernando.
Carlos Vidal Cárrega, Paraná 1057.
Daniel H. Vidal, Esmeralda 1072.
Alfredo Villalonga, Arenales 1376.
Raúl Villalonga, Callao 1521.
Juan Waldorp (hijo), Galería Güemes.
Federico C. Woodgate, Florida 878.

OTIS ELEVATOR COMPANY

BUENOS AIRES: SUIPACHA 624

U. T. 6800, LIBERTAD



CUATRO ASCENSORES OTIS

NUEVO EDIFICIO
DE LA
COMPAÑÍA DE SEGUROS "LA SUD AMÉRICA"
25 DE MAYO 271

ARQUITECTOS:
FAURE DUJARRIC & PRENTICE
FLORIDA 32

Pinturería y Papelería de la Concepción



Casa Importadora
Fundada en el año 1866

DECORACIONES
PINTURAS □□□□
EMPAPELADOS
VIDRIOS □□□□
TALLER DE CUADROS

Unión T. 5412, Libertad
Coop. T. 738, Central

V. Quadri y G. Ferrari

SUCESORES DE ROQUE FUMASOLI

B. DE IRIGOYEN 599 □ BUENOS AIRES

KOHLSTEDT, FISCHER & Co.

CALLE PERÚ 375
Unión Telefónica 500, Avenida

Tabiques SCAGLIOL

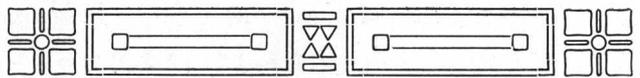
Son siempre los más acreditados
por su calidad SUPERIOR a
cualquier otro tabique económico
NO NECESITAN REVOQUES

Privilegio
Medalla de Oro

NO CONFUNDIR
CON IMITACIONES



NO NECESITAN RECLAME



Tercer Salón Anual

y Segundo Concurso de Arquitectura
organizado por el Centro de Estudiantes
de Arquitectura



Se invita a los alumnos y ex
alumnos de la Escuela de Ar-
quitectura a concurrir al Tercer
Salón Anual que, como expo-
nente de la labor realizada, se
efectuará en la fecha que se
indicará oportunamente de acuerdo con el si-
guiente

REGLAMENTO

Artículo 1° — El C. E. de A. organizará el Tercer Salón Anual en conformidad con la invitación formulada.

Art. 2° — Será admitido todo trabajo de Arquitectura, Arte Decorativo, Escultura y Pintura, realizado en las aulas o fuera de ellas, dividiéndose en dos categorías:

1ª Trabajos realizados para el examen de fin de curso no optando a premio, siendo simplemente expuestos.

2ª Concurso, con 5 temas dados por una comisión de profesores para los alumnos de 2°, 3°, 4°, 5° año y egresados, según los programas que siguen:

Primer programa, segundo año 1917. — Una puerta.

Segundo programa, tercer año 1917. — Coronamiento de un torreón.

Tercer programa, cuarto año. — Salón de bailes y fiestas.

Cuarto programa, quinto año. — Un restaurant.

Quinto programa, egresados. — Un gran estadio.

Sólo se podrá desarrollar el tema correspondiente al curso de 1917.

El tema para egresados será para los que hayan terminado la carrera con anterioridad a dicho curso.

Art. 3° — Los trabajos deberán enviarse al local del centro, Tucumán 900, hasta el 15 de Agosto, de 2 a 6 p. m.

Art. 4° — El plazo anterior será improrrogable y bajo ningún concepto podrá ser ampliado.

Art. 5° — Los trabajos para el concurso no llevarán firma, sino un lema, y deberán venir acompañados de un sobre cerrado y lacrado, conteniendo: nombre, curso y domicilio del expositor.

Art. 6° — La Secretaría expedirá un recibo por cada trabajo, que servirá para su retiro.

DE LA ADMISIÓN

Art. 7° — La admisión de los trabajos será autorizada por un Jurado de tres miembros elegidos por el C. E. de A.

Art. 8° — La admisión o rechazo se comunicará a los interesados por carta certificada.

Art. 9° — Sólo serán válidas las decisiones del Jurado en acta firmada por sus tres miembros.

Art. 10. — Las obras aceptadas no podrán retirarse hasta la clausura de la Exposición, salvo circunstancias excepcionales y con autorización especial de la Comisión Directiva.

DE LA EXPOSICIÓN

Art. 11. — Dos días después del fallo del Jurado se pondrán los trabajos al público en una exposición que durará por lo menos 15 días.

HAMPTONS

PALL MALL LONDON

BUENOS AIRES
SARMIENTO, 643

U. T. 600, AVENIDA

ESCRITORIO N° 30
ESTUDIO N° 32
EXPOSICIÓN N° 33

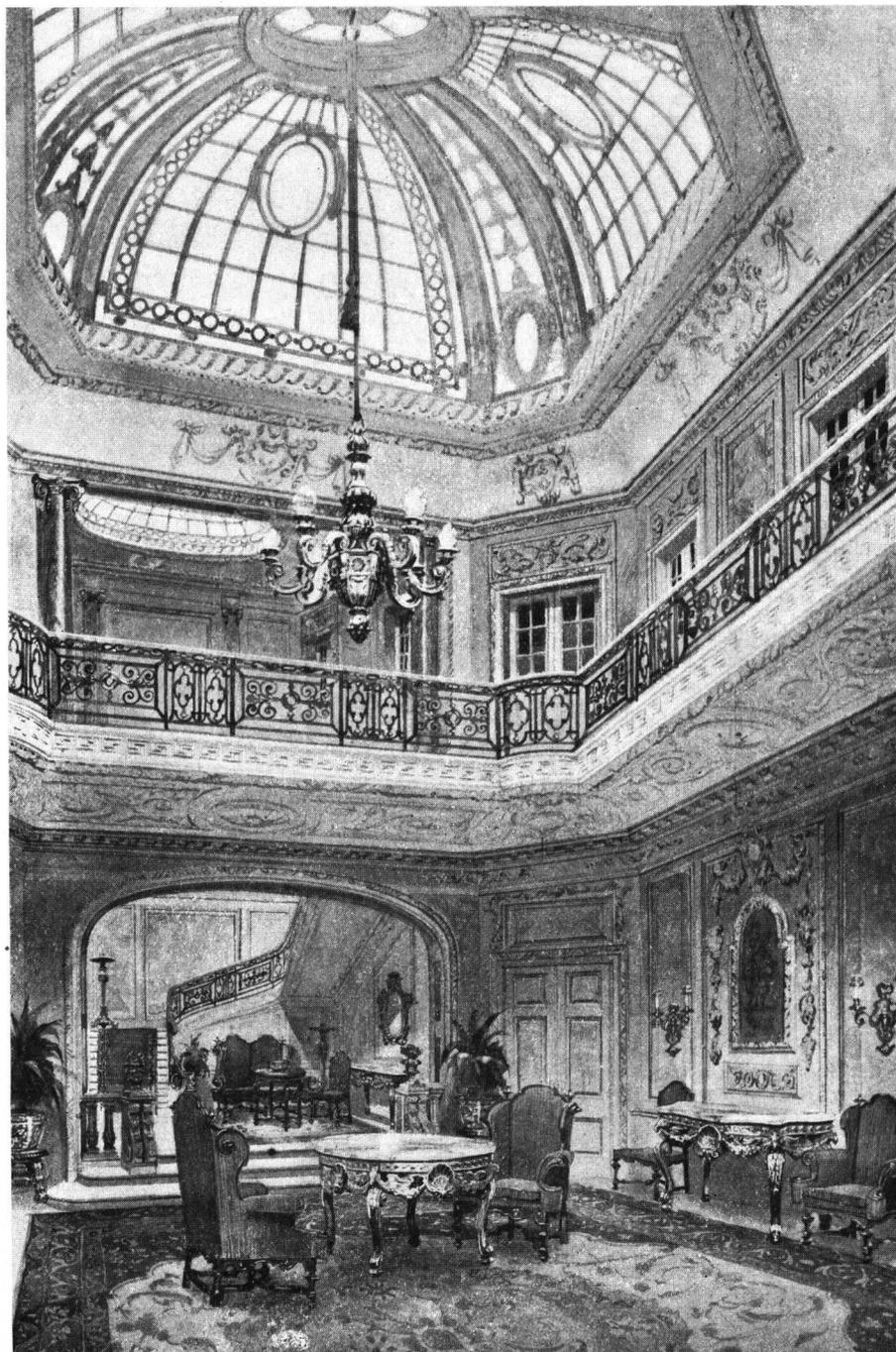
DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: HAMITIC BAIREs

DECORADORES Y CONSTRUCTORES ARTÍSTICOS

Esquemas de los arquitectos cuidadosamente ejecutados

Specialistas en muebles de época. Esquemas y presupuestos al estilo de cualquier época, sin compromiso alguno

NUEVE FÁBRICAS EN BUENOS AIRES Y LONDRES



Hall principal en estilo "GEORGIAN" proyectado y ejecutado por la CASA HAMPTONS para uno de sus clientes en Buenos Aires.

RIGOLI H^{NOS}

EXPOSICIÓN Y VENTA:
RIVADAVIA 2499 - BUENOS AIRES

Cuartos de Baño, Artefactos Eléctricos

FÁBRICA DE CAÑOS Y SIFONES DE PLOMO

ESPARZA 59

Art. 12. — La Exposición será abierta todos los días (domingos y días feriados inclusive) de 10 a. m. a 12 m. y de 2 a 7 p. m.

Art. 13. — La entrada será libre.

Art. 14. — Para la distribución de premios, se clasificarán los trabajos según el curso a que pertenece el alumno.

PREMIOS

Art. 15. — Existirán los siguientes premios para el curso.

Alumnos de segundo año, curso 1917, con el primer programa:

Primer premio: \$ 50 y diploma.

Segundo premio: \$ 25 y diploma.

Y 3 menciones.

Alumnos de tercer año, curso 1917, con el segundo programa:

Primer premio: \$ 50 y diploma.

Segundo premio: \$ 25 y diploma.

Y 3 menciones.

Alumnos de cuarto año, curso 1917, con el tercer programa:

Primer premio: \$ 50 y diploma.

Segundo premio: \$ 25 y diploma.

Y 3 menciones.

Alumnos de quinto año, curso 1917, con el cuarto programa:

Primer premio: \$ 50 y diploma.

Segundo premio: \$ 25 y diploma.

Y 3 menciones.

Egresados con anterioridad al curso de 1917, con el quinto programa:

Primer premio: \$ 200 y diploma.

Segundo premio: \$ 50 y diploma.

Y 3 menciones.

Art. 16. — Cualquiera de estos premios podrá ser declarado desierto por el Jurado, pudiendo servir su importe para aumentar las recompensas de los demás géneros.

Art. 17. — El Jurado de premios quedará constituido por los arquitectos señores Pablo Hary, René Karman y otros tres profesionales que se elegirán oportunamente por los socios del C. E. de A.

Art. 18. — Todo caso no previsto será resuelto por la Comisión Directiva y los Jurados.

LA COMISIÓN DIRECTIVA.

PROGRAMAS PARA EL CONCURSO

Programa correspondiente a los Egresados

UN GRAN ESTADIO

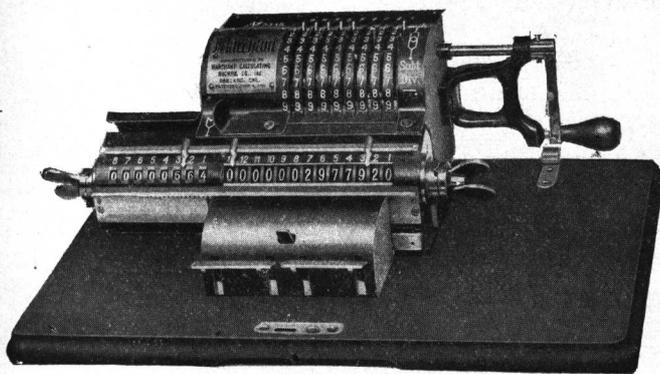
El conjunto proyectado sería obra y propiedad de varios Clubs deportivos unidos federativamente, y teniendo el estadio especialmente destinado para las grandes reuniones públicas, concursos, « matches », etc.

Para mayor libertad de composición, se deja al criterio de cada uno la ubicación, los accesos, y la forma misma del terreno, que, sólo se elegirá al lado del río para comprender deportes náuticos, y se limitará, en superficie, a 50 hectáreas.

La composición comprenderá: Football, cancha grande y otras para los varios partidos; hockey, cancha grande y menor; gimnasio, esplanada para ejercicios físicos; canchas de cricket, croquet, bowling, tennis, etc., en correlación numérica con la vulgarización de los juegos; (las canchas principales serán con tribunas del público, la cancha grande tendrá tribunas cubiertas y descubiertas o gradas, tribuna oficial, etc.); pabellón de la federación, con salas de reunión, dependencias, etc.; vestuarios y servicios de los jugadores;

.. GRIENSU ..

Representantes de las afamadas máquinas de calcular
ODHNER Y MARCHANT



Útiles para Arquitectos,
Ingenieros y Dibujantes

CAJAS DE COMPÁS
DE PRECISIÓN
BARABAN,
CASELLA, KERN
Y RICHTER

Grimaldi y Subirana

FLORIDA, 118

varios bars y confiterías del público. Un arreglo conveniente de camino alrededor de los elementos principales permitirá su utilización como pista para las carreras del motociclismo, ciclismo, pedestre; stand de tiro; tribunas frente al río para concursos de remo, yachting, sailing, etc. Dependencias varias y especiales para cada deporte; pabellón de hospedaje para jugadores transeuntes o extranjeros; porterías, boleterías, pabellones de peones, jardineros, etc.; baños y pileta de natación; depósitos de materiales y útiles.

El conjunto se formará con arreglos de jardines, arboledas, grutas, fuentes, etc., con fin de procurar lugares de frescura fuera de los grandes espacios soleados.

Se presentarán: Una planta general a la escala de 1 m/m. (1/1000) por metro, una vista perspectiva del conjunto, varios croquis de fachadas, tribunas o pabellones en general o en perspectiva.

Profesor: ARQ. RENÉ KARMAN.

Programa correspondiente al Cuarto Curso UN RESTAURANT

Proyectado en un sitio de paseo muy concurrido por el público, el edificio se completará con arreglos de terrazas y escalinatas, etc., y se estudiará en forma de presentar el mayor desarrollo de frente para las salas del público, teniendo, no obstante, en el mismo piso, la mayoría de los servicios, cocina, etc. El restaurant comprenderá: Un gran comedor, salón de señoras, salón de té, dos salones chicos, vestuarios, lavatorios y servicios para caballeros y para señoras, cocina y dependencias, sala de distribución para el servicio de los mozos, lencería, vajilla, vestuario de los empleados, servicio, etc., pequeña escalera y montacarga de las bodegas y depósitos del sótano.

El frente principal tendrá 40 metros de largo, siendo sin limitación el terreno disponible alrededor para los arreglos exteriores.

Se harán: 1º, a la escala de 1/100, la planta general y un corte sobre el eje perpendicular con la fachada principal; 2º, a la escala de 1/50, la fachada principal.

Profesor: ARQ. RENÉ KARMAN.

Programa correspondiente al Tercer Curso SALÓN DE BAILES Y FIESTAS

El salón se proyectará en un terreno rectangular situado entre dos medianeras y teniendo 20 metros de frente a la calle por 50 metros de fondo; la construcción se hará con el fin de sacar renta por el alquiler de la sala para fiestas de día o noche, y la decoración interior, sin lujo exagerado, deberá corresponder a una impresión de ambiente elegante.

El conjunto comprenderá: Entrada; vestíbulo o salón de espera; piezas de habitación de un portero; oficina para un gerente; vestuarios, lavatorios y servicios para caballeros y para señoras; el gran salón será con sus partes laterales a un nivel un poco elevado, teniendo pasaje libre al lado de las medianeras, y arreglos de separaciones o balastradas formando una serie de pequeños salones de descanso con sillones fijos y móviles; el fondo tendrá una tribuna alta o nicho para la orquesta, algunas dependencias, lavatorios, servicios, depósitos de material, etc.

Se harán: 1º, a la escala de 1/200, la planta del conjunto; 2º, a la escala de 1/100, un corte sobre el eje longitudinal del salón y un corte transversal con vista del fondo.

Profesor: ARQ. RENÉ KARMAN.

(Continúa en la pág. 41).

• SUMARIO •

NÚM. 15

AÑO IV

Ing. EMILIO REBUERTO. — El Arte y la Geometría Descriptiva (Continuación).

WALTER DE NAVAZIO. — Arte Nacional. — Dos paisajes.

VALENTÍN MEYER BRODSKY. — 1er Concurso del C. E. de A. — 3er Tema: Un Cerco de Capilla. — 1er premio.

M. NELKEN. — El Artista de la Muerte. — Alberto Bartholomé.

ERNESTO LACALLE ALONSO. — 1er Concurso del C. E. de A. — 3er Tema: Un Cerco de Capilla. — 2o premio.

Ing. MAURICIO DURRIEU. — Sistemas de ejecución de las obras.

LUIS J. FOURCADE. — 1er Concurso del C. E. de A. — 3er Tema: Un Cerco de Capilla. — 3er premio.

DEMETRIO DE PEREDA. — La exaltación de la línea y de la forma hacia Dios.

Arq. ALEJANDRO CHRISTOPHERSEN. — A propósito de Arte Colonial.

EUGENIO A. VAUTIER. — Arquitectura IV curso. — Año 1916. Proyecto de un gran Ateneo.

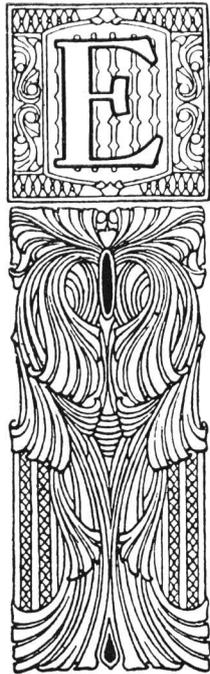
CARLOS P. RIPAMONTE. — Zuberbühler.

SAINT MARCEAUX. — La Aurora.

LA REDACCIÓN. — Fomento Industrial. — Crónica de la Escuela de Arquitectura. — Actas de la Sociedad Central de Arquitectos.



FOMENTO INDUSTRIAL



EXISTE en nuestros hombres de empresa, la idea en parte justificada de que el fomento industrial ha de provenir exclusivamente de circunstancias económicas que graviten en forma decisiva sobre la producción de artículos manufacturados en el país, permitiéndoles competir con los que cruzan el mar y los aventajan en calidad y precio por razones demasiado conocidas para que intentemos tan sólo enumerarlas. Pero si bien es cierto que el factor financiero influye decididamente en el estancamiento de muchas actividades industriales argentinas, no en menor grado resulta verdadero que a tan triste resultado contribuye también el ambiente francamente hostil que se ofrece a toda tentativa de implantar establecimientos fabriles destinados a emanciparnos en algo del comercio con el exterior. Y relacionando lo dicho con aquellos materiales de construcción que podrían producirse en la república y que, en un plazo más o menos breve, alcanzarían a soportar con éxito la rivalidad de los ya acreditados que nos llegan de Europa, se reconoce necesariamente que es un deber que incumbe por igual a todos los profesionales estimular cualquier intento de tal naturaleza, por razones de conveniencia general y de bien entendido patriotismo.

Preciso es establecer que hasta el presente y salvo contadas excepciones, pocas han sido las tentativas realizadas en ese sentido, pero que, aun cuando algunas no lograron el resultado perseguido, queda de ellas más de una enseñanza útil que lejos de destruir la confianza en empresas análogas, permitiría acometerlas en nuestra época más propicia con mayores probabilidades de éxito. Desde luego, lo que resalta como observación principal de todos los ensayos acometidos hasta ahora, es la imprescindible necesidad de que en el ambiente nuestro y sin caer en proteccionismos injustificados, se sepa dispensar a las industrias argentinas de materiales de construcción toda la ayuda necesaria, acordándoles cualquier preferencia que a la larga pudiera resultar beneficiosa.

No hay que ver en lo anterior un deseo ilógico o quimérico de industrializar el país fuera de tiempo. Lo cierto es que muchas actividades que en momentos normales se hubieran desarrollado fácilmente con la ayuda inicial que requerían, se encuentran ante una situación altamente favorable para ser emprendidas y colocan a los capitalistas animosos en situación de afrontar negocios sumamente lucrativos.

Las circunstancias actuales se ofrecen a los hombres de iniciativa con alicientes que nunca han sido mayores. La opinión pública parece modificarse favorablemente en lo que atañe a aceptar productos industriales que no contaron jamás con su apoyo. Y la edificación atraviesa en el país por una crisis sin precedentes, debido en mucho a la falta de materiales de construcción que se cotizan a precios excesivos y que, de producirse en la república, hubieran evitado una paralización que perjudica hondamente al progreso y a la actividad nacional. La imprevisión pasada es la causa de un mal grave del que es necesario substraerse en el futuro, tratando por todos los medios al alcance de los profesionales, de fomentar el afianzamiento de industrias que concluirían, aun en tiempos normales, abaratando ciertos elementos en una forma que no admitiría en definitiva competencias.

El Arte I

La Geometría Descriptiva

(CONTINUACIÓN)

IV. LOS MÉTODOS DE LAS ARTES PRIMITIVAS: EL DIBUJO INFANTIL.



ENTRE todas las formas rudimentarias de las manifestaciones gráficas, es la del dibujo infantil aquella en la que deben poder reconocerse con mayor grado de intensidad, los caracteres primitivos del arte. Porque ante un dibujo prehistórico trazado en las paredes rugosas de una caverna, por más ciertas que sean las garantías con las cuales la arqueología espeleológica lo revista, quedarán siempre algunas dudas sobre los verdaderos autores de tal obra, y si no de la totalidad de ella, al menos de ciertas partes o de las modificaciones que pueda haber sufrido, a cargo de manos y artífices muy distintos de aquellos a quienes la atribuyen las hipótesis del momento. Y todo eso aparte de las consideraciones elementales que dimanar de la inseguridad con que podemos apreciar la duración de los períodos de previa elaboración cultural que antecedieron a las generaciones ejecutoras de tales trazos, en la obscura cronología de los orígenes de las razas humanas; a lo cual, en rigor, habría aún que agregar lo incierto que es cuanto actualmente sospechamos sobre las creencias, mitos y factores sobrenaturales que atormentaron el alma de los primeros hombres e imprimieron determinados caracteres a las obras salidas de sus manos.

Iguales o parecidas objeciones pueden hacerse a los grafismos de indios o salvajes contemporáneos, para los cuales no siempre se saben ni aun se sospecha en ocasiones, el cúmulo de influencias extrañas que han alterado las manifestaciones propias de su individualidad.

Nada de parecido puede reprocharse al dibujo infantil, por razones que son obvias, y cuyo análisis nos llevaría al dominio de la psicología. El

niño no ha recibido otras influencias del mundo exterior que aquellas derivadas de la herencia, dando a esta palabra su sentido más amplio: herencia de familia, de religión, de raza, etc. El dibujo es considerado por él de un modo espontáneo, como un juego, desprovisto del carácter mágico que le dieron los primeros hombres, e independiente de las consideraciones mitológicas a que se le encuentra casi siempre vinculado entre los pueblos salvajes. En cuanto al modo de vencer las dificultades y de interpretar los objetos a representar, el niño, ante tales problemas, apela a su instinto para suplir la ayuda de la reflexión ausente.

El estudio de las modalidades características del arte infantil, está apenas iniciado, siendo una de las más antiguas la obra de C. Ricci *L'arte dei bambini*, (Bologna, 1887); y sobre el detalle particular cuyo estudio intentaremos, (interpretación del espacio, de la tercera dimensión, de la perspectiva, etc.), no conocemos ninguna investigación sistemática. Entre las obras que tratan del dibujo infantil en conjunto, la de G. H. Luquet, *Les dessins d'un enfant*, (París, 1913, F. Alcan): merece una mención especial, por lo profundo del análisis con que acompaña la reproducción de más de 600 dibujos infantiles, pertenecientes todos a un solo niño, lo que facilita el análisis y da mayor seguridad a las conclusiones; además, el autor tomó con el sujeto de sus experiencias toda clase de precauciones para que no intervinieran influencias extrañas (educación, ejemplos, vista de otros dibujos, consejos de personas que ya sabían dibujar, críticas, etc.) que alterasen o desviarán la idea o ejecución propia del niño, obteniendo así una serie curiosísima de dibujos, en los que pueden seguirse con toda precisión, las etapas sucesivas que deben franquearse para llegar a la forma de dibujo que los adultos consideramos perfecta. Y digo que «consideramos»,

simplemente, porque nuestro dibujo está hecho a base de elementos deducidos del «realismo visual» tratando de representar los objetos tal como los vemos, mientras que el del niño se deduce de un concepto de «realismo lógico», esforzándose éste para copiar los objetos tal como son, con su mayor suma de detalles, aunque no sean todos visibles, y dibujándolos en la forma normal, o más característica de cada uno. A primera vista, nada nos prueba que el realismo visual sea más ventajoso que el realismo lógico.

De la obra de Luquet hemos tomado algunas ideas para guiarnos en este estudio. Ya que hacemos esta referencia bibliográfica, la completaremos antes de pasar adelante, citando como antecesores de Luquet en tales investigaciones al filósofo norteamericano J. M. Baldwin, parte de cuya obra sobre las interpretaciones sociales y éticas del desarrollo mental se tradujo al francés con el título *Le développement de l'enfant*, (París, 1897, F. Alcan); al inglés J. Sully, autor de unos *Études sur l'enfance*, trad. de A. Monod (París, 1898, F. Alcan) y al francés L. Lindet, que ha escrito sobre *L'esprit et le cœur de l'enfant*, (París, 1910). Un trabajo menos extenso que los anteriores pero más especializado es el de J. Passy, *Note sur les dessins d'enfants*, publicado en 1891 (Rev. Phil., tomo XXXII, pág. 614). El reproche común para todas estas obras es el de carecer de ilustraciones, falta irreparable, ya que sin ellas es difícil justificar la veracidad de los juicios y la exactitud de las afirmaciones del autor.

La influencia de los trabajos de Baldwin y Sully se nota en las producciones posteriores, hasta en las más recientes, como la conferencia de E. T. Hamy sobre *La figure humaine chez le sauvage et chez l'enfant* (L'Anthropologie, t. XX, 1908, pág. 385); la monografía de E. Ivanoff, *Recherches expérimentales sur le dessin des écoliers de la Suisse normande* (Arch. de Psych. t. VIII, 1909, pág. 97); y otra de Luquet, *Le premier âge du dessin enfantin*, (Arch. de Psych. t. XII, 1912, pág. 14).

Independientemente de estos trabajos, podrían citarse otros, agrupados alrededor de las muy importantes investigaciones realizadas en Alemania por Levinstein, autor de *Kinderzeichnungen*, (Leipzig, 1905, R. Voigtlander), en que se estudia el desarrollo del dibujo infantil paralelamente al de los salvajes, complementándolo con el de las costumbres y culturas de los pueblos. La falta de traducciones apropiadas ha impedido que se vulgaricen entre los latinos estos trabajos. El mismo Luquet lo lamenta en el prefacio de su libro.

Entrando ahora en materia, pasando por alto

las observaciones de índole general y los detalles del análisis psicológico que debe efectuarse sobre el niño para lograr una interpretación correcta de sus dibujos, acerca de todo lo cual remitimos al lector interesado a las obras citadas, se comprueba que reducido a su forma esencial, el dibujo infantil pasa por cuatro fases, que detallaremos en lo que atañe al objeto principal de nuestro trabajo.

Se empieza por el *dibujo involuntario*; el niño se apercebe, casi siempre por la observación de los dibujos de otros, que las diversas líneas sobre el papel pueden representar objetos, y que él es capaz de trazar líneas, sin que en el primer momento se de cuenta cabal de que sus líneas pueden igualmente representar sobre el papel, objetos que están situados en el espacio; viene después la imitación maquinal, la observación, cada vez más atenta y precisa del exterior, la formación de un «tipo o modelo interno», según el cual ve el niño las cosas y termina así esta primera fase por las manifestaciones primordiales de la creación intencional que el niño ejecuta apoyándose en lo que deduce del «modelo interno», que de cada objeto se ha formado. El mecanismo de esta formación, y la prueba de su existencia, son temas de psicología, sin interés particular para nosotros.

La segunda fase comprende ya los dibujos hechos con el fin consciente de representar objetos determinados, en sí, o por la clase a que pertenecen; es un dibujo de concepto «forzosamente realista», y hasta se puede añadir aquí que los estados sucesivos no se diferencian entre sí, más que por las formas como este realismo se manifiesta, y por los perfeccionamientos de técnica paulatinos para adaptarse a las exigencias crecientes de este realismo. La primera idea del niño al representar un objeto, es la de cuidar de los detalles que a él se le antojan más característicos, pero su falta absoluta de capacidad sintética, le impide sistematizar en un conjunto coherente los diferentes detalles que acumula, con la preocupación exclusiva de que estén todos; de aquí la falta de proporciones, la sobreposición de partes distintas, la indiferencia por la orientación y las relaciones de distancia, las agrupaciones absurdas, etc., sobre las que insistiremos más adelante.

En cuanto a la presencia de los detalles más característicos, anotaremos la curiosa observación de Ricci, apropósito de los elementos esenciales que forman el dibujo de un hombre hecho por un niño: los ojos, la boca y los pies; esto lo explica Ricci diciendo que para el niño los atributos más importantes del hombre son el de ver, comer y moverse. En realidad, la posición de los pies en los muñecos infantiles indica más en los autores

la idea de soporte o de sostén que no la de haber querido expresar un movimiento; pero en cuanto a los detalles elegidos para la cabeza, hay que notar que su elección está bien justificada, por ser esos los rasgos de la fisonomía en que más se traduce la vida. La desproporción de la cabeza respecto al cuerpo indica la tendencia del niño a dar más importancia a lo que es más característico y en el fondo es seguro que la mentalidad infantil reduce el conjunto del cuerpo humano al de la cara, y ésta, a sus rasgos más salientes, movibles y expresivos: los ojos y la boca. Sin darnos cuenta los adultos hacemos otro tanto, aunque en forma distinta, y tendemos a condensar toda la figura humana en el semblante, como lo comprueba la importancia que los artistas de ahora y de todos los tiempos conceden a los retratos de busto, cabezas de estudio, etc., cuyo número, en la historia del arte presenta con respecto al de reproducciones de la figura entera, una desproporción análoga a la del tamaño de la cabeza con el cuerpo en los dibujos infantiles.

Cuando el niño consigue vencer las dificultades que le presenta su falta de capacidad sintética, llega a la tercera fase del desarrollo de su dibujo, época de apogeo, caracterizada por un «realismo lógico» que da verdadero encanto y una belleza particular a los dibujos infantiles; los objetos se representan tales como son, y no tales como se ven; el niño busca deliberada y tal vez conscientemente, la reproducción del objeto en la forma más completa. De aquí los rebatimientos de ciertas partes que sin eso quedarían ocultas; los cambios de puntos de vista como si el observador hubiera dado vuelta alrededor del objeto, para verlo de todos los lados; la transparencia de las sustancias para poder distinguir lo que hay detrás de ellas, y comprender mejor ciertos detalles externos; las trasposiciones parciales de una parte del objeto, para hacerlo visible; las rotaciones de aquellas partes que se presentan en escorzo para poder dibujarlas en su forma normal; los cambios de proyección adecuados siempre a aumentar la claridad del dibujo dentro del concepto de realismo lógico con que el niño ve e interpreta el mundo exterior y mil otros procedimientos que el niño improvisa conforme los necesita, utilizándolos con una precisión y oportunidad que no puede menos de causar nuestra admiración, cuando examinamos cuidadosamente el porqué de sus dibujos.

Sobre una cara de perfil, posición elegida para que resalte la forma de la nariz, el niño dibuja los dos ojos de frente, así colocados por prestarse más a su caracterización y expresión. Para el niño es de rigor que la cara tenga los dos ojos,

y el dibujar uno solo, aun en el perfil, chocaría contra su visión lógica de las cosas. Más adelante, cuando dibuja ya uno solo en las caras de perfil, sigue colocándolo de frente por ser ésta la forma más fácil de darle expresión, y por ser también la forma en que se ve generalmente, cuando se habla o se mira a una persona, etc. Recuérdese la persistencia de un error semejante durante más de treinta siglos, en el arte egipcio.

Poco a poco, el realismo lógico va dejando su lugar al «realismo visual», cuarta y última fase del dibujo infantil, que podríamos clasificar de decadencia, en lo que tiene de infantil, ya que es de progreso por lo que al dibujo se refiere. Es el paso del arte del niño al arte del adulto, y su primera manifestación es una tendencia a la perspectiva, falseada por las dificultades de la técnica, la torpeza de los movimientos gráficos y las convenciones artificiosas a que se recurre para acercarse al logro de un efecto que no siempre se consigue. Los dibujos resultan menos claros que los producidos en la fase anterior y así continúan hasta que la educación modifica la perspectiva usada o bien, como es el caso más frecuente, el dibujo del niño hecho ya hombre, queda todo el resto de su vida en esta fase, lo que es bien fácil de constatar en los dibujos de personas de edad adulta que no han cultivado sus aptitudes de dibujantes y que, por lo tanto, se encuentran incapaces de producir obras distintas de las que hace un niño de diez a doce años. La indiferencia por la orientación, el cuidado minucioso del detalle, y otras mil características del dibujo infantil, las podremos percibir en estos trabajos de la edad adulta. Hasta se logra distinguir los efectos de la *ley de regresión* que rige muchos fenómenos biológicos, y ver cómo un adulto, que cuando niño había alcanzado la fase del realismo visual, retrocede por olvido del dibujo en su edad madura, al realismo lógico.

Las cuatro divisiones indicadas no tienen un carácter absoluto, ni es de esperar que exista entre ellas una separación neta y definida. Cada una se va transformando en la otra por gradaciones insensibles que dejan persistir resabios de una fase cuando la siguiente ya se encuentra en pleno desarrollo. En particular, los rastros de realismo lógico presentan un extraordinario poder de persistencia y aparecen durante toda la vida, apenas se atenúan o se olvidan los del realismo visual.

Estudiemos en detalle la tercera fase, que es la única importante para nuestro objeto.

Consideremos pues al niño debatiéndose aún con los inconvenientes que le ofrece su incapacidad sintética, aunque ya en la dirección necesari-

ria para vencerlos. A las primeras líneas, dibujadas cada una independientemente sin pensar en sus relaciones con las trazadas antes, (como se observa en las dificultades que tiene el niño para dibujar un rectángulo, si no es sobre papel cuadrículado) y que le llevan a representar casas triangulares, puertas más anchas que altas, etcétera, suceden dibujos en que las relaciones tratan de ser respetadas en cuanto a su existencia, sin serlo aun en su justo valor cuantitativo, como es fácil constatarlo en las desproporciones de las diferentes partes de su dibujo, respecto a las cuales, si se interroga al niño, se descubre que no le llaman la atención.

Cuando empieza a darse cuenta de las incompatibilidades que presenta la agrupación de los elementos de sus dibujos, trata de corregirlos, para colocar a cada uno en su relación exacta con los que le rodean, iniciándose así de un modo inconsciente la primera tentativa de *interpretación del espacio*. Al dibujar, el niño no mira al objeto, existe en su conciencia una representación mental de los elementos integrantes del conjunto, pero uno a uno, aisladamente, cada cual por sí, pues el estado de desarrollo de su inteligencia no le permite otra cosa; y al copiar de esa representación o modelo interno, el niño se encuentra falto de indicaciones precisas sobre la manera de vincularlos. De ahí que, o no lo haga, o lo haga mal.

Las dificultades para llegar a la síntesis se originan por la condición especial de los objetos, por la distribución de sus partes en el espacio, unos más cerca, otros más lejos ó más altos, etc. Es casi exclusivamente la existencia de la tercera dimensión lo que para él complica el problema a causa de la imposibilidad en que se encuentra el niño de representarla en una superficie de dos dimensiones y hasta de darse cuenta de la existencia de esta imposibilidad.

Incapacitado para llegar a la síntesis, pero encontrándose en poder de los elementos componentes, el niño adopta como solución más simple la *yuxtaposición*, contentándose con figurar unos al lado de otros, sencillamente los diferentes objetos o las diversas partes. Así, después de dibujar una figura, la rodea de accesorios que se supone están sobre ella: bastones, banderas, armas, paquetes, collares, etc., no es difícil verlos aislados, circundando la figura sobre la cual se los supone. Los objetos colocados en una mesa, es también frecuente verlos suspendidos en el aire, y no apoyados en la mesa en que debieran estar colocados. Algo parecido puede observarse en el arte egipcio, aunque la idea originaria haya sido otra: los emblemas, atributos o uten-

silios de guerreros, soldados y artesanos, aparecen rodeando a la figura principal, indicando que son usados o llevados normalmente por ella. La composición de muchas figuras alegóricas modernas no obedece, en el fondo, a conceptos diferentes de éste.

Otro efecto de la incapacidad sintética es la indiferencia por la orientación, que lleva a los niños a dibujar casas inclinadas, o figuras humanas en direcciones incompatibles con los objetos que las rodean: en una agrupación de figuras, dentro de un recinto, podrá observarse que las dibujan con inclinaciones contradictorias a las que impondrían las líneas que representan el contorno del recinto. Más frecuente es observar esta clase de errores en la orientación de las diversas partes que forman un conjunto: miembros inferiores, con respecto al cuerpo, soportes de los muebles, accesorios, etc.

Poco a poco van desapareciendo estas deficiencias y el niño logra acercarse con sus dibujos a la perfección, tal como el mismo la entiende, a ser plenamente realista y dibujar al mismo tiempo que el conjunto y los detalles del objeto, las relaciones recíprocas que guardan entre sí los elementos componentes del total, haciendo intervenir cada vez más la *interpretación* del espacio, pero no su *representación*. Quiero decir con esto que el niño empieza por dibujar los objetos de modo que se pueda deducir del examen del dibujo, su posición en el espacio y la forma del objeto, pero no se encuentra la menor indicación de que trate de buscar efectos de perspectiva, como si la visión del objeto en la realidad fuera independiente de lo que debe ser la representación del mismo.

Y es que el niño entiende el realismo de una manera completamente distinta del adulto, problema sobre el que no vamos a discutir y que parece estar ya bien dilucidado por la psicología infantil cuyas conclusiones explican muchas de las aparentes incoherencias que se observan en los dibujos de los niños.

Mientras el adulto, de cerebro más cultivado tiende a un realismo puramente visual, físico-geométrico, que lleva su dibujo a la imitación fotográfica o a la perspectiva, tratando de reproducir de todos los detalles, sólo aquellos que son visibles desde el punto de vista elegido para examinar el objeto, y con la forma particular que afectan cuando se les mira desde ese punto de vista determinado, el realismo lógico del niño razona de muy distinta manera. Considera que para ser perfecta, la representación del objeto debe acompañarse de todos los detalles reales, de todos los elementos lógicos que integran su for-

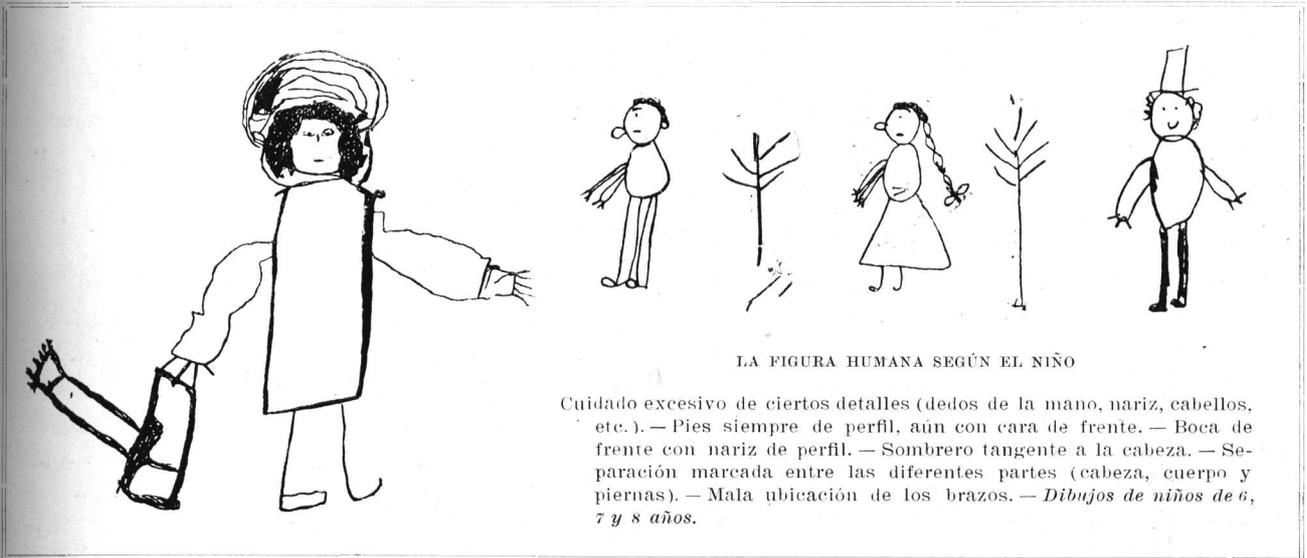
ma y su razón de ser, aunque sean invisibles por su opacidad o superposición desde el punto de vista elegido o desde cualquier otro punto de vista; y además cada uno debe representarse en su forma característica normal, la que mejor permita reconocerlo, llegando así al extremo de añadir a los elementos concretos invisibles, otros elementos abstractos, sin existencia real, pero que preexisten en el espíritu del dibujante respecto al objeto. Por ejemplo, ciertas líneas de separación entre diversas partes del mismo objeto, rayos alrededor de los círculos que representan el sol o la luna, leyendas, nombres, etc.

Se ha llamado «ejemplaridad» a esta tendencia del niño a representar los objetos en la forma que más se preste a reconocerlos, aunque sea incompatible con la posición de los objetos

el niño, que no encuentra inconveniente en dibujar un perro de perfil y un hombre de frente para indicar que marchan uno al lado de otro.

El paso de las caras de frente a las de perfil, se hace paulatinamente; no es raro que empiece por dibujar la nariz de perfil y en el resto de la cara de frente, antes de llegar al perfil completo, en el cual se conservan los dos ojos de frente y después uno sólo, que persiste en ser dibujado de frente, durante largo tiempo hasta que las influencias extrañas de la educación, crítica, consejos o modelos, eliminan este último rastro de la tendencia a la «ejemplaridad».

Esta tendencia no sólo reconoce la causa indicada, sino también el hecho de que el niño copia más de su «modelo interno» que del objeto real puesto ante sus ojos; y como todos, niños y adul-

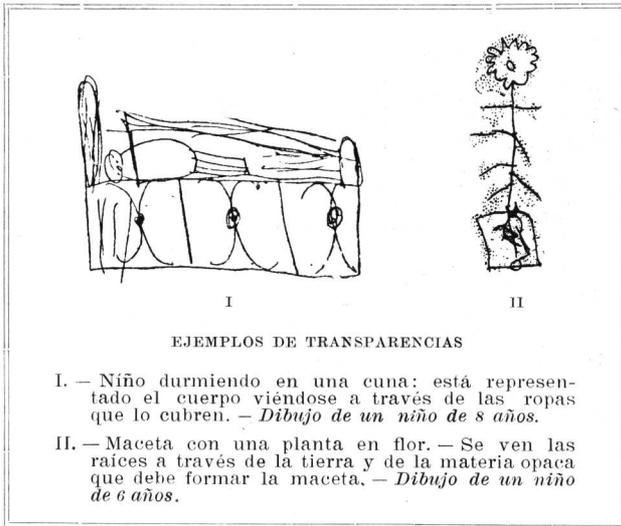


LA FIGURA HUMANA SEGÚN EL NIÑO

Cuidado excesivo de ciertos detalles (dedos de la mano, nariz, cabellos, etc.). — Pies siempre de perfil, aún con cara de frente. — Boca de frente con nariz de perfil. — Sombrero tangente a la cabeza. — Separación marcada entre las diferentes partes (cabeza, cuerpo y piernas). — Mala ubicación de los brazos. — Dibujos de niños de 6, 7 y 8 años.

vecinos: tal es el caso de las ruedas, dibujadas siempre circulares aunque estén en discordancia absoluta con el eje a que se las supone agregadas y con el conjunto del vehículo a que pertenecen. Los hombres y mujeres se empiezan por representar siempre de frente, rara vez de perfil, pues la posición de frente permite mayor número y facilidad de ejecución para los detalles del semblante. Pero los animales se representan de perfil, y eso por las mismas razones; con el punto de vista así elegido se logra caracterizar mejor al objeto representado, utilizando la mayor dimensión escogida para agregar detalles y obtener una silueta más inconfundible. Así, en la misma época en que el niño persiste en dibujar de frente sus figuras de hombre, tiende a elegir el perfil para las de mujer, que le resulta más conveniente para evidenciar la curva característica del pecho femenino. Este cambio de punto de vista, según los objetos, parece tan natural en

tos, tenemos de las cosas nuestros correspondientes modelos internos que las representan en su «forma ejemplar», típica, apenas descuidamos las reglas de dibujo que nos han sido impuestas, tendemos de inmediato a esta ejemplaridad, que el lector puede comprobar fácilmente por sí mismo en sus propios dibujos, y que los artistas aprovechan más o menos hábilmente para conseguir efectos. Cuando se dibuja una cabeza sola, aislada, se tiende a colocarla de perfil, que para el artista resulta la posición más típica en ese caso; también los retratos antropológicos, de identificación, etc., se hacen de perfil. En cambio si se la representa unida a un cuerpo, la cara es un simple detalle y atendiendo al conjunto, se le da la posición que corresponda al movimiento de éste, tendiendo a soluciones intermedias: cara de frente y cuerpo ligeramente en escorzo, o cuerpo casi de perfil, en aptitud de marcha y cara vuelta hacia el frente. Recuérdense los retratos de



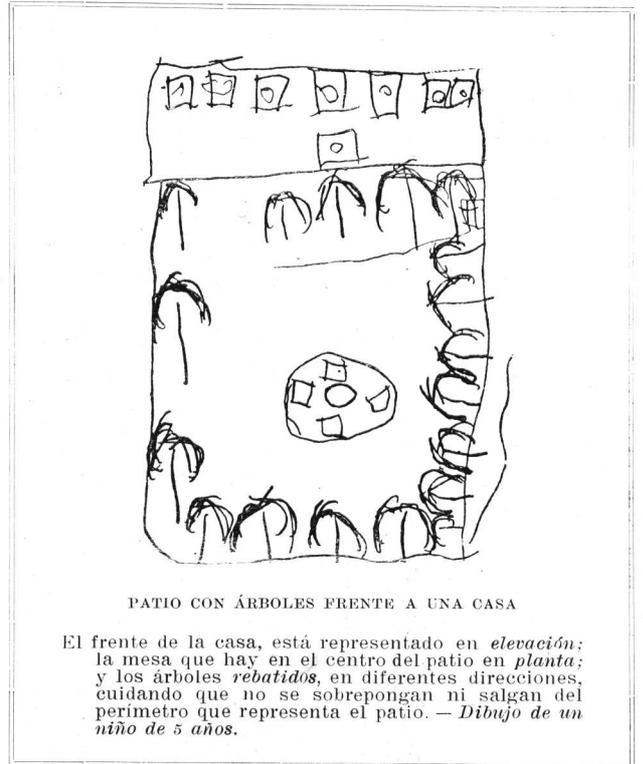
busto y de cuerpo entero que adornan las galerías y museos de pinturas. Aunque llevando con rigor este orden de ideas, lo más lógico sería colocar siempre la cara de perfil y el cuerpo de frente, adaptando así para cada parte del cuerpo la posición más característica: precisamente es lo que hicieron los artistas egipcios con la «frontalidad» que dieron a sus figuras.

Las exigencias de esta ejemplaridad instintiva, son tan fuertes que dominan todos nuestros dibujos de adultos. Nadie piensa en dibujar una mesa o una silla tal como las ve cuando está cerca de tales objetos. Ninguno reconocería una lámpara pendiente del techo si la viese dibujada tal como aparece cuando se está colocado debajo de ella, ni el paraguas, reproducido según lo ve quien lo lleva en la mano. Parece increíble como cambia el aspecto de los objetos que nos son familiares, cuando los vemos desde puntos que no son los más cómodos, para poner en evidencia sus detalles, aunque sean esos precisamente los aspectos bajo los cuales los veamos más comúnmente en la vida diaria. El ejemplo más típico es el de nuestro propio cuerpo: nadie se reconocería a sí mismo si le presentasen una fotografía de sus propias manos, torso, pies, etc., tal como las ve directamente, sin el intermedio de un espejo.

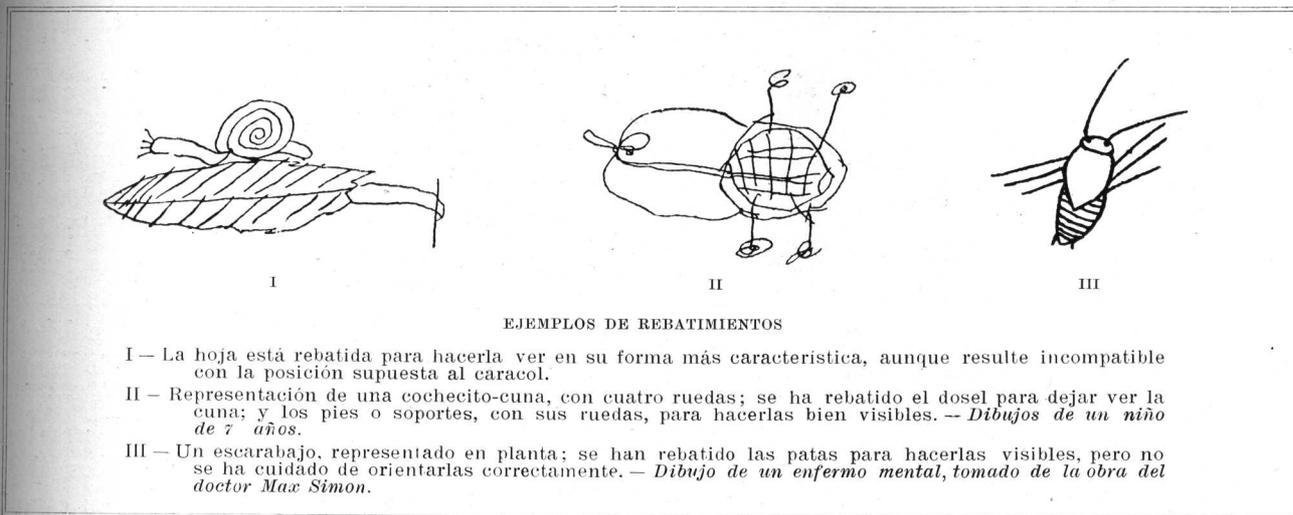


Elegimos siempre, pues, puntos de vista «ejemplares», normales, para nuestras representaciones de las formas. La única diferencia con el procedimiento infantil es que nosotros sabemos elegir un único punto de vista para todo el conjunto del objeto, mientras el niño elige varios, uno para cada parte o fracción del objeto.

Muchos autores han notado como efecto de esta tendencia a la «ejemplaridad» entre los adultos, el hecho de elegirse para los retratos de personajes célebres, aquella edad en que el retratado presenta su aspecto más característico, y persistir en ella, aunque se trate de un contemporáneo, cuyo semblante sufre las consiguientes mudanzas que los



años imponen. En los países monárquicos, las efigies de soberanos en monedas y estampillas, conservan, por lo general, durante todo su reinado, el aspecto de la época en que subieron al trono. Perrot y Chipiez, (*Hist. de l' Art.*, tomo I, pág. 748), ya hizo notar que en todas las imágenes del mismo Faraón, aparecía este como de la misma edad. Y E. Soldi, (*La Sculpt. égypt.*, pág. 20), recuerda, a propósito de una observación análoga, que bajo el reinado de Napoleón III, era prohibida toda representación oficial del emperador francés, que no fuera ejecutada a base del retrato pintado por Winterhalter. Hay aquí una extensión al *tiempo*, de la noción que hemos encontrado



EJEMPLOS DE REBATIMIENTOS

- I - La hoja está rebatida para hacerla ver en su forma más característica, aunque resulte incompatible con la posición supuesta al caracol.
- II - Representación de una cochecito-cuna, con cuatro ruedas; se ha rebatido el dosel para dejar ver la cuna; y los pies o soportes, con sus ruedas, para hacerlas bien visibles. - *Dibujos de un niño de 7 años.*
- III - Un escarabajo, representado en planta; se han rebatido las patas para hacerlas visibles, pero no se ha cuidado de orientarlas correctamente. - *Dibujo de un enfermo mental, tomado de la obra del doctor Max Simon.*

en el niño aplicada para el *espacio*: reconocemos que existe un cierto momento, una determinada época en que la imagen es «ejemplar» y la elegimos entre todas las que nos suministran los cambios diarios, de la misma manera que buscamos un punto de vista particular, entre los infinitos que son posibles para representar un objeto.

Hemos mencionado ya la *juxtaposición* que emplea el niño para poner en evidencia el mayor número de detalles sin que estos se confundan: añádase ahora la preocupación de conservar la *ejemplaridad* a todos, y el cuidado del detalle minucioso, derivado de la agudeza con que el niño observa y se tendrán las ideas directoras con que se puede intentar con provecho el examen e interpretación de los dibujos infantiles, que un observador superficial creería borrones y mamarrachos indignos de estudio, por ser obra de manos inhábiles e intelectos poco desarrollados.

Nada, sin embargo, está hecho al azar en esos dibujos, y esperamos que el lector pueda comprobarlo analizando los que reproducimos o procurándose otros hechos espontánea y libremente por los niños. Los dibujos escolares no sirven, pues son temas obligados que no representan lo que realmente dibujaría el niño de por sí. La colocación de los árboles en los paisajes cuidadosamente separados unos de otros, para evitar la confusión de las superposiciones; las ruedas de los coches, bien separadas; los trenes dibujados aparte de los rieles sobre los cuales se supone que corren; los dedos de las manos y pies, abiertos para que pueda notarse que son cinco; los cabellos tan distintos que logren contarse uno a uno, el humo excesivo de pipas, cigarros o chimeneas, etc., son características fáciles de observar en todos los dibujos infantiles, y explicables por las razones que ya hemos dado.

Ahondando más en este análisis, observare-

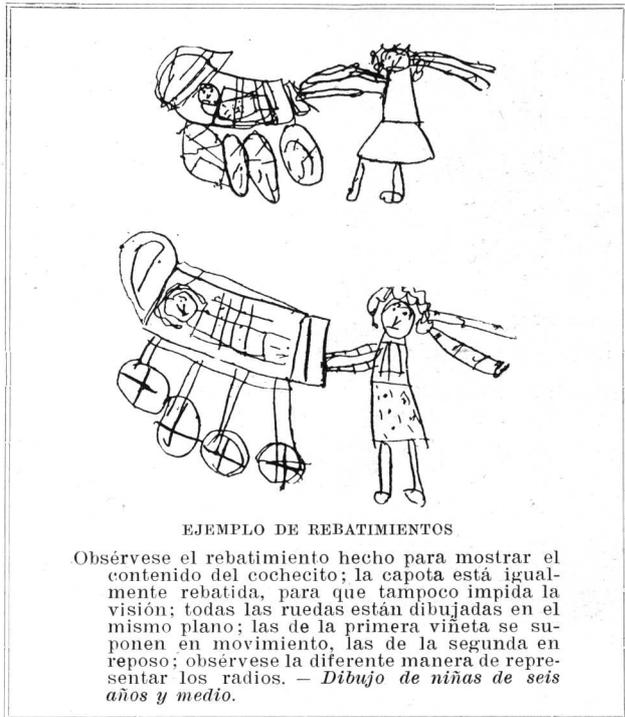
mos que el niño emplea en cada caso, con espontaneidad, y parece que sin esfuerzo, los diversos métodos convencionales que mejor satisfacen las exigencias de sus dibujos. Tales son: la *transparencia*, la *proyección plana*, los *rebatiimientos* y el *cambio de punto de vista*, que utiliza solos o combinados hasta llegar a los primeros ensayos de perspectiva, y a veces a la esquematización y estilización, caso excepcional este último en el dibujo infantil, mientras que es muy frecuente en el arte prehistórico.

La *transparencia* es un procedimiento que parece muy natural al niño, para mostrar los detalles invisibles de los objetos. Los dedos de los pies, en las figuras de hombres, las raíces de un árbol, el tallo de una flor en un jarrón opaco, etc., son considerados accesorios imprescindibles por el realismo lógico del niño. Igualmente es fácil observar dibujos de casas en los que por transparencia se ven los objetos o personas que están en el interior, (campanas en lo alto de una torre, caballos y coches en el interior de una cuadra, etc.). Otro detalle es el dibujo de los sombreros tangentes a la línea que indica la cabeza; o bien, si están colocados en su sitio, se representa, además, el contorno superior de la cabeza, como si se viera a través del sombrero.

La *proyección sobre un plano* la utilizan cuando el objeto es tal que todas sus partes pueden ser traídas a un mismo plano sin confusión para la figura resultante: viene a ser un procedimiento análogo al de las dos proyecciones paralelas ortogonales que constituyen, en

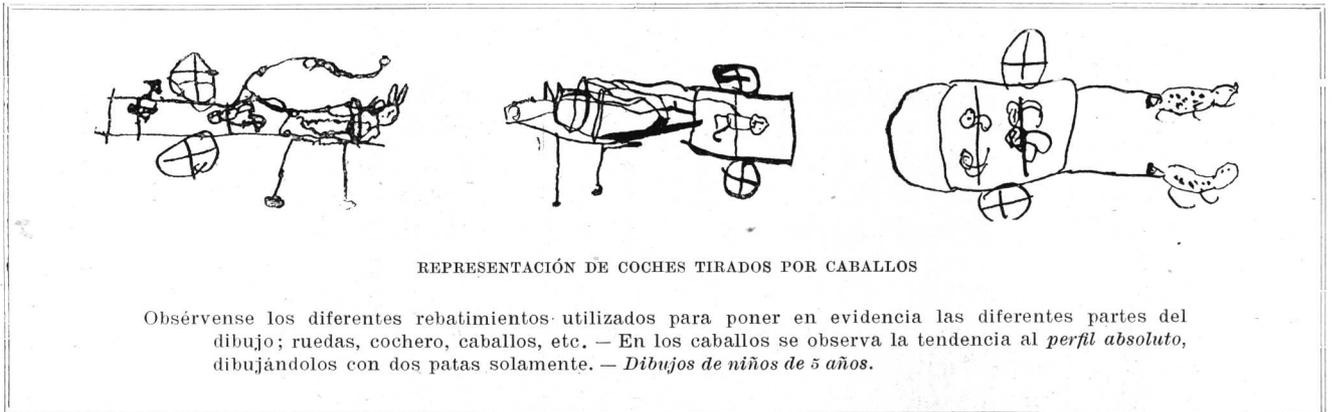


Tentativa para dibujar una silla en perspectiva. Compárese con las que aparecen en los planos de casas. - *Dibujo de un niño de 7 años.*



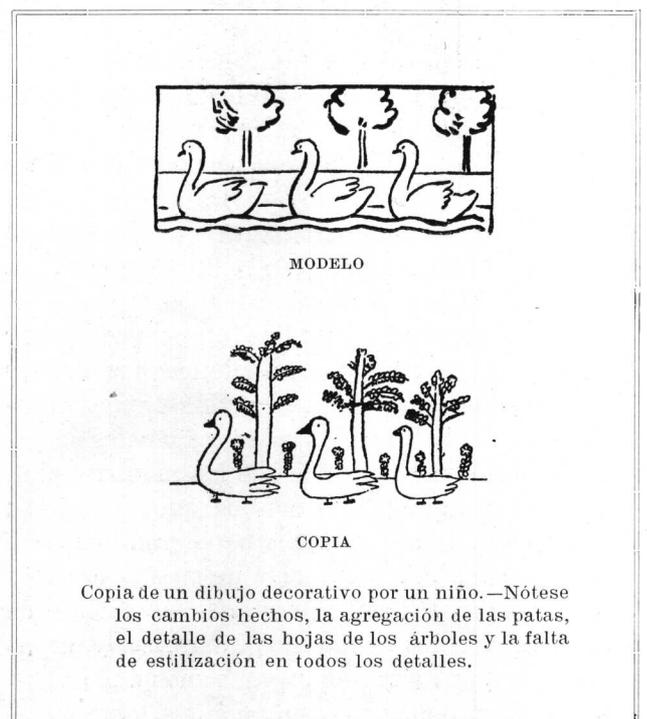
en plano porque no lo utiliza fuera de esta ocasión.

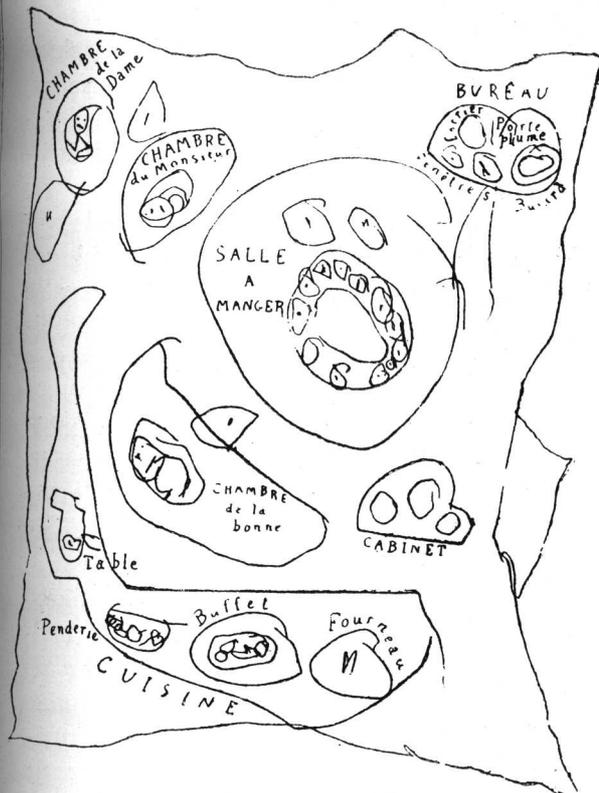
Otros ejemplos de rebatimientos más complicados son los de los árboles, abatidos en diferentes direcciones, según el espacio que dejan los detalles restantes del dibujo, o la posición del papel, ya que es frecuente en el niño ir girando el papel conforme necesita para facilitar el trazado de las líneas, sobre todo de las verticales. Para el dibujo de una calle con árboles, se hacen dos rebatimientos en sentido contrario: en la representación de una pieza con sus muebles, se hace hacia adentro para encerrar todo en las líneas que marcan el contorno; con el dibujo de un corral, se hace para afuera; compárese con los rebatimientos análogos empleados por los egipcios, sobre los cuatro lados de un cuadrilátero. Si se le indica a un niño que dibuje un corro o rueda circular de niños, lo hará en planta, rebatiéndolos todos hacia afuera del círculo formado por los pies de ellos.



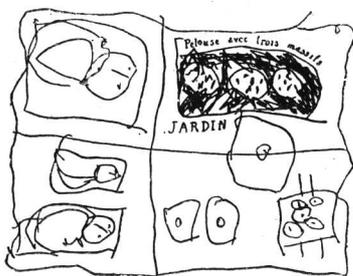
Geometría Descriptiva el método de Monge, sólo que el niño elige una sola, que puede variar según el objeto, y no es tampoco raro que mezele las dos; así, pídase a un niño que dibuje varios muebles. Las mesas, los sofás y los taburetes de poca altura, los dibujará en planta, (proyección horizontal); las sillas, roperos y armarios, en elevación, (proyección vertical), considerando que la elevación es el detalle más característico para estos últimos objetos. Es curioso observar los dibujos de mesas o sillas, en los cuales es donde se ve nacer primero el sentimiento de la perspectiva.

Con el *rebatiendo* trata el niño de hacer visibles los soportes de los objetos, que ha representado en planta, sobre todo las patas de los muebles y las ruedas de los coches: se las abate a cada lado del objeto como si estuvieran sujetas a él por bisagras o charnelas. Pero el mismo niño se da cuenta de que el procedimiento no es apropiado más que a los objetos vistos

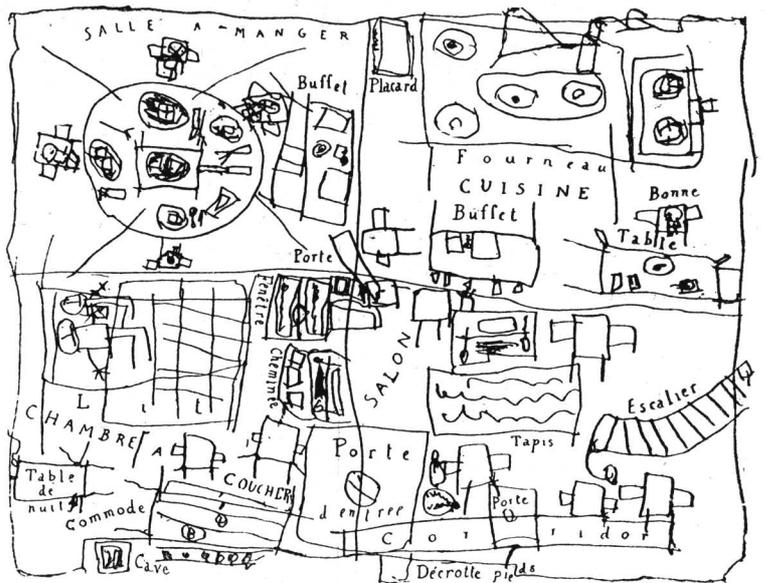




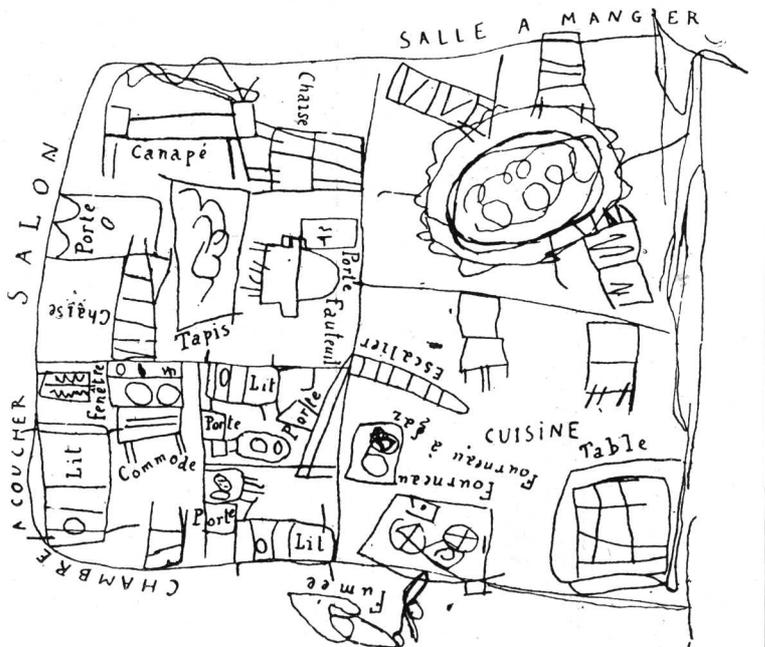
I - Dibujo de un niño de 4 años.



II - Dibujo de un niño de 5 años.



III - Dibujo de un niño de 6 años.



IV - Dibujo de un niño de 6 años y medio.

PLANOS DE CASAS SEGÚN EL DIBUJO INFANTIL

Obsérvese como el niño va evolucionando desde el concepto de piezas aisladas, de cualquier forma, (I), al de piezas rectangulares, (II): en esta es curiosa la representación de la puerta, y de la mesa con sus cuatro patas rebatidas. En los dos dibujos restantes, se puede seguir el perfeccionamiento de los diferentes métodos de Geometría Descriptiva que emplea el niño, y la manera de aplicarlos, según se indica en el texto. Es particularmente interesante la representación de las sillas y en general, de los soportes de los muebles. En III, obsérvese las patas de la mesa de la *salle a manger*. En IV, los muebles, unos en planta y otros en elevación y las dos sillas de la *cuisine*.

El más complicado de los métodos de representación infantil, es el del *cambio de punto de vista*, al cual recurre cuando ninguno de los otros le da solución al problema propuesto. Parece como si el niño fuera dando vueltas alrededor del objeto para verlo bien e ir representando sucesivamente los elementos percibidos dando a cada uno su forma característica.

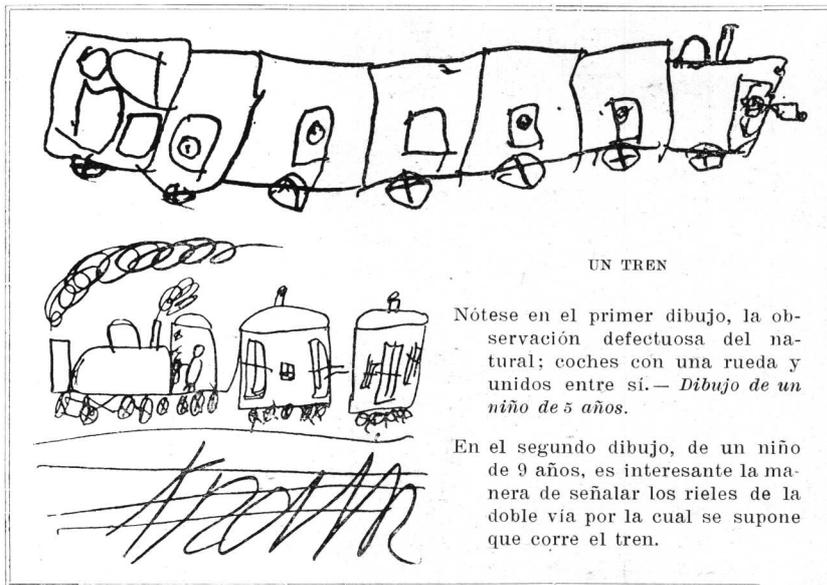
El caso más sencillo es la mezcla de las proyecciones horizontales y verticales: una casa en elevación, va acompañada del jardín dibujado en planta. En topografía emplean muchas veces los ingenieros un procedimiento análogo: sobre el plano de un campo, (proyección horizontal), se indica la existencia de mojones, árboles, ranchos, etc., dibujándolos en elevación.

Una misma línea perimetral, puede representar a la vez el todo y una parte, o también el mismo objeto visto de diferentes puntos, sin que esto choque al realismo lógico del niño. En la obra de Luquet que hemos citado, hay reproducciones de dibujos en que la misma línea quiere representar el contorno de una de las piezas de la casa y uno de los muebles que hay en ella: en otro ejemplo se ve un rectángulo en que el dibujante infantil ha querido representar un horno de cocina a la vez en planta y en elevación, como se desprende por la colocación dentro de él de las hornallas superiores y de las puertas laterales del horno. En otro, más com-

estos últimos idéntica a la adoptada por los egipcios. En el arte Kmerr, recientemente puesto de manifiesto por el estudio de las colosales ruinas de Angkor (Cambodge), se encuentran usados, para las figuras de los bajo relieves en el famoso friso de las «Apsaras», el mismo procedimiento infantil: todo el cuerpo de frente y los pies de perfil. Hasta se observa un detalle respetado igualmente por los niños: cuando se representa una figura en acción de marchar se ponen las dos puntas de los pies en la misma dirección: si está bailando o en reposo, los pies tienen direcciones opuestas.

La transparencia, el rebatimiento y el cambio del punto de vista son procedimientos que implican una falta de capacidad sintética, pero no una ausencia completa de ella, pues el mismo hecho de esforzarse en acumular detalles, aunque sean invisibles, indica una cierta forma de síntesis. Lo que le falta al niño es el poder de abstracción y análisis suficiente para suprimir de los objetos a representar, los detalles que no se ven desde el punto de vista elegido y dejar los restantes con su apariencia real sin pretender aclarar la agrupación disponiendo cada uno en la forma más conveniente.

Conforme el desarrollo intelectual del niño va imponiendo el



UN TREN

Nótese en el primer dibujo, la observación defectuosa del natural: coches con una rueda y unidos entre sí.— Dibujo de un niño de 5 años.

En el segundo dibujo, de un niño de 9 años, es interesante la manera de señalar los rieles de la doble vía por la cual se supone que corre el tren.

plicado todavía, que representa el interior de una habitación con sus muebles, la línea del contorno representa a la vez el suelo, pues sobre ella se apoyan los muebles rebatidos; las paredes, porque a ella se adosa la chimenea; y el techo porque de ella figuran descender las cortinas y las lámparas.

Añadamos que por raro que nos parezca esto, nosotros en los dibujos de plantas de arquitectura empleamos las líneas de los muros para encerrar un espacio que representa a la vez el piso y el cielo-raso de una misma pieza. En estereometría para la representación de ciertas piezas simétricas, de construcción, se mezclan y superponen a veces las dos proyecciones, o una proyección y un corte rebatido sobre la proyección.

La aplicación del cambio de punto de vista al cuerpo humano, produce esos efectos que tan curiosos nos parecen cuando los vemos sistemáticamente empleados en las artes primitivas. Ya hemos hecho notar que los niños dibujan la cara de frente y los pies de perfil, disposición de

realismo visual sobre el lógico, desaparecen la transparencia, los rebatimientos y los puntos de vista múltiples y aumentan en número e importancia las tendencias a la perspectiva para lo cual la técnica infantil encuentra serias dificultades que va venciendo fraccionadamente, hallándose en un mismo dibujo mezclas de las dos tendencias, lo que trae grandes confusiones para su estudio e interpretación, agravadas por la riqueza imaginativa desarrollada en esta edad, que lleva al niño a correcciones caprichosas o a extravagantes explicaciones del porqué de sus dibujos cuando se le interroga sobre ellos.

Un procedimiento de este período de transición, es el llamado por los arqueólogos de «perfil absoluto», que consiste en no dibujar los detalles del segundo plano como si estuvieran completamente ocultos por los del primero; así, se dibujan dos de las cuatro ruedas de un coche, dos de los cuatro soportes de un mueble visto en elevación; dos de las cuatro patas de un animal visto de perfil, etc. Esto no viene a ser otra cosa

que una parte de la proyección vertical del método de Monge, pero es curioso observar que aparece en el niño cuando empieza a despertarse en él la necesidad del realismo visual, a pesar de lo cual, lo contradice, pues los detalles del segundo plano, se ven más o menos ocultos por los del primero y más o menos deformados también por la perspectiva, pero se ven. El hecho de que el niño resuelva suprimirlos, contra lo que exigiría el realismo visual, se ha interpretado como una indicación de que se da cuenta de que estaban mal, tal como antes los dibujaba, y no sabiéndoles dar su verdadero aspecto, lo suprime. De ser cierta esta explicación, resultaría que el desarrollo de la capacidad sintética del niño, le permite ya percibir diferencias entre unas y otras de las partes del objeto, según su colocación en el espacio, cosa que antes le era imposible.

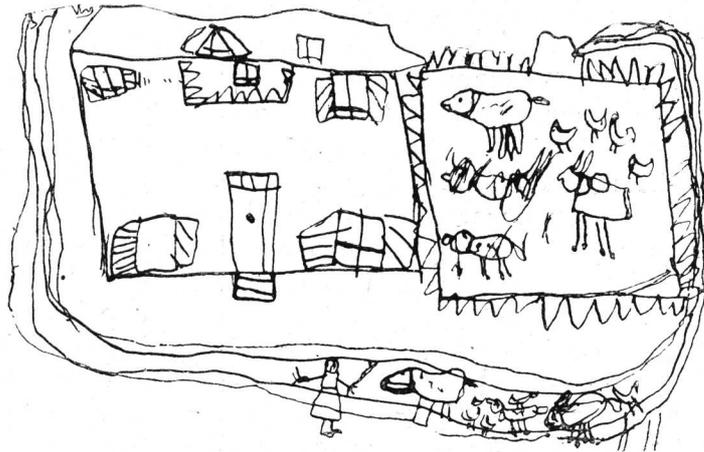
Pero el problema en sí, es más complicado, pues en el arte paleolítico, los dibujos de animales (renos, ciervos, bisontes, etc.) en los grafismos más antiguos están siempre en perfil absoluto, con dos patas, viniendo después los dibujos con cuatro patas, al contrario de lo que sucede en el niño. No seguiremos la cuestión, muy debatida por los psicólogos infantiles y por los antropólogos, que han sostenido la existencia de un período de realismo lógico, intercalado entre dos de realismo visual. También se han hecho intervenir las leyes de regresión, etc.

Poco a poco desaparece con la edad el «perfil absoluto» al paso que van adquiriendo mayor fuerza y consistencia los

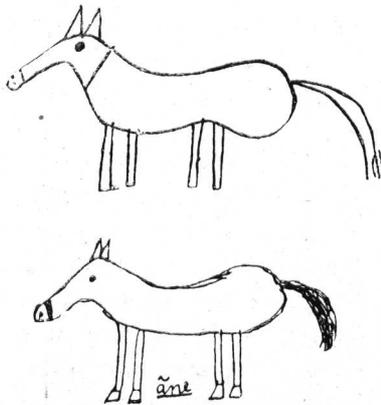
dictados del realismo visual, transformándose el dibujo infantil en una especie de «perspectiva caballera», con una inclinación de $\frac{3}{4}$ para la perspectiva de las líneas que se suponen perpendiculares al plano sobre el cual se dibuja, formándose el tipo de dibujo que emplean los adultos, y alcanzando el período evolutivo en que muchos quedan durante toda la vida y del que sólo salen aquéllos que educan y perfeccionan su habilidad técnica o sus conocimientos teóricos del dibujo.



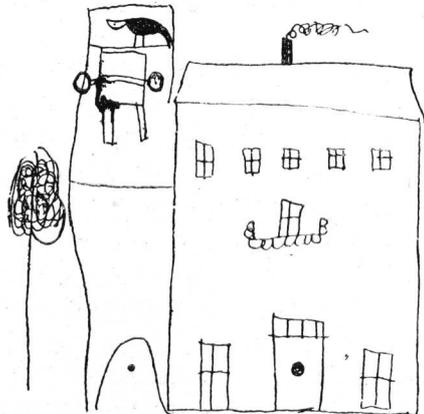
Casa representada en elevación, rodeada de jardín, dibujado en planta; en los dos macizos de plantas, a ambos lados, los árboles están rebatidos; igualmente los árboles que rodean la casa. — Dibujo de un niño de 6 años.



Casa en elevación, al lado de un corral representado en planta, con el cerco rebatido en cuatro direcciones distintas. — Obsérvese como están interpretados los escalones que anteceden a la puerta de la casa, el balcón del primer piso y las persianas de las ventanas abiertas. — Dibujo de un niño de 7 años.



Un asno, copiado del natural, por un niño de 8 años. — Mala ubicación de las orejas, para mostrar bien distintamente que son dos. — Defectuosa colocación de las patas, por la misma razón; todas están dibujadas como si estuvieran en el mismo plano.



Casa en elevación, a la cual está adosado un galpón de cochera. Por transparencia se ve en el interior el coche y el caballo. — Obsérvese la manera de representar el balcón central del primer piso; el coche, está dibujado en planta, con las ruedas rebatidas. — Dibujo de un niño de 8 años.

Creemos que el conjunto de observaciones expuestas en las líneas anteriores, habrá llevado al ánimo del lector el convencimiento de que se comete un grave error al confundir los dibujos infantiles, con los dibujos de los adultos que no saben dibujar. Se dirá que tampoco el niño sabe; pero el modo con que cada uno, niño o adulto, suplen esta deficiencia, es muy distinto, por serlo también el correspondiente modelo interno y la manera de entender el realismo. Hasta podría sostenerse que es preferible el realismo lógico que utiliza el niño, al realismo visual que trata de interpretar el adulto, cuando no sabe interpretarlo.

Así como los objetos más comunes y familiares cambian de aspecto al extremo de no reconocerlos vistos desde ciertos puntos de vista, sucede lo mismo con ciertas nociones que creemos fundamentales, de tal modo impuestas a nosotros por la educación recibida y por la sugestión diaria de la costumbre, que nos sorprende cuando un análisis más profundo nos demuestra la inconsistencia de sus fundamentos.

El lector no se extrañará si recuerdo cuán general es el hecho de que los adultos no gusten ni encuentren mérito en los dibujos infantiles, por ser incapaces de comprenderlos. Pero tal vez le llame más la atención si afirmo que los pueblos salvajes o los hombres civilizados de cultura rudimentaria, no pueden llegar a comprender los dibujos hechos conforme a un realismo visual exacto, ni aun orientarse sobre una fotografía. Sométase a la crítica de un obrero poco instruido o analfabeto, el examen de los dibujos de las máquinas que maneja todos los días, hechos en perspectiva, y se verá cuanta dificultad experimenta para comprenderlos. Más todavía, si se le pide que explique el funcionamiento de la máquina, se verá como encuentra en seguida que en el dibujo «falta algo»; detalles invisibles desde el punto de vista elegido, pero necesarios para dar idea completa de la máquina, para representarla: si se le indica que haga sobre el dibujo las correcciones y agregados necesarios, se verá de cuán distinta manera ve él los objetos y con qué fuerza de convicción va a defender ciertos absurdos de dibujo, que no tienen explicación fuera del concepto de «realismo lógico». Los profesores de dibujo de las escuelas técnicas para obreros, pueden dar indicaciones sobre experiencias parecidas.

Se plantearía ahora el problema de quienes tienen razón, si los lógicos o los visuales. Pero apresurémonos a declarar, que así propuesto, el problema no tiene razón de ser: vendríamos a reeditar en otro ambiente, la clásica discusión

entre la verdad y la exactitud de las diferentes geometrías, euclideas y no euclideas. Luquet dice a este respecto:

« Hay en el dibujo, en lo que concierne al realismo lógico y al realismo visual, la misma relación que entre dos idiomas distintos, de diferente gramática; y no se ha demostrado todavía que el realismo lógico no merezca subsistir al lado del realismo visual, con la misma razón que el lenguaje ruso al lado del italiano ».

En realidad, nuestro dibujo «sabio», recurre en ciertas ocasiones y para fines especiales a procedimientos de realismo lógico, convencido de los limitados recursos que proporciona el visual. La mezcla de una proyección con el corte rebatido es de uso frecuente en arquitectura y construcción; el ejemplo más frecuente es el de las columnas, con secciones equidistantes que se dibujan superpuestas a la elevación; lo mismo en las molduras de las puertas y en los hierros perfilados; en el dibujo de máquinas, los brazos de ruedas, vástagos, tubos de unión, etc., van provistos de su sección, rebatida en el mismo dibujo en elevación. Los catálogos de manufacturas norteamericanas, ofrecen numerosos ejemplos de uso de la transparencia, obtenida con retoques apropiados sobre fotografías, para hacer visible el interior de ciertos objetos representados. Finalmente, examínese un dibujo de los que hacen los ingenieros para el estudio de las líneas y puntos de paso en un camino con objeto de estudiar el cálculo de los terraplenes y desmontes; este último es un completo ejemplo de realismo lógico.

Y exagerando para fijar más rápidamente la idea que quiero sostener, podría decirse que si los artistas y especialistas en dibujo hubiesen consagrado al estudio del realismo lógico, la misma preocupación y la enorme suma de labor y análisis que han puesto para perfeccionar la teoría y la práctica del realismo visual, tal vez habríamos llegado a otro arte distinto del actual que está basado en una perspectiva cuyo ideal es la exactitud fotográfica, mientras que el otro sería fundamentado en procedimientos enteramente distintos, tendiendo a darnos del objeto no la imagen del mismo tal como se ve, sino la representación de la mayor parte de sus elementos componentes, permitiéndonos formar de él una idea mucho más completa que la suministrada por el dibujo en perspectiva. Y que esto no es una hipótesis fantástica nos lo demuestra el hecho de que la mayor parte de los procedimientos de la Geometría Descriptiva, tienden a este fin: de entre todos ellos, la perspectiva queda para las necesidades del dibujo artístico.

El realismo visual es una convención cómoda al igual que el realismo lógico, pero nada más; éste permite al niño interpretar, no sólo el espacio sino también el tiempo, como sería fácil probarlo, extendiendo algunas de las nociones anteriores; con aquél consigue el adulto dar una representación agradable del mundo exterior tal como lo ve; pero no se crea que esa representación es suficientemente clara y completa, como para pretender que sea ella universalmente comprendida ni que merezca el dictado de única y perfecta.

Quedarían aún muchas cuestiones accesorias por estudiar, pero no pudiendo detenernos en ellas, indicaremos solamente tres de las principales (1). Una sería la relación con el *colorido* que en el espíritu del niño tiene una importancia especial; véase a este respecto el capítulo IX de la obra de Luquet: *Les dessins d'un enfant*.

Otra es el estudio de los dibujos hechos por los

(1) Para el lector interesado en profundizar esta investigación, podríamos indicarle, además de las citadas en el texto, la excelente obra *El arte y el niño*, de Braunschvig, trad. esp. de Blanco Suarez, (Madrid 1914, D. Jorro), que en la pág. 47 cita veintidós trabajos sobre el desarrollo artístico infantil, y en la pág. 60, catorce títulos de monografías y estudios sobre los primeros dibujos de los niños.

alienados o durante los períodos de ciertas enfermedades mentales, en las que el intelecto retrocede al estado infantil. Sobre el tema hay una monografía del Dr. Max Simon, *Les écrits et les dessins des aliénés*, («Arch. de l'Anthropologie Criminelle», t. II, 1888, pág. 348) en la que se estudia la forma como se puede, en la edad adulta, retroceder del realismo visual al lógico.

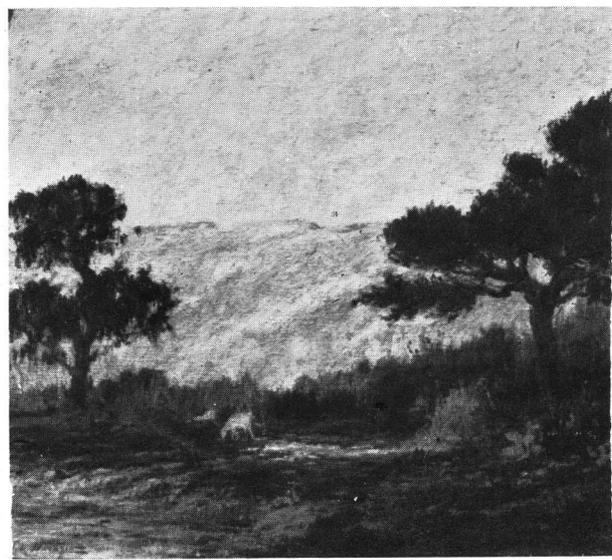
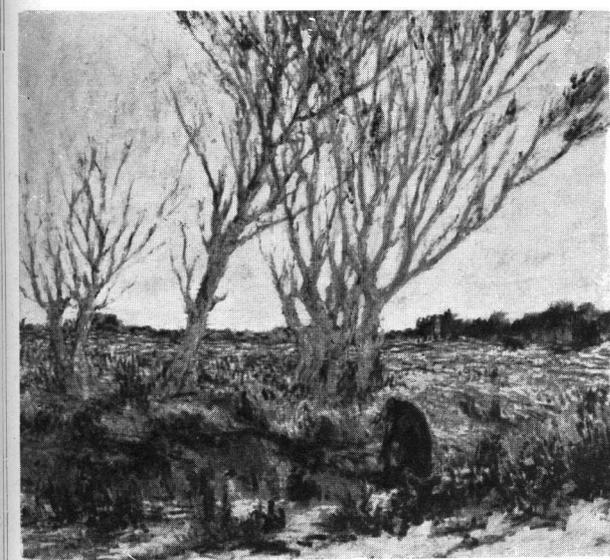
Y otra sería la aplicación de estos análisis a la enseñanza del dibujo, con objeto de mejorarla. Parece evidente, que en su primera edad no conviene obstaculizar el desarrollo del dibujo lógico en el niño, sino estimularlo, pues aparte de que no está en disposición de comprender el porqué de las convenciones de nuestro realismo visual, el lógico es preferible para el niño, ya que le enseña a incorporar al objeto todos sus elementos, o la mayor parte de ellos, forzándole cada vez más a fijar su atención; y al dar a todos su forma característica, aun para los que son invisibles, le obliga a perfeccionar incesantemente el análisis que hace de cada uno de los objetos presentes ante sus ojos.

EMILIO REBUELTO.

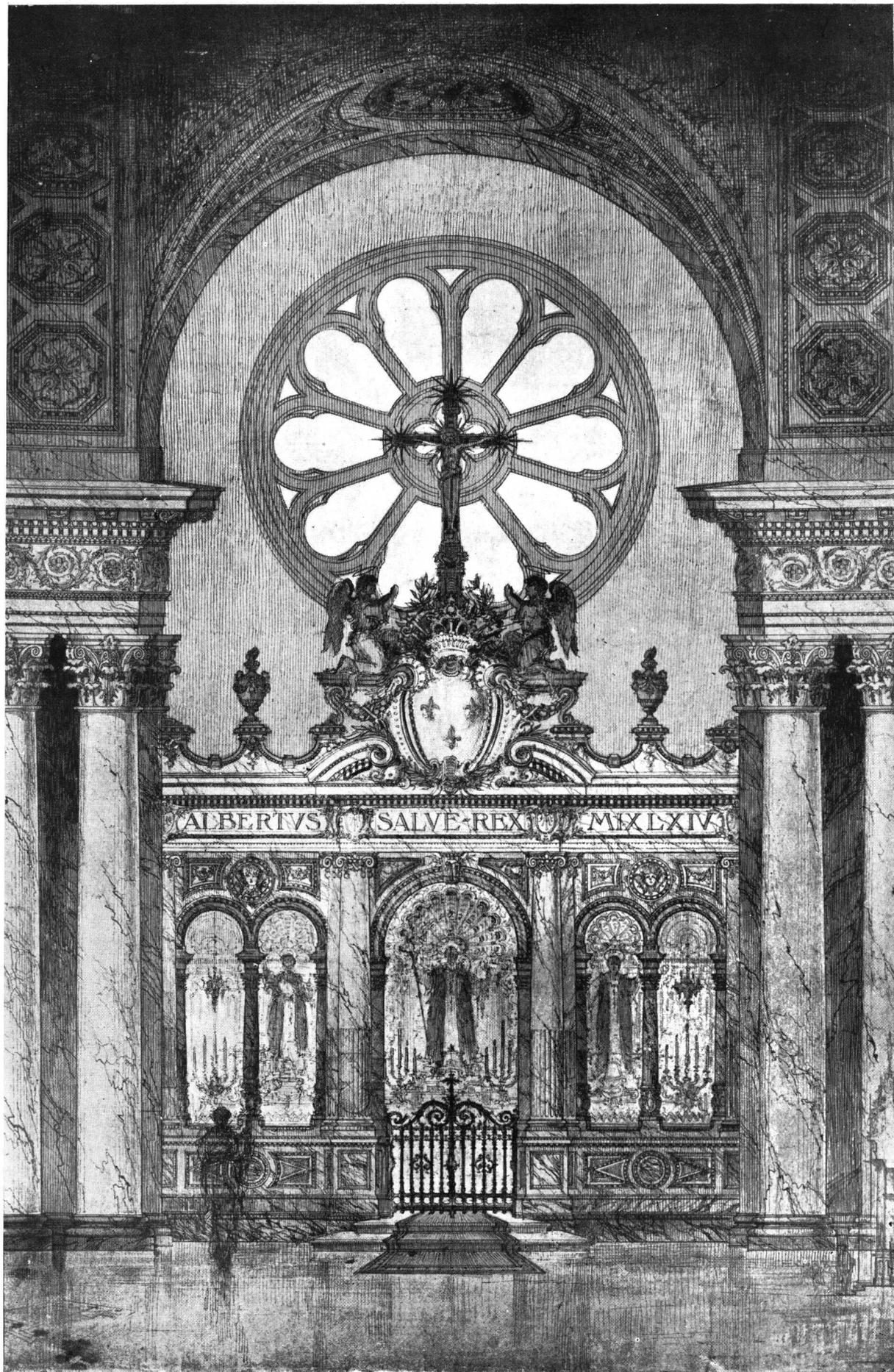
(Continuará).



ARTE NACIONAL



DOS PAISAJES DE WALTER DE NAVAZIO



PRIMER CONCURSO DEL C. E. DE A.
1^{ER} PREMIO — 3^{ER} TEMA: UN CERCO
DE CAPILLA, POR V. MEYER BRODSKY.





El artista de la muerte

Alberto Bartholomé



En la necrópolis del *Père Lachaise*, en París, dominando desde un altozano la mayor parte de sus calles y terminando el paseo principal, hay un monumento que, por sus dimensiones, y más aún, por su destino, se alza como un símbolo representativo de todo lo que le rodea. Preside a todo ello y lo recoge todo en sus formas. Monumento impersonal dedicado, no a uno, sino a todos los que allí yacen; sin cobijar a ninguno está habitado por todos ellos; es el *Monumento a los Muertos* de Alberto Bartholomé.

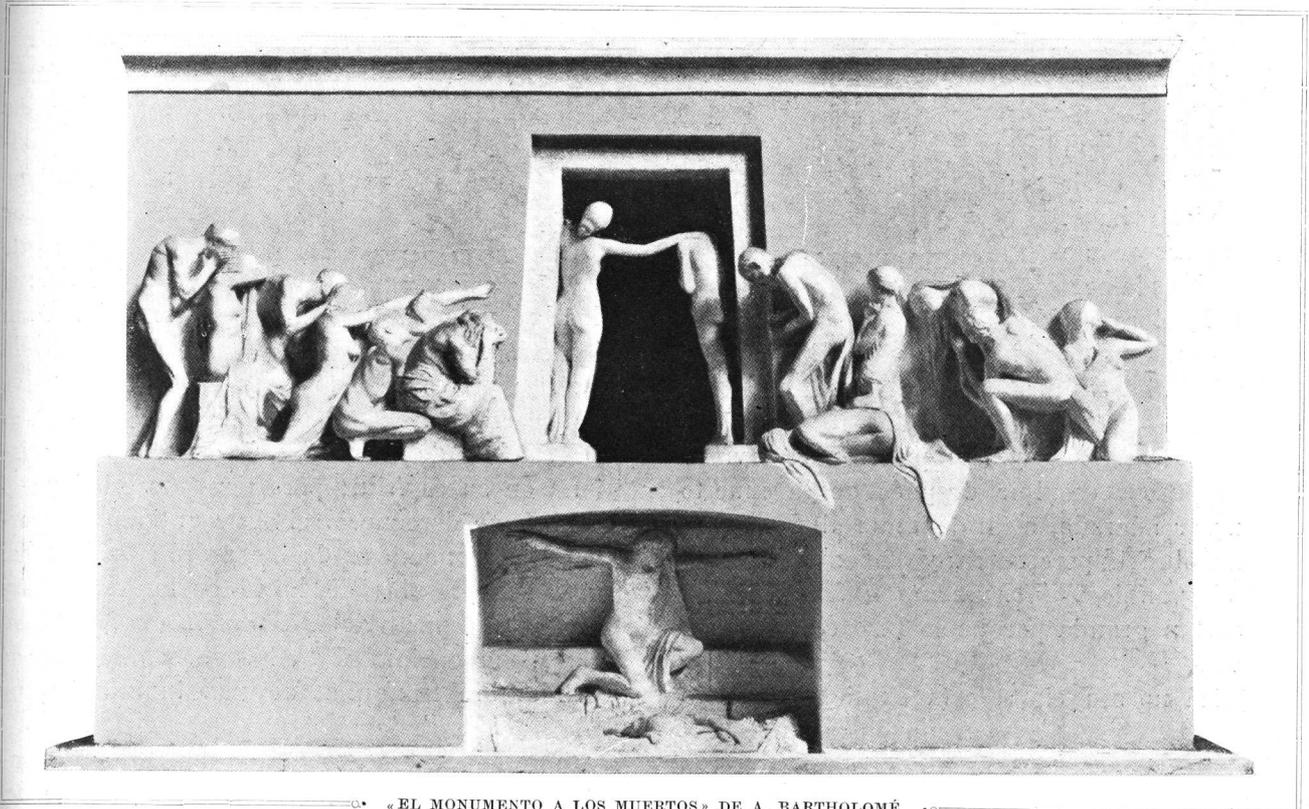
Bastante reciente aún—fué terminado en 1899—no hay en el mundo obra que haya alcanzado mayor popularidad; y, salvo el admirable «Monumento al trabajo» del belga

Constantín Meunier, no la hay en la época moderna, de tanta importancia.

Es el monumento-tipo, la síntesis de la escultura contemporánea, y es, sobre todo, la síntesis grandiosa y definitiva de la escultura funeraria, *del arte de la muerte*.

Después de este monumento ninguna estatua podrá adornar una tumba sin parecer pobre, y ningún artista se podrá inspirar en la muerte sin pensar en él. Hablando de él se dice sencillamente: el *Monumento a los Muertos*, sin necesidad de nombrar al artista y Bartholomé es para todos, *el que hizo este Monumento*.

Sin embargo, ha hecho otras obras, hermosas todas, notabilísimas algunas; pero en el espíritu universal es, y quedará, como el autor de esta consagración de la muerte. Su produc-



• «EL MONUMENTO A LOS MUERTOS» DE A. BARTHOLOMÉ •

ción, toda ella se le subordina, y cualquier obra de él, aun las que nacieron antes, parece descender de ésta.

Admirándola, se admira todo Bartholomé y, estudiándola, se estudia todo lo que el artista de la muerte ha producido. Y ha producido mucho; sobre todo si se tiene en cuenta que — dando un raro ejemplo de voluntad — empezó la escultura a los cuarenta años; no vacilando, a esa edad en que se tiene ya la vida encauzada, en dar a la suya un nuevo rumbo cuando creyó de este modo realizarse mejor. Porque Bartholomé busca siempre una realización completa de sus fuerzas, y, recordándome esto, me decía él mismo, hace poco, en una carta admirable: «...y, no dejaré de prevenirle cuando empiece otra carrera, a los ochenta años».

En su producción dominan las tumbas, los monumentos funerarios. Cuando ya pareció que había dicho de la muerte todo lo que es posible sentir, encontró aun acento para decir cómo viene hacia los hombres y cómo los hombres la acogen y la lloran. Y, a pesar de sus bustos, y sus obras que celebran la vida, Bartholomé es ineludible y únicamente, el escultor de los que ya no son.

Me han dicho — y lo repito con reserva — que se puso a esculpir después de la muerte de un ser adorado, a fin de inmortalizar a éste en una obra imperecedera; y que entonces imaginó el grandioso *Monumento a los Muertos*, que es tan grande porque lo hizo con un gran dolor.

Quizá no sea cierta esta explicación; pero me agrada. Si no es con un dolor particular, es, sin embargo, con un dolor inmenso como se ha levantado esta obra: dolor por todos,

todos los que se fueron, todos los que quedan, y sus piedras están unidas por todas las lágrimas que han despedido a los que ya no volverán. Pero es un dolor sin gritos y sin muecas; un dolor callado como todo lo que es profundo y angustioso, como todo lo que es fatal. Las figuras de Bartholomé entran por el pórtico de la Muerte con el sentimiento de todo lo que dejan. Se *desprenden* verdaderamente de la Vida; y una de ellas, antes de entrar,

cae casi de rodillas y se vuelve para enviar a la existencia un beso de pasión. Este es el único gesto que *mira* hacia atrás; todas las figuras saben que deben ir hacia adelante, hacia la penumbra que ya conocen el Hombre y la Mujer, y van despacio, encorvados, cayéndose; pero van.

No hay aquí idea de religión ninguna; ni evolución, ni ascensión. El descenso a la sombra, el fin de la vida, no más. El Descanso... La Muerte...

Apenas si hay una ligera idea de resurrección posible en la figura que extiende sus alas sobre el grupo de la parte inferior: el

Hombre y la Mujer unidos por el Hijo. Y ni siquiera esto: la figura alada no sale de la Muerte; protege a ésta nada más; la envuelve en su serenidad.

La obra de Bartholomé, pues, no es cristiana en su espíritu; pero tiene de cristiana el Dolor, que desconoció el Arte antiguo. La ordenación armoniosa de las necrópolis junto al dolor inexpresable de la fe de las catedrales: he aquí el espíritu del *Monumento a los Muertos*; y por encima de ello, el sentimiento de certidumbre tranquila, de paz inmutable, que solo hoy Bartholomé sabe expresar.

Paz, paz de la Sombra, estas son las palabras que el escultor mismo grabó al lado del



«EL HIJO MUERTO»

A. BARTHOLOMÉ

Hombre y la Mujer y el Hijo muertos, y paz es lo que revela toda su obra; paz de la Sombra, porque sus figuras son de esas estatuas maravillosamente raras que la Sombra envuelve blandamente y que se saben bañar en ella con naturalidad.

Nada podría dar idea de la emotividad de este monumento; una sola palabra se le podría aplicar: *euritmia*, esa euritmia que los griegos legaron al Mundo y que en su vida armoniosa colocaban por encima de todos los gestos. Todo el espíritu y todos los gestos de Bartholomé son los sirvientes justos y fieles de su euritmia total; y para realizarla, para realizar su poesía en las formas que crea, Bartholomé trabaja la piedra como sólo la trabajan los que saben lo que pueden y lo que deben pedirle.

Él, que empezó su oficio tan tarde, lo conoce como lo conocían los clásicos que se sujetaban a aprenderle años y años; e igual que la obra de aquéllos, su obra es honrada, honrada sin esfuerzo, con naturalidad.

Todas las figuras de Bartholomé son buenas, como son tranquilas todas. Hay una tal certeza en su espíritu, que sus gestos no pueden vacilar, y en todas sus pasiones tienen que ser tranquilos. Bartholomé es el escultor de los gestos conscientes, de los gestos *que saben*. Sufren esas figuras y saben que tienen que sufrir. Por eso las que se caen se prosternan y todas ellas se sostienen en su marcha hacia el Fin, y el Hombre y la Mujer que ya pasaron el umbral del pórtico ineludible, van firmes y sin miedo; tristes sólo con la tristeza desesperada que no se podrá consolar.

El Cristo del cementerio de Bouillant que precedió al monumento, sólo se desgarró; pero

las figuras que vinieron después, las tres mujeres admirables del monumento a Rousseau en el Panthéon, por ejemplo, ni se estremecen ya.

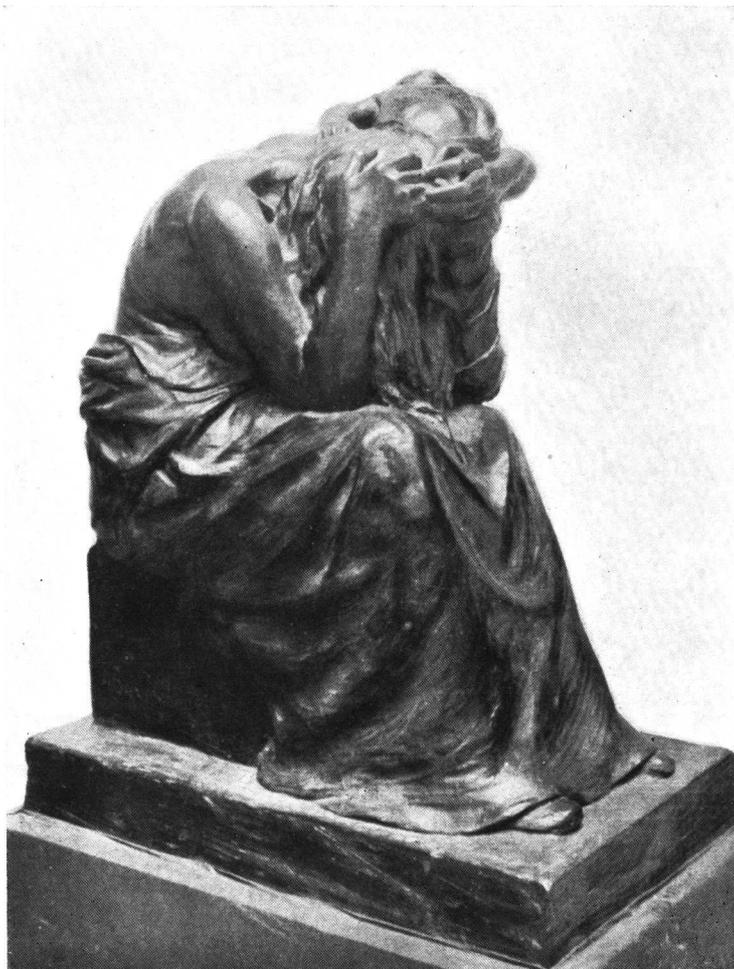
Poco a poco, del dolor que clama a los dioses, Bartholomé llega a la serenidad dolorosa que se calla y se guarda impasible.

El *Monumento a los Muertos* es conocido como lo son las obras clásicas. Réplicas en yeso existen en Marsella, en Dresde y en Budapest, y muchos se han inspirado en la armonía de su composición y en la tranquilidad de sus líneas; pero su significación en el movimiento general de la escultura moderna se refiere únicamente a él mismo.

Las obras que de él proceden no pueden agrandar su círculo. Vive aislado; su influencia está rebajada por las influencias más absorbentes de Rodin y de Meunier, y así el *Monumento a los Muertos* se alza único en su belleza y su fuerza.

Por su espíritu, la obra armoniosa de Bartholomé no se puede comparar más que a la obra de César Frank; y frente a la obra rodiniana se alza, así como la obra

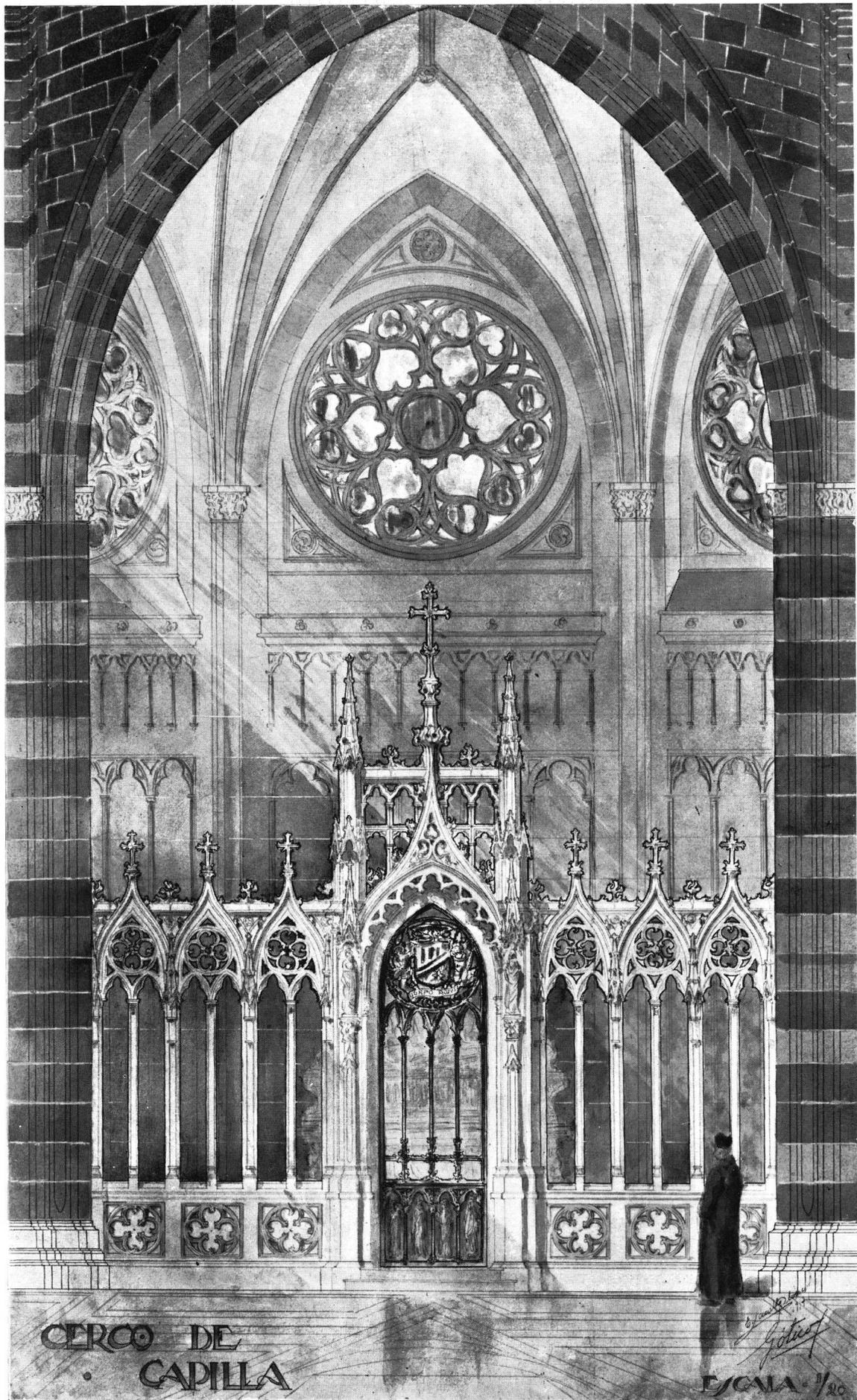
de Frank frente a la obra de Wagner. Los dos son la encarnación palpitante de una vida que queda siempre igual a ella misma y siempre deseada en nosotros. Rodin, Meunier, Mestrovic y ¡tantos y tantos otros admirables artistas de hoy, son la marcha hacia adelante, el Pensamiento que se alarga, la idea que se quiere ensanchar! Al lado, aislada, pero unida a todo el ideal que el mundo ha llevado y que el mundo espera, está tranquila e inmutable, intangible en el silencio que la guarda, la obra de certidumbre y de oración de Alberto Bartholomé.



«EL HIJO MUERTO»

A. BARTHOLOMÉ

M. NELKEN.



PRIMER CONCURSO DEL C. E. DE A.
2º PREMIO — 3ER TEMA: UN CERCO
DE CAPILLA, POR E. LACALLE ALONSO.



Sistemas de ejecución de las obras.

por el *ing.*
Mauricio Duménil.

1º -- Introducción



Este tema hay particularmente interesante para el hombre que merced a su acción tiene puesto asignado entre los obreros del progreso de su país, es el de la manera de realizar obras, pues que bien sean éstas transitorias o más bien permanentes, pequeñas o grandes, privadas o públicas, constituyen un elemento esencial de aquel progreso, al par que un exponente de la cultura, de la laboriosidad y del bienestar del pueblo que las vé prosperar.

En el cuadro de esta conferencia, no daré cabida sino al estudio de los sistemas directos de ejecución de las obras en que interviene la ciencia de la Construcción.

Conocemos toda la amplitud del campo material en que esas obras tienen aplicación. La defensa del suelo patrio; la edificación; los transportes terrestres, fluviales, marítimos y sus exigencias complementarias destinadas al tráfico; la irrigación; la industria; el comercio; los ideales del arte, determinan en los hombres una actividad incesante, así como el desarrollo de sus dotes para plasmar concepciones cuya variedad constituye la manifestación más palpable del genio de nuestra raza.

La creciente desproporción entre muchas de esas concepciones y las aptitudes ordinarias de un hombre para llevarlas a cabo; el objeto colectivo de algunas de ellas; la insuficiencia de la fuerza individual para emprender obras cuya magnitud iba siempre aumentando; las ventajas que desde temprano brindaron la subdivisión del trabajo y la especialización personal para mejorar en calidad y cantidad el rendimiento de éste; y muchísimos otros factores aún, cuya importancia no es uniforme, ni tampoco menor, a veces, que la de los preindicados, han modificado frecuentemente, al través de los tiempos, los procedimientos empleados para la realización de las obras. Comenzó ésta por ser directa para todos

los menesteres de la existencia, y es hoy, en cambio, fundamentalmente indirecta.

La civilización, así, y en pocas palabras, nos ha tornado cada día menos aptos para proveer, por nuestras propias fuerzas materiales, a nuestras necesidades más inmediatas, al acrecentar las exigencias que tuvimos otrora para satisfacerlas, y al complicar juntamente los medios destinados a ese fin, vale decir, la transmutación de la materia primera que se halla a nuestra disposición.

En ese camino, por otra parte, nos encontramos siempre más empeñados, a consecuencia de la considerable disparidad que tan perfectamente destacan, en sus respectivos alcances, las facultades intelectuales y los medios físicos de acción del ser humano.

Bien es cierto que no podemos quejarnos de esta nuestra manera de ser, por cuanto es ya pálido el lenguaje para expresar la admiración que inspiran las conquistas a los arcanos de la naturaleza arrancadas por las primeras, en provecho y ayuda constantes de los segundos. La claridad de nuestras luces espirituales ha llegado, en efecto, y si se me permite el símil, a correr parejas, en su portentosa acrecencia y en el esparcimiento de sus beneficios, con la iluminación artificial, cuyo magno progreso lauda la designación que el consenso universal atribuyó al siglo XIX, del que comenzamos a alejarnos.

Las facultades humanas, sin embargo, no han llegado a inducir con la misma potencialidad en todos los ramos que a la investigación se ofrecen para fundar ese consorcio de conocimientos que en cada uno de ellos tenemos por el saber. Concepto éste muy inestimable y relativo, desde que resulta una función, ante todo, de los tiempos, y luego de las predilecciones de los investigadores; de su penetración; de su perseverancia en la labor; de los antecedentes en que se apoyan; y también, de la esencia misma de las cosas, del medio, de la oportunidad y hasta de la casualidad!

Así, la resultante de la continua búsqueda del hombre, representa una cuantiosa magnitud positiva; más aunque por adición sin alternativa varíen, en la actualidad, los caudales de la ciencia y de la experiencia, pueden también permanecer casi estacionarios, en ellos, ciertos conjuntos de nociones utilizadas a menudo con más obediencia al hábito, que discernimiento y método.

Es ésto lo que ha pasado con las que el hombre emplea para escoger la manera de realizar las construcciones.

Abandonado que hubo su primitiva costumbre de construir en persona sus armas, sus utensilios y su vivienda, debió pensar en los medios de entablar con sus semejantes las relaciones tendientes a aquella construcción. Esas relaciones originaron los primeros contratos de la especie, cuya manera de ser ha pasado, con los tiempos, a la tradición y quizás, también, en parte al olvido.

2º -- De las prácticas que originariamente siguiéronse para llevar obras a cabo, noticia escasísima tenemos. Ignoramos la época en que tuvo su origen la profesión de constructor, cuya utilidad hubo de ser gradualmente apreciada, como asimismo determinada por las crecientes exigencias del arte de construir.

Los vestigios que en Grecia, (Toscana) Italia, Cerdeña, quedan de construcciones de la edad ciclópea, señalan la imprescindible intervención en ellas de hombres conocedores de los medios requeridos para extraer y acarrear los materiales y ponerlos luego en obra; pero es desconocida la forma en que esos hombres se entendieron con quienes encomendáronles sus tareas, e igualmente con los obreros mediante los cuales diéronles cima.

La profesión del proyectista y director técnico de las obras, parece haber estado por muchísimo tiempo confundida con la del constructor, cuya misión es organizar los medios de ejecución material de dichas obras. La sumisión a los poderosos y a los jefes militares y espirituales pudo, de otra parte, simplificar a menudo las relaciones económicas que entre quien manda construir y el constructor volviéronse menester así que se obtuvieron las libertades individuales y del comercio. Es indudable, igualmente, que el pago en especie precedió al pago en dinero, con el cual hubo de alternar, luego, en varias edades: esclavos fueron los obreros en los tiempos más remotos, y los que construyeron las pirámides egipcias tuvieron por salario cierta cantidad de cebollas y de rapos o nabas.

El Egipto, la Asiria, la Caldea, Grecia, Roma, tuvieron arquitectos, esto es, según la etimología, *jefes de los obreros* que concibieron las obras y guiaron a los operarios de diversos oficios que las llevaron a cabo. Escultores, ingenieros y maestros de varias artes, a la vez que arquitectos, aún debieron esos profesionales vencer las crecidas dificultades materiales y sociales que resulta fácil inducir para las épocas remotas y de tan mudables condiciones que fueron las de entonces.

Según el sabio helenista francés Caillemer, los *ἀρχιτέκτονες* (arquitectos) eran, en Grecia, empresarios de trabajos de construcción que se encargaban de realizar esos trabajos por un precio de antemano fijado y alzado, dando una caución por el fiel cumplimiento de su compromiso. Un arquitecto funcionario, nombrado por el pueblo, tenía la dirección general y la vigilancia de los trabajos, correspondiéndole formular los pliegos de condiciones, recibir las propuestas de los empresarios y verificar y recibir definitivamente las obras. Cuando las ofertas de los empresarios eran aceptadas por el arquitecto funcionario, debían aquellos, en Atenas, prestar juramento ante el Senado de los Quinientos, de que se ajustarían a todos los requisitos del pliego de estipulaciones, y dar asimismo caución.

En la dirección de los trabajos, los arquitectos de Grecia disfrutaron de una libertad plena: los gastos eran determinados de antemano por los magistrados de la ciudad. Refiere, no obstante, Vitrubio, que una ley muy justa obligaba, en Efeso, a los arquitectos a que declarasen anticipadamente cuanto costaría la obra que se les confiaba, como también hacíales responsables, con todos sus bienes, del exceso de coste, si lo había, una vez terminado el edificio. El arquitecto era recompensado públicamente cuando, por el contrario, el gasto no había excedido su previsión.

En los primeros tiempos de Roma, y hasta tanto fué conquistada Grecia, las funciones del arquitecto fueron desempeñadas principalmente por esclavos, libertos y alguna vez por griegos. No obstante, algunos arquitectos romanos de ese entonces, fueron también hombres libres. Durante la República Romana, aparece bien deslindada la misión del constructor de la del arquitecto, en cuanto a la realización de las obras públicas, por lo menos, se refiere. La edificación, la restauración de monumentos públicos, se hacían por concurso, y el empresario a quien se adjudicaban los trabajos, quedaba, por un edicto pretoriano, obligado a suministrar buenos materiales y a efectuar un depósito de

garantía. El pago se realizaba mitad por anticipado, al comenzar la construcción, y mitad al entregarla concluída, comprobada ya su bondad por peritos que nombraba el Senado. Desde el reinado de Augusto, la administración de las obras públicas fué encargada a los funcionarios llamados *curatores*, designados por el emperador o por elección; los curatores trataban directamente con el contratista, entonces denominado *redemptor y locator operis*. Llegaremos, más adelante, a apreciar en qué medida son nuestras prácticas modernas trasunto de las romanas a que nos estamos refiriendo.

Observamos, en los primeros tiempos de la Edad Media, un retroceso respecto de estas últimas. Los conocimientos mismos del arte de construir son recogidos en los conventos, y del seno de éstos, hasta tanto fenece, casi, el siglo XII, salen muy probablemente los arquitectos que toman a su cargo el hacer erigir y reparar las construcciones, tanto monásticas como civiles y quizá también militares. El nombre de arquitecto se pierde entretanto, para dejar lugar, algo más tarde, a la designación de *maestro de obras* o también de *primer maestro de la obra*, que para especificar la idea de mando y dirección se dió a los primeros arquitectos laicos empleados por los obispos y los grandes señores feudales. Las obras fueron en aquellos tiempos ejecutadas, principalmente en los comienzos, por obreros destajistas, como los canteros del siglo XII y de los albores del XIII, y por otros más, asalariados, o bien por gremios o corporaciones. Hasta mediados del siglo XIII, parece que haya disfrutado en muchas partes el obrero de libertad para trabajar más o menos, y aceptar ocupación y abandonarla en las obras; mas luego tomaron auge las corporaciones gremiales, creadas ya bajo el imperio romano, y sometíendose cada obrero a los estatutos de la corporación a que pertenecía, tuvo, así fuera *oficial* o *aprendiz*, el salario regulado por las *maestrías*, en tanto los *maestros* o los *compañeros*, ajustando la mano de obra por jornadas de compañero y ayudantes, volvíanse unas como fracciones de empresarios que concurrían a la empresa general. El maestro de la obra, encargado de la concepción y de la dirección de ésta, ejercía simultáneamente de distribuidor de los salarios, poniendo en adjudicación, entre determinados compañeros, la ejecución de precisas partes de la construcción, como ser un machón, una bóveda, un tramo de pared. Abastecían los materiales, aquellos que mandaban construir: el maestro de obras los entregaba, previos los trazados necesarios, a cada compañero.

Cuando terminaba el siglo XIII, se produjeron casos de contratación directa por las ciudades, los obispos y los capítulos, de los servicios de varios maestros. El arquitecto no tuvo, entonces, con los obreros, sino las relaciones que se ofrecieron para dirigir las tareas de éstos. La ejecución por administración no se empleó habitualmente. Los obreros trabajaron a destajo y un ayudante, tal vez, tomó y llevó cuenta de la obra realizada por cada uno de ellos en el transcurso de la construcción.

La adjudicación por remate, en parecidos términos a los que empleamos hoy día, principió a utilizarse en el siglo XIV. Así, en 1387, bajo el reinado de Carlos V en Francia, Raimundo du Temple, maestro de obras, preparó las especificaciones para la construcción del Colegio de Beauvais, e hizo leer en público el anuncio de que ponía en adjudicación la ejecución de esa obra. No podían, sin embargo, concurrir entonces sino los miembros de las corporaciones. Se especificaban los trabajos para adjudicarlos por una suma global, o bien por precios de detalle. No cabe afirmar que los maestros de obras prepararan alguna vez presupuestos generales; esta falta de información, particularmente corresponde al siglo XIII. Durante los siglos XIV y XV, en cambio, frecuentemente fueron requeridos los jefes de gremio para que presupuestaran las partes de los trabajos que les concernían. Hecho el presupuesto, tratábase con ellos, por un precio alzado y sin llamar a concurso, el conjunto de los trabajos de esta suerte estimados.

Cuando, durante el siglo XV, los obispos, los capítulos y los señores quisieron mandar construir, llamaron a los maestros albañiles, carpinteros, escultores, herreros, etc., y cada uno de éstos presentó sus bases para efectuar los trabajos que le competían, pidiendo por ellos el precio correspondiente. Según M. Franklin (*La mesure du temps*, pág. 125), las obras de la tumba del rey René, fueron encomendadas, a mediados del siglo XV, mediante el sistema de adjudicación «*a mata candelas*», que consistía en atender ofertas en acto público, durante el tiempo que ardía una vela, y efectuar la adjudicación al proponente que hiciese la más baja hasta el momento en que la vela se apagase. La adjudicación por remate hubo de emplearse, de esa o distinta manera, en otras circunstancias más.

A fines del siglo XVI, vuelven a aparecer con mayor constancia los contratistas, siendo algunos de ellos a la vez arquitectos, como los que en el año 1600 tomaron por su cuenta las obras de las galerías del Louvre. Los maestrazgos continuaron, asimismo, prestando ser-

vicios para la ejecución de las obras. Cuando la contratación aparece, en esa época, efectuada por una sola persona, no suele ésta representar, con frecuencia, sino la asociación de los gremios que intervendrán en dicha ejecución.

Durante el siglo XVII, algún país, como Inglaterra, introduce en sus prácticas la de hacer conducir y vigilar las obras por medio de inspectores residentes en las mismas, y la intervención de estas personas hace precaria la federación de los maestros gremiales. Aún cambian esas prácticas en el siglo XVIII, durante el cual se prefiere realizar las obras bien por contrato a precios detallados, con la inevitable mensura de las cantidades de trabajos de cada precio llevados a cabo, o bien encomendando a un arquitecto la regiduría de cuantas empresas hubiese menester para construir. El arquitecto contrataba, de esta manera, con diversos empresarios, a los cuales pagaba con fondos que éranle entregados sobre la base de su presupuesto, y rendía cuentas al cliente de lo actuado y de los gastos habidos. Se retribuía al arquitecto con una comisión, si las obras no habían costado más de lo estimado.

Las maestrías fueron suprimidas, en Francia, por Turgot, ministro de hacienda de Luis XVI, en el año de 1776 (Enero). Renacieron a la caída del ministro y las abolió definitivamente la Asamblea Constituyente, por ley de Marzo 17 de 1791. Con la desaparición de las maestrías coincide la aparición de la palabra *empresario*, que sustituye una idea puramente comercial al espíritu de patronato o de protección de los subordinados que implícitamente contenía la designación de *maestro*.

Hacia el año 1815, los capitalistas y otras personas tomaron la iniciativa de embarcarse en las operaciones pecuniarias a que da origen la construcción. Este hecho no tardó en hacer revivir el método de los concursos para la adjudicación de los trabajos.

El siglo XIX, por fin, ha visto nacer la tendencia de dar estabilidad a los métodos adoptados para emprender la ejecución de las obras. Una tras otra, han ido las naciones condensando en normas, leyes y codificaciones, sus costumbres y los preceptos de justicia legados a la posteridad por las civilizaciones precursoras de la actual. Condújolas esa tarea a recapacitar sobre los procedimientos mediante los cuales se encaran y resuelven los innúmeros problemas de la vida, y a crear reglas uniformes a que ajustar esos procedimientos.

En cuanto a la construcción atañe, han fundado los códigos de cada país, con las reglas pertinentes, doctrinas que de modo general se aplican a

las diversas fases y circunstancias de aquella. El derecho administrativo, surgido de necesidades y relaciones especiales, se ha encargado, luego, de señalar las variantes jurídicas que correspondían a la naturaleza y las condiciones en las cuales se realizan las obras públicas.

La República Argentina puede enorgullecerse de las disposiciones que sus legisladores excogitaron para regir la ejecución de las obras, tanto privadas cuanto públicas, máxime cuando las prácticas de la construcción, oriundas de más de una nación del viejo continente, se hallaban en una era de coordinación que aún perdura. Nuestro código civil, obra eminente de un ilustrado y clarovidente argentino, contiene, sobre la materia, prescripciones que por su espíritu y su método aventajan a las de códigos aún posteriores de otros países, y nuestra Ley Nacional sobre Obras Públicas, dictada el año de 1876, cuyas fuentes principales se hallan en las disposiciones administrativas que rigieron en Francia de 1833 a 1866, y desde este año hasta el de 1892, ha sido notablemente concertada, por sus autores, con las reglas del derecho común, sancionadas desde 1871. Al amparo de esta favorable situación jurídica estamos, pues, en condiciones de desenvolver nuestras prácticas nacionales para emprender obras, buscando la asimilación y el perfeccionamiento de las que hallamos en los países cuya organización nos sirve de modelo, después de descartar las que en el examen de la mundial evolución en la materia, consideremos notoriamente desventajosas, en general, o inadecuadas para nuestro ambiente.

Las consideraciones de orden técnico, esto es, las que fluyan de la legítima finalidad de aquellas prácticas, que consiste en construir bien y sin tropiezos materiales, económicos ni otros cualesquiera, serán la tea con que penetraremos en el campo de las mismas, una vez que conozcamos bien su faz jurídica.

3º — **Formas de la ejecución de las obras:** Como nos lo hizo ver la reseña histórica anterior, posible es emprender la construcción de obras de distintas maneras. Quien resuelve construir suministra, unas veces, todos los materiales al efecto necesarios, y parto de ellos, otras; trata, en el primer caso, la mano de obra con los obreros o confía a una empresa que proveerá también, de ordinario, los implementos requeridos para llevar a cabo los trabajos; conviene, diversamente, la realización de éstos con una sola empresa, o bien con varias las de partes determinadas de los mismos, quedando la o las empresas obligadas a poner los

materiales, los implementos y la mano de obra indispensables para ese objeto.

Todos estos procedimientos conducen a formular, con las personas que habrán de intervenir en la construcción, contratos que, por lo pronto, se refieren a los servicios cuya prestación será el hecho de esas mismas personas, y el motivo de su intervención en la obra. Esos servicios podrán ser puramente manuales o también intelectuales, y en este último caso, comprenderán generalmente la tarea de disponer y conducir los trabajos. A esos servicios personales podrán quedar, finalmente, alguna vez asociados por el convenio, los de abastecer los elementos materiales y operantes de la construcción. Parece, pues, exacto el concepto jurídico más moderno, que atribuye a los contratos cualesquiera suscritos para llevar obras a cabo la misma naturaleza, a saber, la de una *locación*, bien de servicios o de obra, según sean el objeto de aquellos tan sólo operaciones personales por parte del prometiende, o bien la ejecución de una obra. A la verdad, en los pactos cuyo objeto es la prestación de servicios retribuidos por medio de un salario o de un honorario, cuales respectivamente se les celebra con un jornalero o un técnico, falta la idea de lucro material que opuestamente entra en los contratos por los cuales una persona se compromete a proveer la mano de obra o los materiales, o una y otra cosas, para realizar trabajos. La esencia de las relaciones de esta última manera entabladas se complica indudablemente y cobra aspectos que hacen dudar, entonces, de que pueda ella ser única y constante. Los más sabios juriconsultos han debatido esta variación de aspectos, sin llegar a conclusiones decisivas en ningún sentido. La discusión ha tratado, en particular, estos dos puntos substanciales: 1° ¿Es empresario o no el obrero que ajusta un convenio a destajo? 2° ¿Es de locación o de venta el contrato por el cual se promete construir una obra, proveyendo asimismo los materiales principales de la construcción?

La solución del primer punto parece ser la que ha establecido el código civil francés, considerando empresario a todo obrero que, por un precio, conviene en hacer un trabajo o una obra.

En cuanto al distingo planteado en el segundo, se le estima salvado por la disposición que nuestra ley civil, siguiendo a la francesa, sienta de esta manera en el capítulo de la locación de servicios (artículo 1629): «Puede contratarse un trabajo o la ejecución de una obra, conviniendo en que el que la ejecute ponga sólo su trabajo o su industria, o que también provea la materia principal». El contrato de construcción encierra fundamentalmente una *obligación de hacer*, que no es

equiparable a la de transferir, por un precio, el dominio sobre una cosa ya hecha. Aquella obligación, a su vez, contiene elementos inseparables para que la promesa resulte cumplida, a saber: que el contratista proceda, por sí o por medio de otros, a realizar, según condiciones explícitas y en todo caso presuntas, las gestiones y los trabajos necesarios; que en esos actos suyos o del personal que le auxilia, se halle siempre la característica del esmero, de la cautela y de la habilidad exigidas por la tradición profesional y la razón de ser del contrato; que en cuanto del ejecutante dependa, sea la obra realizada adecuada a su fin, estable y duradera. La responsabilidad especial del constructor, determinada por la ley para el caso de ruina parcial o total de la obra que ocurriere luego de recibida y pagada ésta por el dueño, es la lógica expresión del valor que la justicia atribuye al empeño tomado por aquél, de construir bien y según las reglas del arte. La característica, pues, del contrato de construcción, se halla en la promesa de hacer la obra según la conveniencia y los deseos del que manda construir, a cuyo servicio debe, ante todo, poner el contratista sus aptitudes y su diligencia personal. He ahí el verdadero objeto del contrato, la cosa que las partes primariamente tuvieron en vista para celebrarlo, y si a los hechos personales del constructor se agrega el de proveer algún material o todos los necesarios, no son éstos sino el accesorio o el medio de llevar a efecto el trabajo prometido. La analogía, de consiguiente, que el contrato de construcción ofrece con el de venta, proviene de que se considera al primero por demás desde el punto de vista de la transacción finiquitada, y no del que corresponde a los prolegómenos y a la manera de realizarse de la misma.

El derecho romano y la antigua jurisprudencia procedieron indudable y generalmente con el primer criterio, y juriconsultos de alta nombradía como Troplong, entendieron que no cabía apartarse de esta solución tradicional. Frémy-Ligneville, concorde con el juriconsulto antiguo Casio, ve en este contrato una mezcla de locación, por la mano de obra y de venta, por los materiales. Aubry y Rau le consideran sujeto a las prescripciones de la locación, mientras se fabrica, y a los de la venta, una vez terminada la fábrica. No son aceptables estas teorías eclécticas, porque resulta imposible atribuir a un contrato más de una naturaleza, si es que sus términos han de regularse por las disposiciones particulares y concordantes de la legislación, y mucho menos puede variar, en ningún momento, la esencia que a dicho contrato pertenece al tiempo de subscribirlo. La

mayoría de los juriseconsultos coincide, actualmente, en la opinión de que las operaciones originadas por un contrato de construcción deben regularse por los preceptos de la locación.

Despréndese de las consideraciones hasta aquí vertidas, que cuando un propietario o, en general, una persona real o jurídica determinan ejecutar una construcción, el procedimiento arbitrado con ese propósito puede ser, en primer lugar, el de comprar los materiales, para abastecerlos directamente con los implementos, en la obra, y tomar en locación los servicios personales necesarios para la labra y la colocación de esos materiales. Este sistema, en el que no hay empresa, se denomina, en la práctica de la construcción: *ejecución por economía o por administración*. De otra manera, aunque quien manda construir suministre o no los materiales, intervienen como empresarios o locadores de obra las personas que se comprometen a ejecutar los trabajos mediante una remuneración distinta de un salario. Dícese, entonces, que las obras fueron *contratadas*, o bien que se las ejecuta por *contrato*, expresiones a las cuales debe darse, en el lenguaje técnico, la acepción que el corriente les asignó; pero que son imprecisas como designaciones puramente jurídicas.

Semejanzas de forma en parte del procedimiento han conducido a emplear, en la práctica, designaciones análogas para maneras de ejecución de las obras diversas en el concepto jurídico. Es esto lo que ha ocurrido en Francia, donde el sistema de ejecución por economía, llamado *régie*, — que traduciremos *regiduría* —, comprende formas en las cuales hay empresa, como lo veremos más adelante. Recíprocamente, es usual en todas partes la distinción práctica entre los llamados *tratos verbales*, para confiar la realización de obras a constructores, y los *contratos mismos*; ambos procedimientos de pactar obras conducen, no obstante, invariablemente a la ejecución por empresa. En lo sucesivo abandonaré las calificaciones erróneas de los procedimientos seguidos para realizar obras. Me ocuparé de la ejecución por economía, y luego de la ejecución por empresa.

La importancia de estas dos maneras de ejecución difiere bastante, aunque más en el orden jurídico que en el técnico. Los procedimientos de ejecución por economía, dada la sencillez de las relaciones que se establecen entre quien manda construir y los proveedores de materiales y los obreros, no originan dificultades se-

rias, ni siquiera frecuentes, en las cuales deba intervenir la acción legal. Lo contrario acontece con las maneras de ejecución por empresa. Técnicamente considerado, el sistema de ejecución por economía reviste bastante interés: para las administraciones bien organizadas y con regularidad provistas de recursos bastantes, representa en muchas circunstancias un buen medio de construir, y suele convenir su empleo para continuar obras que fueron contratadas con mal resultado, o como regulador de las pretensiones que en ciertos momentos sustentan las empresas capaces de acometer la construcción de obras de cierto vuelo, cual las públicas. La contratación, asimismo, se adapta a la ejecución de obras de cualquier importancia. Vamos a ver, ahora, las modalidades, las ventajas y los inconvenientes respectivos de los sistemas de ejecución de las obras.

4º — **Ejecución de las obras por economía o administración:** La ejecución de obras por economía ha debido preceder, como sistema, a la ejecución por empresa. Muy posible es, efectivamente, que cuando los hombres no pudieron construir solos, se valieran de ayudantes asalariados. El procedimiento fué, luego, variado, para llegar a formas cuyo origen y caracteres he de considerar en lugar oportuno.

En síntesis, consiste ese procedimiento en que quien desea construir lo verifique por sí propio, para lo cual, en las circunstancias más generales, requiérese disponer de dos factores esenciales del éxito: aptitudes y organización. De advertirse es que ambos factores son los que mayormente pondera la técnica, cuando es su objeto discernir el mejor de entre todos los métodos utilizables para construir cada obra.

Las ventajas y los inconvenientes de la ejecución de obras por administración, deducidos, en lo principal, de este concepto, permiten señalar la conveniencia de aplicar o no este sistema, en general. Su empleo, con todo, puede ser en algunos casos imprescindible. Tales son los de urgencia, en los cuales no haya tiempo de aguardar los resultados de un concurso, o aquellos en que no sea posible contratar por falta de interesados, o por no reunir, los que haya, los requisitos más indispensables de capacidad técnica y financiera.

En otras condiciones, la discusión de los méritos y de los inconvenientes del sistema suelen apreciarse de diferente manera, según se trate de realizar obras públicas u obras privadas.

Para ejecutar obras públicas o las que encomiendan administraciones privadas importantes, esto es, siempre que quien manda construir disponga de elementos adecuados para los trabajos, de un personal competente y bien organizado, y tal vez de talleres para algunas obras especiales, ofrece el sistema ventajas. Los trabajos resultan, entonces, de calidad y eficiencia superiores a las que suelen obtenerse en los ejecutados por empresarios, pues la construcción queda fiada a manos más apegadas a su buen resultado y se descartan, a un tiempo, los móviles de lucro que hacen a los contratistas dar una excesiva actividad a sus trabajos, en detrimento de la perfección de éstos, e interesada y parsimoniosa condición a la selección y al empleo de los materiales. Se eliminan, igualmente, las dificultades que suscita la necesaria vigilancia sobre la conducción y la ejecución de los trabajos, y se consigue reducir el coste de éstos, suprimiendo el beneficio del contratista. Aún se tiene, de esta suerte, la seguridad de que el gasto realizado representa el efectivo valor de la obra, lo cual con frecuencia no ocurre en la ejecución por empresa, en la cual puede el contratista ganar excesivamente o perder dinero; contingencias, una y otra, muy desfavorables del sistema de construcción por contrato.

Las ventajas en lo precedente expuestas, quedan, no obstante, compensadas, hasta con creces, por los impedimentos que originan los errores y las divergencias de criterio, la falta de armonía en la acción y la misma complicación de los servicios que menudean en las administraciones.

Para que las obras anden sin tropiezos, falta hacerlas dirigirlas acertadamente, contar con personal idóneo y austero, y disponer a tiempo de materiales y elementos de trabajo. Las adquisiciones de materiales, trabadas frecuentemente, en las obras públicas, por una deficiente interpretación o reglamentación de las prescripciones tendientes al resguardo de los intereses colectivos, conducen a pérdidas ingentes de tiempo y de dinero en la ejecución administrativa de esas obras. Análoga consecuencia tienen el desconcierto en los transportes de materiales e implementos, la mutabilidad del personal directivo, la insuficiencia de operarios y la irregularidad con que son provistos los fondos destinados a costear los gastos de construcción.

Cuando de construir obras de particulares se trata, es lo más corriente que éstos carezcan de conocimientos, y más aún, de elementos

para emprender directamente los trabajos. Se ven, entonces, obligados a fiar de otras personas, para aconsejarlos y hasta substituirlos en la dirección de aquellos; carecen de habilidad para elegir los obreros y darles ocupación propicia; no disponen de enseres bastantes y convenientes; no saben adquirir los materiales, ni gozan del descuento comercial que sobre el precio de éstos tienen, en vez, los contratistas conocidos, ni aciertan a emplear dichos materiales con economía y tino. Añádase todavía que la amortización de buena parte de los enseres y útiles de trabajo gravita, las más de las veces, sobre una sola obra, contrariamente a lo que sucede con los mismos elementos cuando los manejan contratistas, y se verá que la economía pretendida de esta forma de construcción es, por regla general, ilusoria, y así, mientras la obra de tal manera ejecutada cuesta tanto o más que si se la hubiera contratado, aun suele resultar su construcción tanto o más deficiente que si no la hubiese conducido el propio dueño.

En esta materia no caben, no obstante, reglas absolutas, y las observaciones que acaban de formularse hallan excepciones en casos especiales, cuando un propietario construye con frecuencia o tiene los medios de adquirir buena parte de los materiales con particulares ventajas.

La administración francesa practica tres métodos de ejecución de las obras que su denominación parece incluir en el sistema de economía, a saber: la regiduría por *economía*, la *simple* y la *interesada*. Las dos primeras regidurías constituyen, para obras de poca monta, verdaderas maneras de ejecutar trabajos por economía, pues los agentes incidentalmente delegados por la administración (*régie* por economía) o nombrados por la misma con ese fin (*régie simple*), tratan directamente por cuenta de aquella con los obreros y abastecedores de materiales. Según Christophle y Auger (1), la regiduría así practicada no puede aplicarse a trabajos importantes sin perder su carácter de economía y volverse, al contrario, muy dispendiosa. Por este motivo, cuando la obra a ejecutarse es grande, se subdivide la regiduría en contratos parciales de obra o de mano de obra que se encomiendan a pequeños empresarios, llamados destajeros de regiduría. No se ve más fundamento para justificar el método y la opinión que le explica, que la dificultad

(1) "Traité théorique et pratique des Travaux Publics", 2ª edición. — T. I, p. 278. N.º 578.

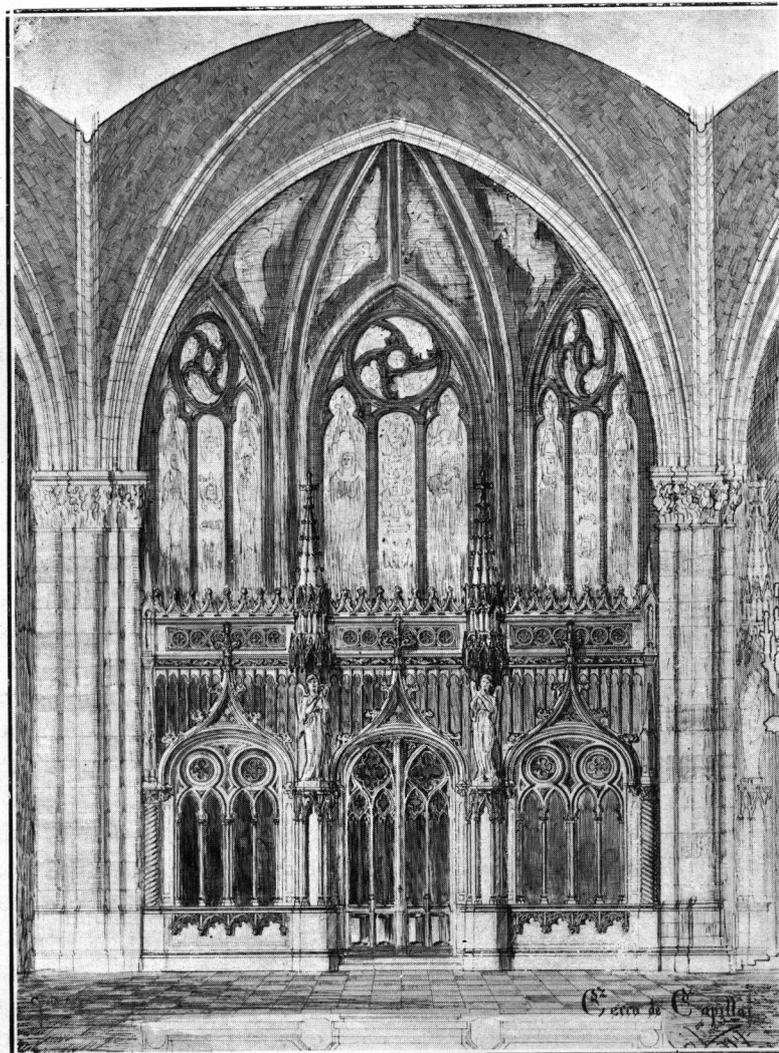
hallada por la administración francesa para organizar satisfactoriamente sus servicios de personal encargado de ejercer la superintendencia de la construcción directa de las obras. Esa dificultad queda bien patentizada en las consideraciones ya formuladas más arriba y sobre las cuales no tengo porque volver.

La regiduría interesada es la que se halla a cargo de una persona cuyas tareas retribuye

la administración por participación en las utilidades que ellas producen, y si también abastece implementos, herramientas, máquinas, por un precio correspondiente a la locación de estos elementos. Esta forma de ejecución no corresponde al sistema por economía, sino a la ejecución por empresa, y la veremos en su lugar.

(Continuará)

PRIMER CONCURSO
DEL
CENTRO ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA



TERCER PREMIO — TERCER TEMA
UN CERCO DE CAPILLA, POR LUIS J. FOURCADE

La exaltación de la línea i de la forma hacia Dios



PIENSO, luego soy...». Así definió el filósofo, con elocuencia suma, la primera convicción del ser que tuvo la facultad inmensa de pensar. Definió así la primera *naturaleza*, la primera *propiedad*, la primera *virtud*... La definió así por la luz amorosísima y radiante del pensamiento, primer ser, único principio que todo lo vislumbra y que de todo se posesiona.

Fácil es comprender que, todo lo creado, por más que existiese en forma y en materia, eterno caos, nada sería, si no hubiese una molécula, de facultad y sutileza tanta, que fuese capaz de formarse un concepto universal de todo esto que observamos.

¿Qué sería el Hombre si no tuviese el infinito don del pensamiento, por el que todo lo ve, por el que todo lo configura y por el que todo lo asocia?... ¡Nada sería el Hombre!... nada sería lo existente que empieza a ser sólo desde el instante en que el Hombre lo crea con su sutilísima y penetradora facultad imaginativa.

«Pienso... luego soy». Y hubiese agregado Descartes estas otras tres predicaciones: Soy... luego *siento*. Siento... luego *aprecio*. Aprecio... luego *creo*.

¡Crear!... Es la quinta esencia obligada, después del *pensamiento*, del *ser*, del *sentimiento* y de la *apreciación*.

El Hombre, con estos cuatro *principios elementales* fórmase su verdadera composición del espacio que ocupa y del universo que contempla, para verse en la obligación de *crear*, sorprendido por los dictados de la más pura *razón*.

Podrá llegar a *dudar*; pero sabe que ha *creído* antes. De esos cuatro principios esenciales deriva este inmediato predicado sensorial, o esta naturaleza o esta imperiosa necesidad.

Es una quinta esencia real e ideal que no puede eludir ante su *ser*, cuando su facultad de imaginar extrae de los infinitos objetos que se le reflejan, otras tantas premisas que le corroboran tantas e

inmensas *verdades*, entre y sobre todas ellas, la de la existencia de Dios.

Existía Dios, desde que se vió en la necesidad de deducir, por las luces de su entendimiento, y absorto en presencia de tanta realidad y de tanta grandeza, las causales de su advenimiento y la composición orgánica de su ser moral y material.

La *razón* era otra de sus potencias más específicas y efectivas que lo alumbraban y obligaban. Y creía porque era un *ser racional*.

En suma, su pensamiento, su comprensión, su razón y su credo, lo colocaron en la inconmensurable superioridad de que goza entre los demás seres de la creación, para que se denominara a sí mismo *Hombre*, nimbado por el circular destello que emite su frente, para intitularse, luego, *humano* y pronunciarse entre todo lo existente en la tierra, como una *entidad espiritual* y como una *eminencia*.

Es, pues, que, un *hombre*, cuanto más eminente sea, cuanto más humano, más *cree*... cuanto más humano, más tiene conciencia de sí mismo y más tiene presencia de su Dios.

Apoyado en esa *convicción* e inspirado en esa *presencia*, comprendió, pues, el Hombre, la magnitud de uno de sus más humanos deberes: venerar a ese Dios... unirlo, adorarle después de inspirarlo y de crearlo.

Por eso, y al consagrarse obra de Él, súbdito de su majestad y consecuencia de su voluntad en todos los actos que atañen a su vida, le erigió por sí y en su nombre un Culto. Plúgole con eso ponerse a la altura de su condición, como vasallo consciente y eminente, para enviarle preces, dedicarle salmos y ofrecerle con solemnidad y unción todas las primicias espirituales de su amoroso y agradecido ser.

Distinguiólo así, glorificólo así y, con ello él se elevó así de las demás cosas animadas y sensibles de la tierra, cumpliendo su más digna y su más preciosa obligación.

Desde un principio, el *hombre* que no creyó y no profesó culto, se equiparó, en sus dones mora-

les y espirituales, a la baja y triste categoría de la animalidad inconsciente.

Si no tuvo concepto de su Dios, si no lo amó, si no lo glorificó, si no le profesó un *culto*, no tuvo concepto de sí mismo, se injurió, se descalificó a sí mismo, descendiendo al estado de moralidad de que goza una bestia cualquiera.

Mas, por ventura, la gran generalidad de los *hombres* rehuyó de ese estado desgraciado — que es lo que hoy se llama *ateísmo* y *nihilismo* y que forma ya tan desdichada legión — y profesó esos sanos sentimientos, sintió esa necesidad, acató desde un principio ese mandato de su conciencia, de su inspiración y cumplió con ese honesto, ese justo y ese espiritual deber para consigo mismo y para con su Creador.

Así se ve, como consecuencia de ese mismo sentimiento de deber, manifestado en infinidad de exponentes, ese *culto*.

Manifestólo con la concepción de la *línea sublime*, con la exaltación de la *forma divinizada*, dirigidas hacia su omnisciente Dios: La línea, la forma solemnísima que se yergue desde las entrañas del suelo... rasga el éter luminoso y se levanta hacia Él, llevando el sentir, el creer y el amar de todos sus fieles... de sus fieles que sufren y que hallan en la elevación de sus manos tentadoras y en la constricción de sus corazones oprimidos por el dolor, lenitivo eficaz, consuelo estimulador y singularmente vivificador.

¡Cuánta conmiseración, señor, cuánta piedad inspiraron los fieles al gran Dios, desde que sus preces empezaron a ser dirigidas al pie del simbólico y primitivo *dolmen*, o tosco apéndice megalítico de la primera edad; desde la ruda y gigante erección ciclópea, luego; más tarde desde la atrevida y enhiesta *Baal*, que quería rivalizar, en inmensidad y en infinidad con el firmamento, para salvar la enigmática distancia que los separaba del trono donde se asentaba la emblemática Semblanza, animadora y reguladora de todo!...

¡Sí... la inmensa Baal!...

Pero vió Dios su inutilidad... o su excesiva vanidad, a fuer de sus altruistas propósitos... pues vana debía ser la pretensión de sobreponerse a los límites que le demarcara en sus facultades, como ser humano nada más, al Hombre, a aquel abnegado creyente, que se vió en aquel trance egoísta desposeído del verbo práctico para que cundiese la confusión y viese malograda para siempre su temeraria empresa monumental.

Fué aquella, sin duda, la precursora de las magnas formas arquitectónicas que aspiraban a acercar a los *hombres* hacia la Majestad Divina, y fué la última también en arrojo y en arrogancia monumentales, pues el afanoso creyente tuvo,

desde entonces, que concretarse a lo que sólo se presta, a las solas posibilidades que le ofrece la *ley* usual de la *gravedad* y de la *inercia*. Y así se limitó luego solamente a realizar prominencias como aquellas de Menfis, en forma piramidal, supliendo con el ingenio a la fuerza, con el espíritu a la materia, pues no cabe duda que una recta lanzada en el espacio, no tiene fin, lo mismo que una vertical aguda hacia el cénit, no tiene conclusa elevación, según lo determina y comprueba la amplitud y la exactitud matemática.

Fué tal el pensar, el sentir y la aspiración de todos los *hombres*, desde la primera edad hasta nuestros días. El anhelo de todos los *hombres*, para poder librarse de los enemigos de la Tierra, poniendo sus débiles miradas en el Cielo. La virtud de todos los *hombres*, desde que se reclinaron humildemente bajo un *dolmen* tosco de Crucuno o bajo la colosa Esfinge de Gizeh, del Templo de Apolo, de la *pagoda* a Brahma... del inmenso *Duomo*, o de la preciosa *basílica* al Hijo de Dios, en la Ciudad Eterna.

Porque Zeus, Brahma o Jehová... *paganos*, *gentiles* o *católicos*, representaron lo mismo siempre, para los ojos del moralista o del filósofo que los contempló, desde su universal e ideológico sillar, animado por el mismo espíritu celestial, la misma idealidad, el mismo poder supremo. Todos inspiraron a las fieles multitudes, los mismos sentimientos, la misma justicia, la misma protección, para que, y en holocausto a su magnanimidad, ofrendaran lo más puro y lo más grandioso que pudo vislumbrar su genio cuando, en su mística exaltación de las diversas *formas* y de las diversas *líneas* arquitectónicas, glorificó los anales de todas las manifestaciones *estéticas* y descubrió la inmensa visión de las descomposiciones en la *simetría*; de cómo se amalgaman y se relacionan las múltiples y caprichosas líneas de la naturaleza, diseminada por la faz de la Tierra. Todo para brindársela así unida, en singular capullo de maravillas humanas, a su único Hacedor.

Por eso se le consagró Divino Arte... Por eso se le proclamó *madre* y *maestra* de todas las *artes humanas*. Mansión de Dios... alegoría santa que brota de las entrañas del suelo como distintivo y como personificación de la fe y de la voluntad del espíritu consciente de las multitudes, que se levantan al unísono, cuando el tañido de los bronces sonoros los aboca en su seno bajo un mismo sentimiento, bajo un mismo precepto, para aclamar en solemne liturgia, en apoteosis interminable de inciensos, de salmos y plegarias a la omniscencia y a la prepotencia de la Celestial mano que les dió el ser y rige sus destinos.

DEMETRIO DE PEREDA.

A propósito de Arte colonial



EN una conferencia que dí hace años en el museo de Bellas Artes, de esta Capital, traté de despertar un poco de interés por aquellos vestigios de arte que se conservan aún en América

de la época de la dominación española. Sobre todo hacía yo un llamado a los estudiosos para que siguiesen por el sano camino trazado por los misioneros jesuítas hasta crear, sobre la base de estos existentes restos, una arquitectura más en concordancia con el clima y las costumbres del país, que la que a despecho del buen sentido se ha generalizado entre nosotros; arquitectura que de todo tiene menos de americana, arte que está en completo desacuerdo con la naturaleza, con el clima y con los materiales de los cuales disponemos.

En mi conferencia que titulé «El Arte Colonial y su Origen», estudiaba especialmente ese origen, base de lo que, desfigurado y estropeado por manos inexpertas en la mayoría de los casos, nos han legado nuestros antecesores. Dió fruto la semilla que esparcí en un suelo semi virgen y despertando el entusiasmo vimos surgir por todas partes muebles, dibujos y proyectos de edifi-

cios y hasta obras ejecutadas en ese arte colonial donde sus autores, sin interpretar lo que yo expuse, se limitaban a copiar ornamentos y motivos bastardos y deformes, cuyo único mérito residía tan solo en un relativo valor arqueológico.

De esa arquitectura, venida de España, hablé ya oportunamente en esta revista en un artículo titulado «Rumbos Nuevos» y recordaré que dije entonces: «Esa arquitectura debiera ser fuente fecunda de inspiración para nosotros, si aprovechásemos *con acierto* sus enseñanzas, aplicándolas *juiciosamente y completándolas* con los requisitos de los progresos modernos.» Nadie podrá

tacharme de haber incitado a plagiar el arte español en todos sus detalles y menos de copiar servilmente el arte colonial con sus grandes imperfecciones, cuando yo mismo he manifestado, y lo repito hoy, que esas obras coloniales fueron en su mayoría ejecutadas en este país, por «manos inexpertas de artistas de segunda categoría que fueron los que trazaron los primitivos edificios de la colonia».

De ese arte «hispanomorisco», como podríamos llamarlo, origen de la casa colonial, debemos aprovechar su gran adaptabilidad al suelo argentino,



PATIO DE UNA CASA ITALIANA — EXPOSICIÓN DE S. FRANCISCO — CALIFORNIA

por su concepción y aun por los materiales empleados en su construcción, conservar lo bueno de las líneas generales de su composición y de su planimetría que responde a su destino, agregándole, como es natural, los halagos del confort moderno, de la higiene y de una distribución más perfecta y cómoda e introducir los métodos más adelantados de construcción que respondan a nuestro progreso.

Su arquitectura exterior podrá conservar las líneas generales y los elementos por cierto muy interesantes de ese arte, los aleros, los pórticos, los cierres, los patios y sus galerías tan apropiadas al clima argentino sin necesidad de copiar los detalles de ese estilo, ni de ningún otro estilo especial, sino componer nuestras fachadas y nuestros patios y aun nuestros interiores basándonos sobre las enseñanzas que el clásico nos ha legado, interpretándolo según nuestra propia visión estética,

apoyándonos sobre sólidos conocimientos del clásico y sobre las reglas de la composición que han regido y creó tendrán que regir siempre en toda obra que pretenda ser de mérito artístico.

No se trata, pues, de copiar nada, sino aprovechar *con acierto* una gran enseñanza, aplicarla *juiciosamente y completarla*, como he dicho anteriormente, con nuestra reflexión y experiencia, con nuestros conocimientos arquitectónicos y con nuestra visión de arquitecto moderno, componiendo de acuerdo con las reglas que han servido desde tiempo inmemorial para producir lo bueno y lo hermoso que ha sido patrimonio de los grandes siglos de la arquitectura.

Séame permitido insistir en esta aclaratoria manifestando que mi prédica de entonces nunca pudo, naturalmente, referirse, como tampoco me refiero hoy, a los inmuebles de renta que se ejecutan en los grandes centros comerciales, donde estas construcciones, como he dicho en otra ocasión, «tenían que ser forzosamente edificios altos construídos de acuerdo con las exigencias de sentido práctico y especulativo, no habiendo ya cabida para otro género de cons-

trucciones en la gran metrópoli, la cual dejaba librada a su fatal destino!».

Como a mi juicio, el camino recorrido es equivocado, deseo aclarar en estas líneas el verdadero sentido de ese primer llamado que se ha hecho en el país hacia el arte colonial y al cual he aludido anteriormente.

Yo exalté ese arte con el propósito de que buscásemos todos en su verdadero origen la fuente de inspiración, por cuanto ese arte denominado colonial es tan sólo una sombra, un reflejo deformado del que le dió vida y que vino de la madre patria.

Ese estilo deformado y bastardo en fusión con ornamentos indígenas, a menudo torpes y antiestéticos, no podrá nunca florecer ni resultar un estilo nacional que refleje la mentalidad de la América del Sur en el siglo XX.

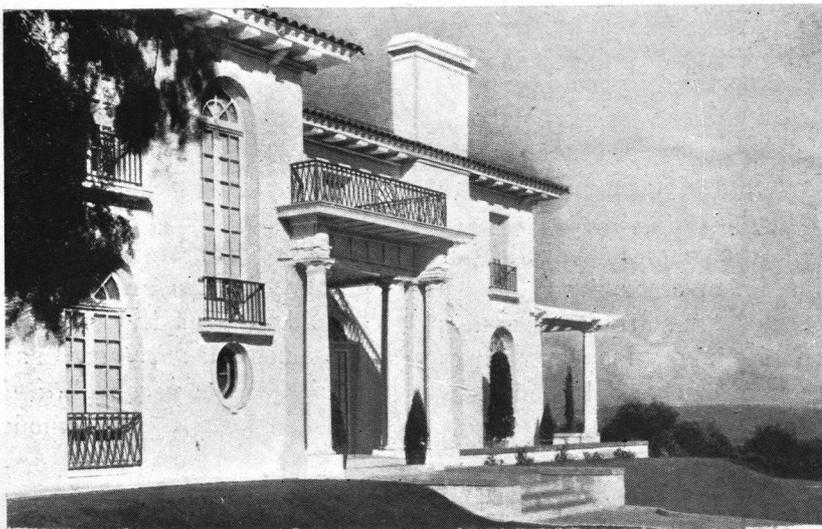
Algunos países de América conservan de la época colonial

determinadas obras de mérito artístico; nosotros en la Argentina no hemos sido favorecidos en ese reparto.

Si bien es cierto que los misioneros jesuítas trajeron consigo algunos artistas mediocres, fueron éstos, sin duda, pintores y escultores más bien que arquitectos.

Los misioneros se ocuparon de la arquitectura eclesiástica no siempre con acierto artístico y la obra laica se reservó para modestos alarifes, los cuales, recordando cosas entrevistas en el terruño nativo, amasaron ornamentos y motivos de arte barroco y plateresco guisados según su paladar y aquello era bastante, según ellos, para el principio de civilización que se implantaba en las colonias.

Los jesuítas llevaron su misión más allá en América y sobre todo en California, donde dejaron interesantes huellas de su paso. Hoy mismo en toda esa parte de los Estados Unidos los yanquis siguen con acierto y reflexión el estudio de una arquitectura que le llaman «Mission Style», en la cual aplican todo el confort, todo el adelanto de estos siglos a la esquemática construcción de ese estilo colonial, conservando lo bue-



FRAGMENTO DE UNA CASA EN HOLLYWOOD — CALIFORNIA

no, lo lógico y lo adaptable a esos climas cálidos, pero sin servilismo en el detalle, el cual mejoran y perfeccionan inspirándose más bien en la arquitectura del clásico renacimiento italiano, que pasando por España y transformado al rozarse con el mudéjar y el plateresco llegó disfrazado a las Indias, donde concluyó en esa decadencia que conocemos por las causas anteriormente señaladas.

Estas son las deducciones que he sacado después de analizar este estilo colonial que tanta semejanza tiene con la arquitectura de ciertos lugares de Andalucía, con la cual estoy familiarizado por mis muchos años de vida en esa región de España.

Esa arquitectura andaluza vino aquí con los primeros artesanos que emigraron de la madre patria, y con su modesto bagaje de conocimientos nos legaron ese estilo que reconocemos en

casi toda la arquitectura primitiva de estas repúblicas, en cuyas construcciones no ha tenido intervención ningún artista, sino el consabido maestro mayor... que antes de pasar el charco sólo era un modesto media cuchara aventurero a su vez del ladrillo y la argamaza.

Creo un error persistir por puras razones de arqueología (sic) en los detalles de un estilo cuando esos detalles son defectuosos, pero en cambio creo que debemos predicar para que todo arquitecto reflexione sobre los méritos de la característica de ese estilo colonial que es reflejo del suelo sudamericano, de su clima y aun de hábitos, donde los muros espesos conservan el fresco de las habitaciones, donde los aleros y recobas protegen las paredes contra los rayos del sol, donde la teja árabe, el ideal de los techos, fresco por excelencia, da una nota encantadora en medio del paisaje de tonos subidos y de un cielo azul.

Ese patio de origen netamente andaluz debe conservarse, ampliarse, embellecerse y adaptarlo a la vida moderna, calentarlo en el invierno y refrescarlo en el verano, dándonos la sugestión de fresco con su estanque y sus surtidores que

nos hagan olvidar las altas temperaturas estivales al escuchar el sonido risueño de las gotas que caen en la taza de agua cristalina.

El patio debe ser sagrado, debe reemplazar al «Hall» y el «Living Room» inglés y apropiarlo para refugio, en los días de calor, sirviendo de campo neutral donde los hombres leen, fuman y sueñan y las mujeres bordan, juegan y charlan; mientras los niños se unen a la reunión familiar con sus alegrías y sus risas. Estudiando los elementos prácticos del estilo colonial, por ese camino creo que llegaremos a algo adaptable dejándonos de algunas majaderías y consagrando tan sólo lo asimilable.

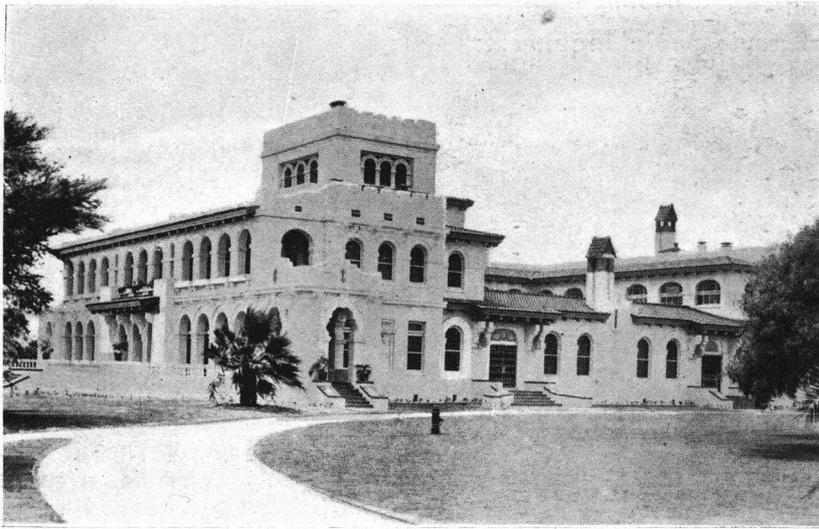
Por eso me he referido a lo que en California se está haciendo por sus arquitectos cuyas obras reproducen las revistas norteamericanas.

Existen cosas muy interesantes que se publican en ciertas revistas archi-

tectónicas especialmente en «The Architect» de San Francisco.

En esta revista he encontrado tipos de casas de campo y de estancia perfectamente adaptables a la Argentina con su patio, con sus habitaciones rodeadas de amplios corredores o pórticos de tipo claustral con «Sleeping porches» delante de los dormitorios, donde los días de verano se sacan las camas para dormir al fresco, numerosos departamentos de huéspedes instalados cada uno con cuartos de baños inmediatos al dormitorio, cuarto de baúles y ascensor de carga para subir éstos y su buen ascensor de pasajeros que no será colonial, pero es práctico. Las cocinas y servidumbres ligeramente separadas del cuerpo del edificio, unidas al antecomedor por una galería cerrada.

Toda esta distribución bien concebida para el clima cálido de California está completada por una arquitectura exterior bien de acuerdo con el paisaje, con los parques y jardines de colores cálidos, de flora rica y variada que tiene semejanza con lo que conocemos de muchas regiones de la República Argentina. Estos edificios californianos recuerdan, en sus líneas, al estilo colo-



VISTA DE UNA MANSIÓN EN SAN ANTONIO — TEXAS

nial de aquí y el de Andalucía por consiguiente.

En las casas de campo andaluzas, en los cortijos y en los caseríos solariegos de esa región de España se parece también la distribución interna a esos edificios de California, aun cuando en ellas no existe el moderno confort. En esas casas, por lo general de dos pisos, se utiliza el piso alto en el invierno, por ser más caliente y soleadas las habitaciones, mientras que los dueños reservan las piezas del piso bajo para el verano por cuanto están protegidas por recobas, pórticos y aleros y principalmente por ese piso alto que aísla parte del edificio de los rayos de un sol que achicharra.

Ese tipo que he elogiado en la arquitectura de California, donde tan admirablemente lo han aplicado a las residencias privadas, esos mismos principios los vemos adaptados a edificios monumentales en esa región californiana y con éxito indudable al juzgar el hermoso efecto conseguido en sus escuelas y principalmente en la Universidad de California que fué objeto

de un gran concurso universal en el cual los mejores proyectistas recibieron 30.000 pesos cada uno para viajar y conocer a fondo la comarca donde debían proyectar la segunda prueba del certamen.

Mi maestro, el eminente arquitecto Pascal, (miembro del Instituto de Francia) formó parte del Jurado y recibió francos 100.000 para pasar 15 días en América donde se falló el concurso, cuyo premio fué otorgado al arquitecto francés Benard. ¡Así se retribuyen en esa tierra los servicios de los Jurados!

El proyecto ejecutado y modificado por el ar-

quitecto americano J. Galen Howard, tiene por característica una arquitectura inspirada en el Renacimiento, con techumbre de tejas españolas.

La grandiosidad de esos grupos de edificios blancos, sobrios de líneas, con las bellas sombras proyectadas por los pórticos y aleros, son de un efecto hermosísimo.

He elogiado la interpretación que los americanos han realizado con los vestigios de una civilización anterior. Han sabido elegir lo que con tanto tino implantaron los jesuítas, han buscado el origen de esa arquitectura y la han resuelto inspirándose en una interpretación libre del renacimiento italiano. Creo que entre nosotros algo parecido sucederá cuando nos demos bien cuenta

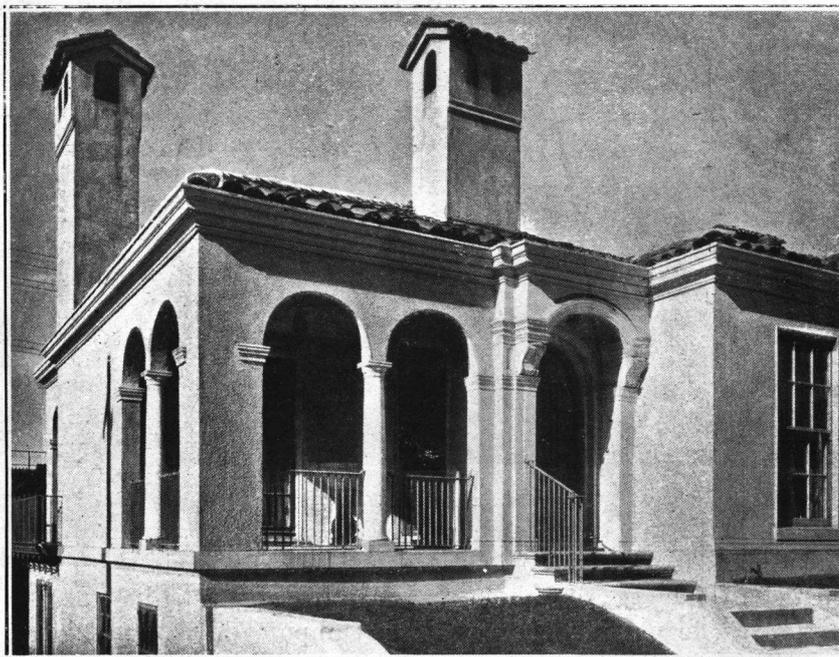
que no necesitamos hacer arqueología sino que debemos sacar partido de los materiales que poseemos, adaptando nuestra arquitectura al clima y al paisaje argentino, tratando de reflejar todo esto con sinceridad.

Debemos buscar el efecto por el color, por medio del sombreado que proyectan los aleros, los pórticos y las cornisas

para que contraste con los muros lisos y blanquecinos, de revoques de tonos claros, ya que la piedra nos falta y que es ridículo imitarla. Estos revoques se realzan por la policromía que acusa las líneas de la estructura arquitectónica, por la cerámica, el ladrillo y por la teja roja que se destaque sobre el fondo del verde intenso de la arboleda y sobre el cielo azul.

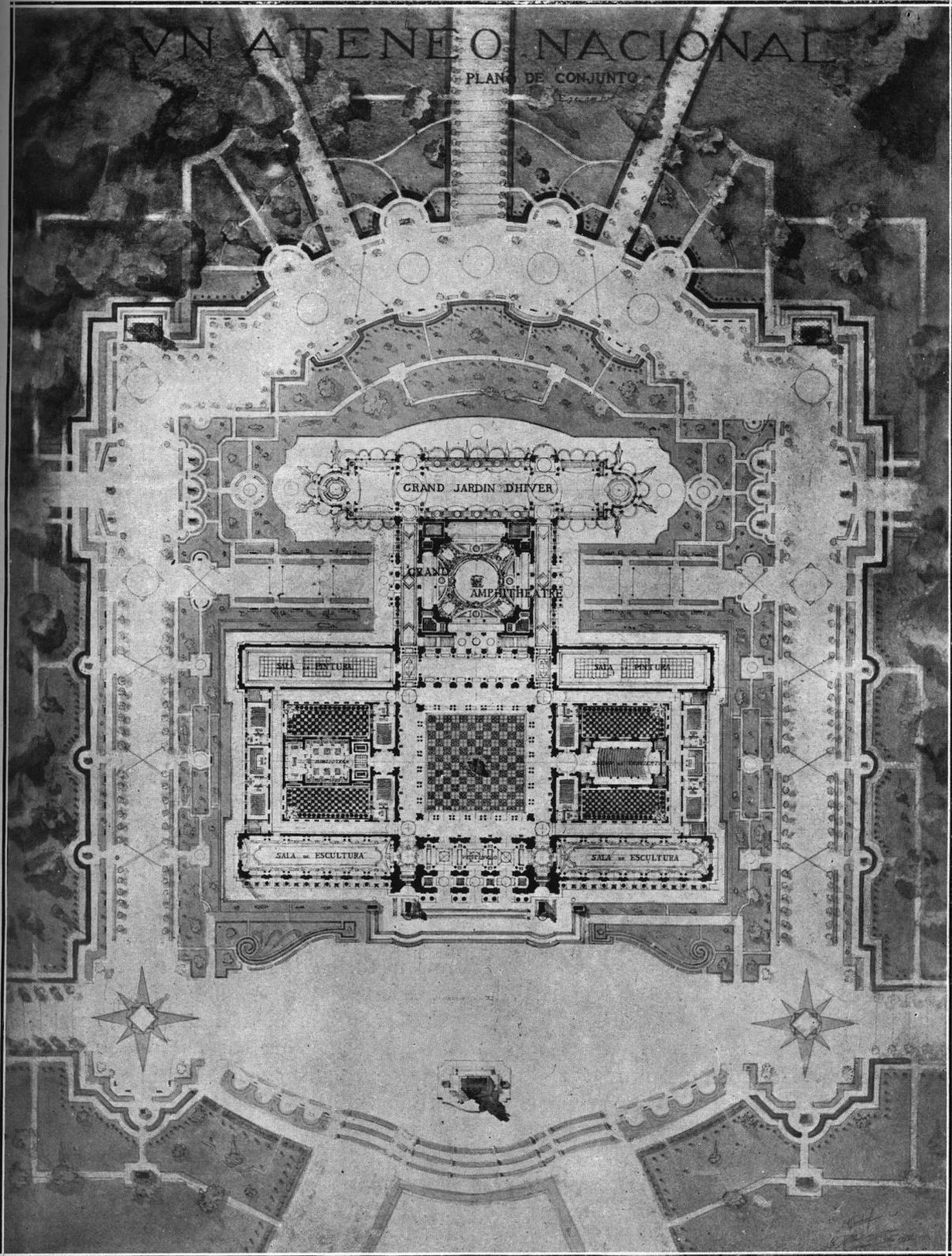
Ahí está mi opinión franca y leal y ese es el significado real de la prédica que vengo haciendo de años atrás.

ALEJANDRO CHRISTOPHERSEN.



DETALLE DE UNA CASA EN SAN FRANCISCO — CALIFORNIA





ARQUITECTURA IV CURSO — AÑO 1916.
PROYECTO DE UN GRAN ATENEO, PRE-
SENTADO POR EUGENIO A. VAUTIER.





Zuberbühler

por

Carlos P. Ripamonte



EN todo movimiento que tiende a determinar un adelanto está siempre vinculada la acción de alguien que aporta una mayor suma de energías, de voluntad, de preparación o de inteligencia.

Ese alguien es, frecuentemente, un factor decisivo que adquiere en la causa innegables prestigios, para gravitar con ellos en su finalidad. Desinteresado, en fuerza de activar propósitos por el bien entrevisto, se entrega a la acción sin exhibicionismos, ensimismado en la tarea de avivar la fe, en infundir su credo y en divulgar conocimientos verdaderos para que el medio ambiente vigorice pronto la empresa y permita regularmente encaminarla.

Tarea de convencidos, en el espíritu precursor supone, desde luego, el aporte de factores importantes a la causa donde converge, con generosas resoluciones ciudadanas y la exaltación de un designio que abarca hondo y austero amor a la tierra.

Más de veinte años para llegar a disponer de tales beneficios, durante cuyo largo bregar por descubrir y alimentar nuestra conciencia artística hemos visto surgir como resultados concluyentes y fundamentales al Museo Nacional de Bellas Artes, a la Comisión Nacional, a las becas para perfeccionamiento, creadas por ley, a la Academia Nacional y al «Salón», que completan el gran anillo en que se plasma y se exterioriza la vida artística argentina, animando en todas las poblaciones cultas del país el deseo de perseverar en el esfuerzo para acrecentarla.

Bloques angulares fueron los principios sostenidos por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. fundada por un grupo de personas cultas y de sensibilidad nobilísima, cuarenta años atrás, cuando la ignorancia y el prejuicio condenaban y exponían en la prueba, y cuando había que vencer el gran obstáculo de hacer creer en nuestros nuevos destinos, mientras la materialidad del

medio absorbía casi por completo todas las actividades.

A ello siguió la idea de fundar la «Escuela», que llenó admirablemente su primera misión educadora, partiendo de una rudimentaria actuación para la enseñanza del dibujo, y fué un notable avance que hizo pensar más tarde en dotarla de enseñanzas concordes, trazando las ramificaciones complementarias con el estudio teórico, explicativo y razonado que concurrió a descifrar otras perspectivas en lontananza, extendiendo delante del novel artista, más afortunado que el precursor, el ancho panorama de la historia universal y del ensayo crítico para destacar mayores anhelos, elevando considerablemente la observación hasta permitir formar los escogidos núcleos que expresaron en propio lenguaje las primeras etapas del arte patrio naciente.

Fué allí donde inició su aprendizaje D. Carlos E. Zuberbühler, a quien cupo llenar la misión espiritual, imprimiendo el movimiento de idealidad que debía ennoblecer al trabajo práctico, revistiéndolo de amplio poder en sus lineamientos expresivos.

No de otra manera llegamos al grado de progreso que hoy día nos distingue, robustecida la fe por el convencimiento, porque del estudio y de la relación de épocas y de pueblos que han tenido un abolengo artístico, hemos logrado con la curiosidad satisfecha del saber la buena ventaja de compararnos y de comprendernos.

Los maestros de ese entonces habían estudiado en esas mismas aulas de la Sociedad Estímulo, con no muchos años de diferencia, lo suficiente, empero, como para aventurar la creencia de que fuera, por los relatos verídicos, en pleno dominio prehistórico!... Fué en los albores de nuestra suficiencia comprensiva, en el despertar del gusto poco a poco desalestargado, cuando se perdía la vista copiando literalmente, hasta el punto, truculentos grabados y se hacía consumo increíble de paciencia y de «negro de humo» a la incier-

ta claridad material de débiles candilejos de aceite!...

Así se hicieron las cosas pequeñas como si fueran grandes, resultados grandes porque se hicieron como si fueran pequeñas: en su total apreciación.

Se enseñaba como se podía y de acuerdo con la práctica de los tiempos, pero se enseñaba desde lo alto y con el ejemplo, pensando en nosotros y haciendo obra que pareció anónima, pero que su rápida encadenación y florecimiento puso en descubierto, exigiendo el deber de extender cuidados inteligentes para asegurarla. En tales circunstancias aparece la «Sopa de los pobres» de Reynaldo Giudici, le sigue el «Malón» de Angel Della Valle y «Sin pan y sin trabajo» de Ernesto de la Cárcova, que señalan etapas sucesivas de entusiasmo, de culminación estudiosa en la carrera y que transparentan la preparación y el temperamento.

Son robustas obras, composiciones que sorprenden en esos días, y con más agrado sabiéndolas de autores argentinos: de los maestros de la Estímulo que nos aleccionan.

Son «obras» y «composiciones», y nótese que subrayo los términos porque bajo ese aspecto deben ser clasificadas con el aplauso que a su aparición recibieron, porque entrañan méritos que, como los de toda obra verdadera, son de una vez y para siempre, de carácter inmutable y permanente.

He querido citarlas para testimoniar mejor de cuál manera se abarcaba espacio para producir, comparando esa fuerza expresiva y sana, de elevada orientación, con los principios rebeldes y contraproducentes que se pretenden oponer a la seriedad de los bien meditados estudios proseguidos en todos los progresos, y en la medida que es dable realizarlos, por nuestra Academia Nacional, donde se sigue predicando con la significación del ejemplo y con amplísima extensión respetuosa de ideales; involuntaria imagen de verdad evocada que llega para establecer el contraste con el «histerismo modernista» vulgarizado, desprovisto de expresión y fundamento, fraccionador de espacios y de ideas, mutilador del concepto en labores de monos que torpemente arroja en la adocenada fábrica de cuadros y de estatuas tantos deslumbres de pedrerías y tantas alucinaciones, con una que otra belleza de intención técnica que puede ser más favorable o superiormente aprovechada, condenándose la mediocridad o el mamarracho alzado como enseña; no la expresión, por más rara que sea, si está amasada con médula y si goza del

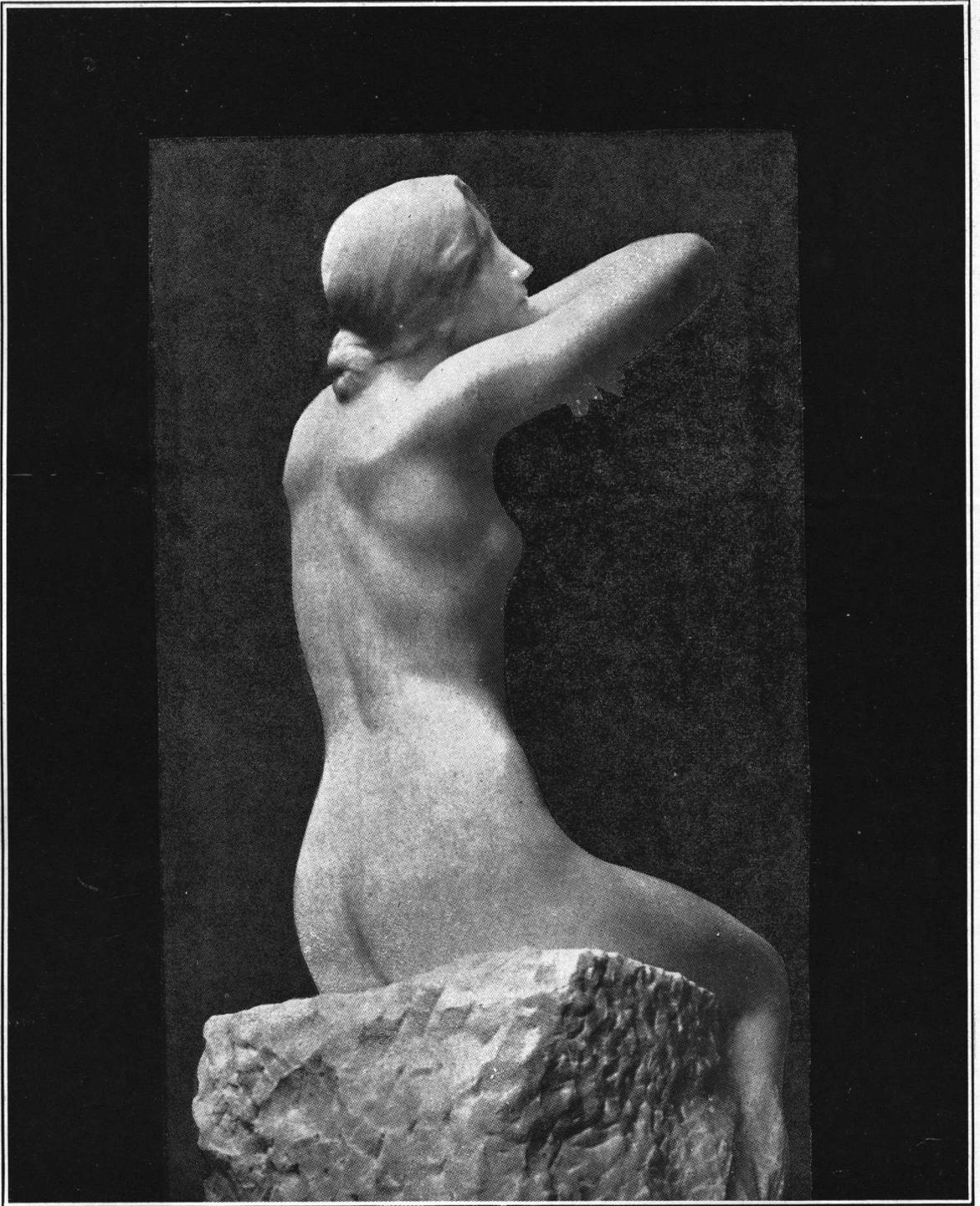
privilegio allegado con la observación espontánea de la inteligencia.

Se comprenderá el propósito al escribir estas páginas con una finalidad que deseo mediten los estudiantes, mientras les recuerde al hombre que entre nosotros tan poderosamente contribuyó a solidificar la estabilidad de los buenos principios con la oportuna y cuidada lección.

El amor a la causa fué reforzando paulatinamente las líneas, y contingentes de simpatizantes con nuevos jóvenes iniciados en el estudio resolvieron en favor al fuerte reducto que se llamó «Ateneo», suprimiéndose de hecho las exhibiciones de la obra artística entre los colorinches del escaparate, pues las exposiciones precursoras del actual «Salón» se sucedieron con intervalos anuales, organizadas por ese Ateneo que fué centro de cultura alcanzada en rápida acentuación, perfectamente comprendidas por hermanos de lucha: músicos y escritores, filósofos, pensadores, poetas, y los inclinados hacia un ideal que por siempre debía persistir, fundadores en esperanza unificadora de la vigorosa asociación que por mucho tiempo dignificara la excelencia del sentimiento argentino — haciendo obra de y para argentinos, — malgrado las dificultades y los contratiempos que velaron luego tantos ensueños, presagiándose la anulación con el advenimiento de los espíritus chatos y ensombrecedores, que desgraciadamente pululan demasiado en nuestra insuficiente capacidad conservadora.....

De más está decir cuánto se debe en la hora de preparación y de triunfo a D. Carlos E. Zuberbühler, y cuánto cuando la amenaza del desorden reclama con mayor firmeza su actuación, uniendo sus afectos a la Escuela de Arte y el pensamiento al Ateneo que se derrumba, contándose entre los exponentes selectos, de mentalidad seriamente cultivada y de criterio educado, con experiencia cierta y flexible llamado a reorganizar las tareas, reuniendo a los hombres bien intencionados y a las voluntades dispersas.

Por eso pudo decir con Sarmiento que no se matan las ideas, poseedor del rico bagaje que le proporcionó el estudio del arte y de las letras, para continuar la resuelta acción y propaganda, empuñando de inmediato la mancuerna del simbólico arado de luciente reja civilizadora, ínterin los gorriones introducidos en forma clandestina y culpable dividíanse con apetitos bastardos el producto bien ganado de la inaugural cosecha!...



MÁRMOL DE SAINT MARCEAUX

La Aurora





Autoridades del Centro.

DE acuerdo con lo establecido en los estatutos del Centro de Estudiantes de Arquitectura, el 25 de Abril último se efectuó la asamblea anual de los socios con motivo de la transmisión de los cargos a la comisión recientemente electa y constituida en la siguiente forma:

Presidente, Fernando Rosas; vicepresidente, Rodolfo Schmidt; secretario, Raul Lissarrague; prosecretario, Eduardo Fontecha; tesorero, Augusto Bielman; protesorero, Eduardo Fontecha; vocales, Raul J. Méndez, Juan Mautalén, Juan Manuel Acevedo, Italo Depetris y Aristides Bigliani.

El presidente de la comisión saliente señor Carlos F. Ancell, dió lectura en dicho acto a la memoria del ejercicio fenecido, haciendo destacar la acción desarrollada en beneficio general de los estudiantes y señalando la verdadera trascendencia de los problemas planteados a la asociación como consecuencia de la disminución de alumnos en la Escuela de Arquitectura. Se refirió asimismo en su exposición a la obra de vinculación entre profesionales y estudiantes llevada a cabo en el transcurso del año, enunciando además las numerosas iniciativas auspiciadas por la institución en el último período y que contribuyeron a afianzar su prestigio en el grupo de las asociaciones universitarias argentinas. Hizo, también, referencia a la próspera situación económica actual, reflejada en el hecho significativo de que el ejercicio último no deja déficit, habiéndose abonado la totalidad de las deudas, sin excluir a las de antigua data.

En un conceptuoso discurso el señor Rosas, nuevo presidente del Centro, se refirió a la labor de su antecesor, prometiendo continuarla y expresando sus decididos propósitos de consagrar a sus tareas toda la energía y la dedicación que exigen.

La asamblea dispuso tributar votos de aplauso a la comisión saliente y al presidente de la misma, en consideración al acierto con que han llenado su cometido.

La comisión redactora de la Revista, de acuerdo con las designaciones efectuadas últimamente, quedó

constituida por el señor Ernesto Lacalle Alonso — elegido nuevamente director de la publicación — y por los señores Jorge Sabaté, subdirector;

Leopoldo Schwartz, secretario de redacción; Alberto D. Vacca, administrador; Carlos F. Ancell, Mario Bidart Malbrán, Eduardo Birabén, redactores; y Cesáreo F. Díaz, colaborador artístico.

Una encuesta.

AUSPICADA por la Sociedad Central de Arquitectos y por el Centro de Estudiantes de Arquitectura, se han dado a conocer recientemente las bases de una « encuesta » a realizarse entre los profesionales y entre un grupo de intelectuales, relativa a diversas cuestiones cuya consideración teórica dará ocasión a que se difundan ideas y se dé mayor aliento o se exterminen principios que han sido continuamente debatidos en nuestra publicación.

Encarada desde un punto de vista de propaganda y prestigio de una profesión que en nuestro país no goza de todos los títulos que debiera poseer, la referida « encuesta » tiende además a hacer conocer aquellas opiniones cuya divulgación sea considerada de utilidad para los arquitectos y para la cultura pública.

Vinculación profesional.

EN nuestro último número nos ocupábamos de la posible fusión de la Sociedad Central de Arquitectos con el Centro de Arquitectos Nacionales, augurando que ella redundaría en beneficio general de los profesionales, por cumplir ambas instituciones idénticos fines que admitían lógicamente una intensificación con la unión de las mismas. Cábenos hacer constar ahora el completo éxito logrado por las gestiones iniciadas, ya que todos los detalles de la fusión antedicha han quedado resueltos, lográndose con la constitución de una nueva sociedad, reunir el esfuerzo de los arquitectos asociados en las dos primeras.

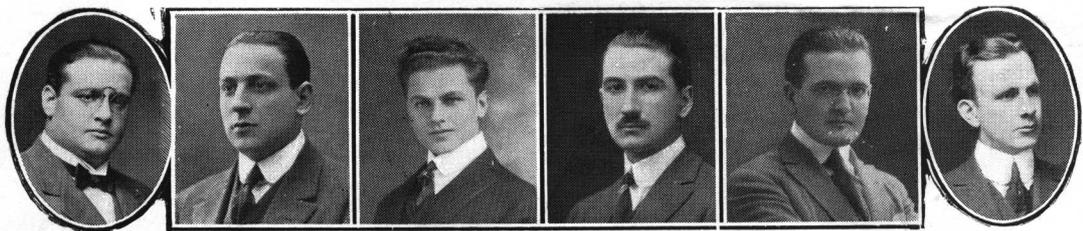
Puede decirse, desde luego, que la obra de vinculación realizada en los últimos tiempos tanto entre los profesionales como entre éstos y los estudiantes, ha llegado a su culminación definitiva, gracias al esfuerzo y a la buena voluntad de los miembros de las asociaciones nombradas.

Estudiantes uruguayos.

EN gira de estudio llegaron recientemente a la metrópoli varios alumnos de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, acompañados por el decano de dicho establecimiento arquitecto Horacio Acosta y Lara. En su visita, los colegas de allende el Plata fueron agasajados por los alumnos de la Escuela de Arquitectura que, haciendo un paréntesis a sus tareas estudiantiles, les sirvieron de guía en varias de sus excursiones a diversos edificios pú-

blicos y particulares que deseaban conocer. Los gentiles y simpáticos futuros arquitectos uruguayos, concurren a una recepción ofrecida en honor de los mismos por el Centro de Estudiantes de Arquitectura que, con la cooperación de varios profesionales argentinos, dispuso exteriorizar en semejante forma su complacencia por el viaje de aquellos, que ha contribuido indudablemente a estrechar los vínculos de amistad y de compañerismo existentes entre los arquitectos y estudiantes de ambas márgenes del estuario.

LOS NUEVOS ARQUITECTOS



Emilio O. Saager — Julio M. Aspesi — Valentín M. Brodsky — Pelayo Sainz
Ernesto Lacalle Alonso — Cornelio Lange



Héctor D. Devoto — Adolfo Ortíz García — Luis J. Moreno de Mesa — Américo J. Dini
Enrique Noetinger — Hugo Pellet Lastra — Aristides Poggi



Esaú Udina — Emilio Scazziotta — Félix Cirio — Alberto Reyes Oribe — Alberto Petersen
Adolfo Bullrich — Cesáreo F. Díaz



Julio Salas — Juan Florencio Lanús — Aristides D'Agostino — Fermín Bereterbide
Luis Jorge Fourcade — Miguel Madero

Programa correspondiente al Segundo Curso CORONAMIENTO DE UN TORREÓN

El programa tiene por objeto el estudio de la terminación alta de una pequeña torre saliente sobre el plano de una fachada, suponiéndola arreglada con los entablamentos o áticos, saliendo aislada encima como las grandes buhardas de piedra en los castillos del Renacimiento francés; la torre sería una escalera de comunicación interior con acceso final a los techos o a una terraza azotea, la torre será con ventanas en diferentes alturas y, como los ejemplos precitados, deberá constituir uno de los elementos decorativos de la parte alta de un edificio, y, por el concepto de su decoración, hacer cuerpo con la fachada.

El estudio abarcará, al menos, la composición con el piso último del edificio y sobre un frente de 10 metros de ancho, se deja toda libertad para las dimensiones superiores de la torre, pero se recomienda evitar toda exageración, en grandeza o riqueza, inconveniente a un elemento secundario en el conjunto del edificio.

Se harán, a la escala de 0.05 c/m. (1/20) por metro: La fachada, la planta a nivel de terraza, un corte sobre el eje y una vista lateral,

Profesor: ARQ. RENÉ KARMAN.

Programa correspondiente al Primer Curso UNA PUERTA

La puerta, objeto del concurso, será adintelada y ubicada dentro de un motivo de arcada con gran orden de arquitectura clásica, formando un conjunto monumental saliente sobre la fachada de un edificio importante administrativo o público. Un elemento decorativo, escudo u otro, será el atributo, según el carácter del edificio. Tres escalones formarán escalinata antepuerta y el ancho del vano será de 1.80 metro; las hojas serán de hierro forjado y bronce con cristales para la iluminación interior.

La composición dará cuenta del conjunto sobre un frente de 10 metros como máximo y corresponderá con la altura del piso bajo del edificio.

Se harán, a la escala de 0.05 c/m. (1/20) por metro: La fachada, un corte perpendicular sobre la fachada y la planta, indicando, sobre esos últimos dibujos, partes arrancadas del interior, una vista lateral dará cuenta, en perfil, de los arreglos de los elementos salientes.

Profesor: ARQ. RENÉ KARMAN.

FERRETERÍA FRANCO-AMERICANA

Desrués y Cía.

Cerrajería **YALE** Maestrajés

HERRAJES

PARA CONSTRUCCIONES

595, Suipacha, 595

Buenos Aires.

Unión Telefónica 3833, Libertad

CENTRO DE ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA

NÓMINA DE SOCIOS

SOCIOS PROTECTORES

Arq. Raúl J. Alvarez	Arq. R. Giménez Bustamante
» Héctor Ayerza	» Oscar Ghiso
» José Balbiani	» Narciso J. Gutiérrez
» Antonio Bilbao La Vieja	Ing. Simón Golderhon
» Angel R. Burzaco	Arq. Aquiles Ghigliani
» Jorge Bunge	» Héctor Greslebin
» Roberto Bravo	» Antonio Galfrascoli
» Antonio Cárrega Gayán	» J. A. García Mansilla
» Enrique Cuomo	» Julio C. Godoy
» Alberto Coni Molina	» Oscar López Cabanillas
» Carlos Courtaux	» Victorio Lavarello
» Víctor R. Christensen	» Manuel L. Morillo
» Narciso del Valle	» Manuel M. Obarrio
» Felipe R. Duncan	» Fortunato Passeron
Ing. Mauricio Durríeu	» Héctor Pourtalé
Arq. Raúl Fitte	Ing. Emilio Rebuelto
Ing. Alfredo Galtero	Arq. Ezequiel M. Real de Azúa
Arq. Raúl A. Galmarini	» Victor A. Silva
» Hugo Garbarini	» Alberto Schindler
» Alberto Gelly Cantilo	» Carlos Vilar
» Carlos E. Geneau	» E. Valiente Noilles

SOCIOS ACTIVOS

Julio M. Aspesi	Cornelio Lange
Juan Manuel Acevedo	Pedro A. Lobos
Carlos F. Ancell	Eliás Lanfranconi
Ovidio Argentó	Ernesto Lacalle Alonso
Jorge Ayerza	Raúl Lissarrague
Hevelio M. Alcorta	Antonio Lahitte (hijo)
Juan M. Balart	Pedro Lanz
Juan A. Berçaitz	Raúl J. Méndez
Belgrano Blanco	Luis J. Moreno de Mesa
Mario Bidart Malbrán	Miguel Madero
Adolfo Bullrich	José Micheletti
Mario Barabino Amadeo	Carlos C. Massa
Aristides Bigliani	Juan Martini
Alejandro Becú	Alejo Martínez
Héctor Brogginí	Juan Mautalén
Hipólito B. Brié	Pablo Moreno
Pedro M. Bardi	Carlos J. Moreno
Valentín Meyer Brodsky	Hernán Milberg
Fermin Bereterbide	Palisa Mujica
Eduardo Biraben	José Milillo
Enrique Blaquier	V. Martínez Castro
Augusto Bielman	A. Nin Mitchell
Roberto Berlingeri	Enrique Noetinger
Roberto Beceyro	Salvador A. Niseggi
Jorge Blomberg	Meer Nortman
Angel Bollini	Adolfo Ortiz García
Juan B. Cautero	Alfredo Orzábal Udabe
Francisco Cosulich	Federico Oromi
Félix Cirio	Rafael Orlandi
Luis M. Costa Suárez	Anibal Oberlander
Raúl Curutchet	Hugo Pellet Lastra
Eduardo Carbó	Adolfo Petersen
Roberto Daurant	Alberto Petersen
Félix J. Della Paolera	Carlos M. Pibernat
Daniel Di Jorio	Srta. Mendoza Pizzul
Cesáreo F. Díaz	Fernando Pilar
Italo Depetris	Luis A. Padin
Aristides d'Agostino	Ruperto Pichetto
José Espinosa	Alberto Prebisch
Daniel Espouéys	Ernesto Padró
Juan José de Elizalde	Alejo L. Pazos
Luis J. Fourcade	Julio A. Quevedo
José E. Facio	Enrique Quincke
Edmundo Faverio	Alberto E. Reyes Oribe
Jorge A. Fragueiro Frias	Rómulo A. Ruiz
Emilio G. Frers	Eugenio Recagno
Guillermo N. Fernández	Fernando Rosas
Raúl Fermepin	José Rodolfo Romagosa
Eduardo Fontecha	Carlos Scheid
Antonio Gutiérrez Urquijo	Rodolfo Schmidt
Héctor Gamboa	Emilio Scazziota
Eduardo Gómez	Leopoldo Schwartz
Rodolfo González	Emilio O. Saager
Alberto Güiraldes	José E. Samela
Federico Güevára Lynch	Moisés Schuster
Juan M. Garagnani	Jorge Sabaté
Alcides Guiñazú	Emilio Trucco
Alfredo Guidali	Domingo Tucci
Carlos P. Hary	Esau Udina
Juan P. Igón	Alberto D. Vacca
Alberto Irazú	Ernesto Vautier
José Jacobucci	Alfredo Williams
Juan F. Lanús	Adolfo Enrique Zani

TEJAS

ARABES Y FRANCESAS

¡USTED NECESITA

Tejas Arabes (tipo colonial), Azulejos, etc....!

Represento las principales casas y fábricas y puedo ofrecerle:

TEJAS ARABES (tipo colonial).

Naturales y esmaltadas en todos los colores.

TEJAS FRANCESAS.

Naturales y esmaltadas en todos los colores.

CABALLETES.

ADORNOS DE CERAMICA.

Esmaltados, azulejos, mosaicos, esmaltados, etc.

MOSAICOS COCIDOS.

Para veredas.

PRECIOS REDUCIDOS

DIRIGIRSE A:

ARTURO E. CÁDIZ

REPRESENTANTE DE FABRICAS

MORENO 828 · U. T. 2340, Libertad

y un empleado pasará con muestras, precios y demás datos.

RAE & CIA.

INGENIEROS

**REFRIGERACION
CALEFACCION
VENTILACION**

CANGALLO 315 (2.º PISO)

UNIÓN TELEFÓNICA 6621 Avenida

LA SANITARIA

HALL, LESLIE & Cía.

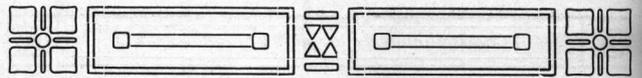
Calles Suipacha 585 y Tucumán 874-878

U. T. 5368, Libertad

ESTABLECIDA EN 1820

Venta por mayor y menor de Baños, Lavatorios, Bidets, Inodoros y Calentadores de los sistemas más modernos. — Piletas. — Filtros. — Accesorios niquelados para Cuartos de Baño. — Mosaicos ingleses y norteamericanos. — Baldosas blancas y de fantasía. — Mayólicas. — Existencia de Mosaico Veneciano y Parquets extranjeros. — Chimeneas de Madera, Pizarra y Terracotta. — Interiores hierro para Estufas. — Guardafuegos. — Construcción de cloacas domiciliarias. — Cielos-rasos de acero.

Depósito: Irala 1996, esq. Santa Rosalia, Barraca Peña



SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

Sesión de la Comisión Directiva, celebrada el 8 de
Noviembre de 1917

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Christophersen
Fitte
Moy
Belgrano
Damianovich

El arquitecto Morra anuncia por carta su viaje al extranjero. Se nombra para reemplazarlo en la Comisión de fusión con el Centro de Arquitectos Nacionales al consocio Mariano R. Belgrano.

Los consocios Sres. Gelly Cantilo, Palau y Togneri anuncian haber conseguido descuentos para los socios en varias casas comerciales, cuya nómina adjuntan. Se resuelve anunciarlo por circular y agradecer a los socios nombrados.

Queda resuelto pedir a los socios corresponsales se ocupen con empeño de sus cargos.

Se acepta como socio activo al arquitecto Blas J. Dhers. Los Sres. Folkers y Palau remiten algunas ideas para el nuevo Reglamento de Concursos. A la Comisión respectiva. Se estudian algunas aclaraciones para el arancel de Honorarios.

Sesión de la Comisión Directiva, de Noviembre 15 de 1917

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Lavarello
Christophersen
Fitte
Moy
Buschiazzo
Bengolea Cárdenas

Se acepta como socio activo al arquitecto Angel R. Burzaco.

Se estudia nuevamente el arancel. Se resuelve activar la entrega de la Subvención municipal para el concurso «Estímulo de Arquitectura» del año anterior.

Se encarga a Secretaria redacción y firma de convenios sobre fusión de la revista y cesión de local al Centro de Estudiantes de Arquitectura.

Se toma conocimiento acerca de los trabajos preliminares de la fusión con el Centro de Arquitectos Nacionales.

Sesión de la Comisión Directiva, de Noviembre 22 de 1917

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Christophersen
Fitte
Lavarello
Damianovich
Belgrano
Buschiazzo

Se acepta como socio aspirante al Sr. Eugenio A. Vautier, estudiante de último año de arquitectura.

Por iniciativa del consocio Sr. Hary (expresada por el vocal Sr. Belgrano) queda resuelto ofrecer un té en el local social a los arquitectos egresados de la Facultad los dos últimos años.

Se resuelve incluir entre los asuntos de la próxima Asamblea la cesión de local para el Centro de Estudiantes de Arquitectura, de acuerdo con una proposición del mismo.

La Comisión de Estatutos envía su proyecto de modificación a los artículos 4º y 5º. Se resuelve someterlo a Asamblea.

Considerando los méritos del asesor letrado Dr. Damianovich, se resuelve proponerlo a la Asamblea como socio honorario.

Se resolvió convocar a los socios (por primera vez) para una Asamblea extraordinaria, a celebrarse el Sábado 1º de Diciembre a las 5.30 p. m., con la siguiente «Orden del día»: 1º Aclaraciones al Arancel de Honorarios; 2º Modificaciones a los Estatutos; 3º Designación de socio honorario; 4º Cesión de un cuadro al Congreso; 5º Local para el Centro de Estudiantes; 6º Programa de propietarios; 7º Elección de un Suplente.

B. MITRE 460



U. T. 2523, AVENIDA

COMPAÑÍA ITALO-ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES

Capital totalmente suscripto: \$ UN MILLÓN m/n.

SEGUROS

VIDA * INCENDIO * ACCIDENTES * AUTOMÓVILES * TRILLADORAS

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

FERRUCCIO TOGNERI

Presidente de la "Sociedad Nazionale Italiana". — Presidente de la Sociedad Italiana "Tiro a Segno".

Vice Presidente 1º

LUIS MAGNASCO

de la Compañía Limited "Luis Magnasco & Cia."

Vice Presidente 2º

DOMINGO TERRAROSA

Rentista.

Tesorero

ALEJANDRO CAZZANIGA

Tesorero del "Hospital Italiano".

Secretario

ANGEL SORTINI

Comerciante - Rentista.

Síndico suplente: JOSÉ BUSCAGLIONE, de la Casa Kraus & Buscaglione.

Banqueo de la Compañía: "BANCO COMERCIAL ITALIANO" — DIRECTOR GENERAL: JUAN CHECCHI.

Vocales

ALFREDO J. VASENA

Director Gerente de la "Compañía Argentina de Hierros y Aceros". — Director del "Banco Comercial Italiano".

DOMINGO IVALDI

Presidente de la Sociedad "Unione Operai Italiani"

JOSÉ BERTELLI

Escribano - Rentista.

SANTOS LACORTE

de la Casa Roccátagliata & Lacorte. — Director del "Banco Comercial Italiano"

EUGENIO A. ZANCANI

Concejal de la "Camera di Commercio Italiana".

Síndico

PEDRO A. BENVENUTO

Síndico del "Banco Comercial Italiano".

HIDRÓFUGO



Contra humedad, infiltraciones de agua, etc., etc.

(Cuidado con las imitaciones, que después de poco tiempo pierden su eficacia).

PROSPECTOS: H. H. SCHOENBERG, Perú 655.

Unión Telefónica 1467, Avenida.

SOCIEDAD ANÓNIMA
TALLERES METALÚRGICOS

Antes REZZONICO, OTTONELLO & Cía.
BUENOS AIRES

CAPITAL AUTORIZADO: \$ 2.000.000 ORO SELLADO

TALLERES DE
CONSTRUCCIONES METÁLICAS
FUNDICIÓN MECÁNICA
:::: FÁBRICA DE ::::
BULONES, REMACHES, Etc.

ESCRITORIO:
LIBERTAD 378
Unión Telefónica 910, Libertad
Coop. Telefónica 1352, Central

TALLERES:
GRAL. BOSCH 366
Unión Telefónica 306, Barracas
Coop. Telefónica 38, Avellaneda

Sesión de la Comisión Directiva, de Noviembre 29 de 1917

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Christophersen
Buschiazzo
Fitte
Lavarello
Ancell
Coni Molina
Pasman
Folkers

Ausentes
(Con aviso)

Belgrano

(Sin aviso)

Durelli
Bengolea Cárdenas

La Intendencia Municipal comunica el nombramiento del arquitecto Adolfo Gallino Hardoy como delegado en el 12º concurso anual «Estímulo de Arquitectura».

El Rowing Club Argentino pide se le asesore en un futuro concurso de planos para la ampliación de su edificio social. Se resuelve acceder a lo solicitado y delegar al efecto a los Sres. Lanús, Karman y Schindler.

A pedido del Bibliotecario se resuelve asignar 20 pesos mensuales para encuadernación y gastos de la Biblioteca, y publicar el catálogo en la revista social.

Se resolvió iniciar una suscripción para costear la placa que debe colocarse en la tumba del ex Presidente honorario Sr. Buschiazzo.

El Sr. Tesorero presentó y explicó su balance trimestral, que fué aprobado.

Sesión de la Comisión Directiva, de Diciembre 4 de 1917

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Christophersen
Bengolea Cárdenas
Damianovich
Fitte
Lavarello
Ancell
Coni Molina
Lanús
Karman

Ausentes
(Con aviso)

Moy

(Sin aviso)

Buschiazzo
Durelli
Belgrano

Se dedica exclusivamente la reunión a cambiar ideas con el Presidente del Rowing Club Argentino acerca del futuro concurso de planos; cuya organización definitiva se deja a la Comisión especial formada por los Sres. Lanús, Karman y Schindler.

Asamblea Extraordinaria de la S. C. de A. celebrada el 10 de Diciembre de 1917

Presidencia: Sr. A. CHRISTOPHERSEN

Inspector de Justicia: Dr. F. J. ROSAS

Alejandro Christophersen, Juan C. Buschiazzo, Dr. Miguel A. Damianovich, Raúl E. Fitte, Héctor N. Bengolea Cárdenas, Alejandro E. Moy, Victorio M. Lavarello, Enrique Folkers, Alberto Coni Molina, Alberto Gelly Cantilo, Héctor Pourtalé, Ginés Aloisi y Juan Waldorp (hijo).

Se aprueban las siguientes aclaraciones al Arancel de Honorarios.

«En el «importe de honorario», 7ª categoría, tasaciones de terreno acompañado de plantas, valor de 25.000 a 50.000» salvar un error de imprenta que allí aparece: debe ser 2 % en vez de 1.50».

En artículo primero, inciso b) Suprimir al final las palabras: «...salvo el caso de la no ejecución del proyecto».

Sesión de la Comisión Directiva, de Diciembre 1º de 1917

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Christophersen
Buschiazzo
Moy
Lavarello
Fitte

Ausentes
(Sin aviso)

Durelli
Bengolea Cárdenas
Belgrano

Se aprobó el proyecto de convenio para cesión de local al Centro de Estudiantes de Arquitectura; resolviéndose someterlo a la Asamblea.

No habiendo concurrido el número reglamentario de socios para la Asamblea extraordinaria que debía celebrarse el día de la fecha, se resolvió citar a los socios por segunda vez para el lunes 10 del corriente a las 6 p. m.

GASPAR MARCONI E HIJOS

CARPINTERÍA ARTÍSTICA

Ornamentos para jardines y parques

FÁBRICA DE CORTINAS
DE ENROLLAR



ESPECIALIDAD
EN CORTINAS ELÉCTRICAS

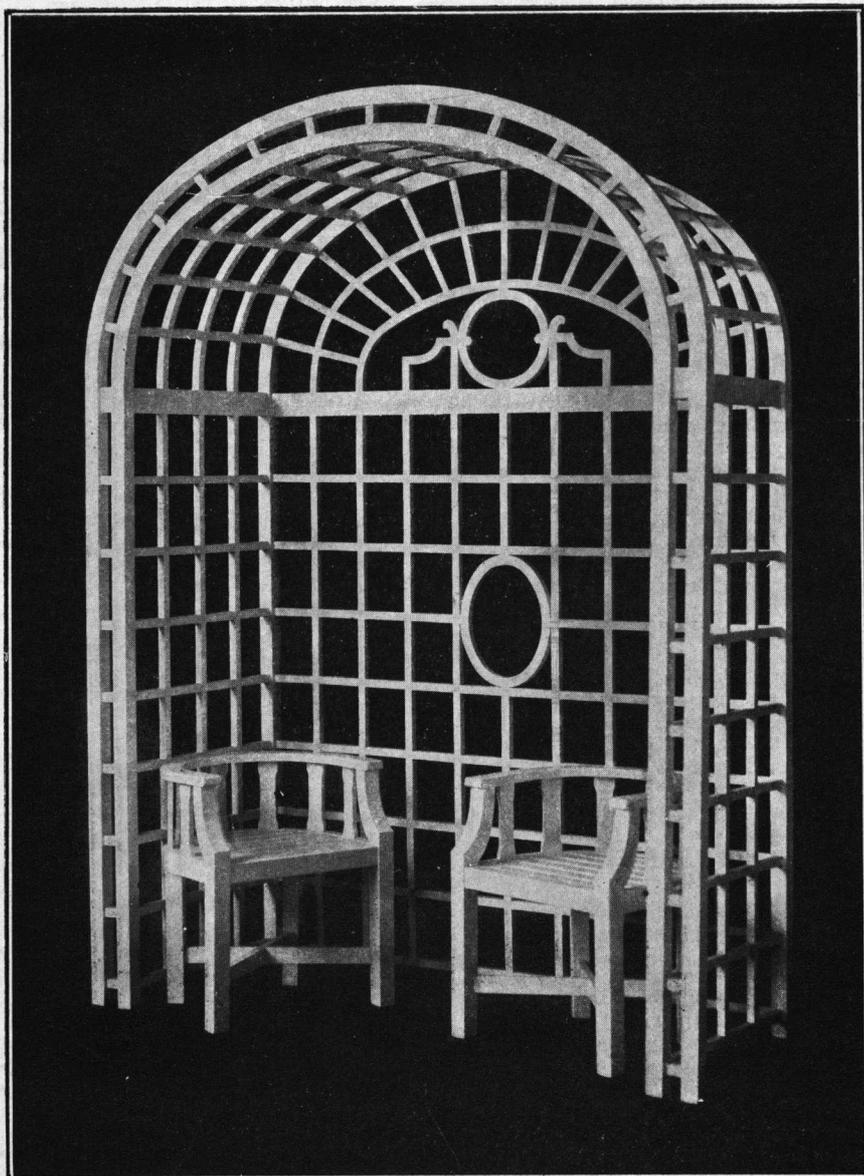
Escritorios y Talleres: **1601 — CALLE RIVERA — 1613**

UNIÓN TELEF. 319, Palermo

Exposición y Ventas: **487 — CALLE ESMERALDA — 487**

UNIÓN TELEF. 6427, Avenida

BUENOS AIRES



Maison D'Encadrement

TALLER DE PASSE-PARTOUTS

DE

LEON DELANNOY

CASA FUNDADA EN 1856

Especialidad en montar planos sobre cartones y bastidores para los señores arquitectos y estudiantes de las facultades

FÁBRICA DE PASSE-PARTOUTS, MARCOS DE PELUCHE, TERCIOPELO, ETC., PARA FOTOGRAFÍAS, ACUARELAS, DIBUJOS AL LÁPIZ, ETC.

CALLE ALSINA, 1037

UNIÓN TELEFÓNICA 1272, Libertad

BUENOS AIRES

Art. 3° Modificado así: «a) Por planos completos se entiende una copia de la serie de plantas, fachadas y secciones que puedan servir de base para una licitación. Toda copia suplementaria de dichos planos, de los detalles, etc., será abonada aparte...» (sigue)

«Inc. b) Por «presupuesto global» se entiende el cálculo del costo total del edificio según su volumen o superficie».

«Inc. c) Por «presupuesto» se entiende la confección del presupuesto detallado de la obra y en caso de mediar una licitación, las explicaciones gráficas y verbales requeridas para realizar esta operación así como la revisión y comparación de las propuestas presentadas».

«Inc. d) Por la confección de un «cómputo métrico» detallado o de una medición de la obra con aplicación de precios unitarios, se abonará el 50 % del importe fijado para los planos completos en las diversas categorías y porcentajes».

Art. 4° y Art. 5° (Transformarlos en uno solo). «Por consultas verbales, simples informes o reconocimientos de trabajo sin acompañamiento de planos, el honorario será convencional».

Se pasa a la Reforma de los Estatutos, que queda sancionada en la siguiente forma:

Art. 4° Se suprime el inciso 2°.

Art. 5° Se suprime el inciso 1°.

Art. 15. Se autoriza a la C. D. a suprimir temporalmente la cuota de ingreso.

Art. 17. Se reforma así: «Los socios aspirantes gozarán de los mismos derechos de los activos; pero no podrán tomar parte en las Asambleas sino para elegir conjuntamente con los socios activos a un socio aspirante, para el cargo de Vocal, con voz pero sin voto».

Art. 19. Se modifica así: «Constituirán la C. D. un Presidente, un Vice-Presidente, un Secretario, un pro-Secretario, un Tesorero, un pro-Tesorero, tres Vocales, dos Vocales suplentes y un Vocal aspirante».

Art. 40. Se reforma la redacción proyectada por la Sub-Comisión, quedando aprobado, por moción del Dr. Damianovich, en la forma siguiente: «Las Asambleas serán válidas con un quorum de un tercio del total de socios activos, las que se citarán mediante una única citación, y si transcurriera media hora sin que se reúna ese número, se considerarán constituidas legalmente con el número de presentes al acto».

Se reforma también ligeramente el Art. 41, relativo a la forma de practicarse la elección de autoridades.

Por unanimidad se designa socio honorario al asesor letrado Dr. Miguel A. Damianovich.

Se aprueba el convenio para conceder el uso del local social al Centro de Estudiantes de Arquitectura.

Se aprueban dos formularios preparados por el asesor letrado para la recepción de órdenes de confección de planos y para envío de los mismos a los propietarios.

Se elige para ocupar el cargo de Vocal suplente al arquitecto Alberto Coni Molina.

Sesión de la Comisión Directiva, celebrada el 20 de Diciembre de 1917

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)

Christophersen
Lavarello
Fitte
Bengolea Cárdenas
Dr. Damianovich
Lanús
Schindler
Karman
Buschiazzo
Villalonga

Ausentes
(Con aviso)

Durelli
Moy

(Sin aviso)

Belgrano

A pedido de los socios aspirantes arquitectos Raúl J. Alvarez y Enrique Macchi, se les acuerda el carácter de socios activos.

Se acepta como socio aspirante al Sr. Miguel Madero, estudiante de 5° año de arquitectura.

Se recibe el Proyecto de Reglamento para concursos de arquitectura presentado por la Comisión especial. Se resuelve estudiarlo.

Se aprueba el proyecto de inscripción que deberá grabarse en la placa para la tumba del ex Presidente Honorario Sr. Juan A. Buschiazzo, que es obra del consocio Sr. Alfredo Villalonga. Se

aprueba también un presupuesto del escultor Sr. Marchetti para la ejecución del trabajo.



COMPañÍA NACIONAL DE CALEFACCIÓN

(SOCIEDAD ANÓNIMA)

FUNDADA EN 1906 — MEDALLA DE ORO Bs. As. 1910

Ing. Aug. LENHARDTSON - Gerente

BUENOS AIRES

TUCUMÁN 766

U. T. 3152, Av.

CALEFACCIÓN A VAPOR, AGUA, AIRE Y A GAS

REFRIGERACIÓN Y VENTILACIÓN

COCINAS A VAPOR

BAÑOS Y AGUA CALIENTE

LAVADEROS A VAPOR

SECADEROS PARA TODA CLASE DE PRODUCTOS

LIMPIEZA MECÁNICA (A VACÍO)

RADIADORES A GAS

FABRICACIÓN DE CALDERAS Y DE COCINAS ECONÓMICAS

RAMÓN ESTEVE

SUCESOR DE J. ROMANÍ Y Cía.
CASA FUNDADA EN 1866

Único Agente del Papel Romani

PAPELERÍA, IMPRENTA
Y ENCUADERNACIÓN

Casa Especial en Artículos de Dibujo y Útiles
para la Facultad de C. E. F. y N.

255, PERÚ, 257

FRENTE A LA FACULTAD

UNIÓN TELEFÓNICA 488, Avenida

BUENOS AIRES

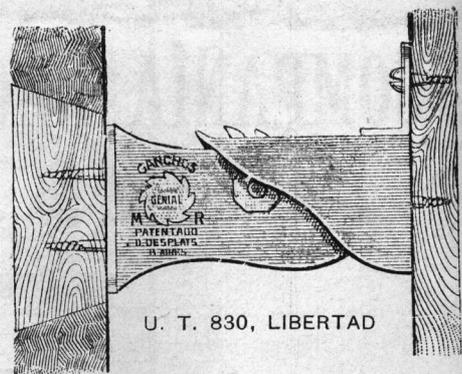
D. DESPLATS

Ganchos Automáticos

“SISTEMA DESPLATS”
PATENTADOS

PARA PUERTAS, VENTANAS Y PERSIANAS

860, PASCO, 860* BUENOS AIRES



Sesión de la Comisión Directiva, de Enero 3 de 1918

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Christophersen
Moy
Buschiazzo
Durelli
Fitte
Belgrano

Ausentes
(Con aviso)
Lavarello
Bengolea Cárdenas
Coni Molina

Se aceptan como socios aspirantes, a los estudiantes Sres. Ernesto Lacalle Alonso y Fermín Bereterbide.

Se aprueba definitivamente el Reglamento para concursos de arquitectura proyectado por los consocios Sres. Lanús, Karman y Schindler.

Sesión de la Comisión Directiva, de Enero 17 de 1918

Presidencia: Señor A. CHRISTOPHERSEN

Presentes
(Orden de llegada)
Bengolea Cárdenas
Christophersen
Durelli
Fitte
Coni Molina

Ausentes
(Con aviso)

Belgrano
Moy

(Sin aviso)
Lavarello
Buschiazzo

Se acepta como socio aspirante al Sr. Julio M. Aspesi, estudiante de arquitectura.

Se estudia el convenio celebrado por la Comisión especial para la fusión con el Centro de Arquitectos Nacionales; resolviéndose citar a los miembros de aquella para uniformar opiniones.

El señor Presidente da cuenta a la Comisión, de haber sido requerido por el Jefe de Policía de esta Capital, para intervenir como Jurado en el concurso de Panteón para la Caja de Socorros de esa institución. Se consultan los antecedentes de este asunto, que existen en el archivo social, de los cuales resulta imposible la intervención oficial de la Sociedad. El Sr. Christophersen manifiesta que contestará a la invitación en forma adecuada, dejando constancia de las causas que impiden su actuación como representante de la Sociedad Central de Arquitectos.

JUAN Y JOSÉ DRYSDALE Y C^{IA}

IMPORTADORES DE

MADERAS

CEMENTO

PARQUETS

MOSAICOS

REVESTIMIENTOS DE LUJO

ARTEFACTOS SANITARIOS

PERU 440. - BUENOS AIRES

ROSARIO
S. LORENZO 1150

BAHIA BLANCA
S. MARTIN esq. BRANDZEN



Siete Razones

por las cuales debe Vd. usar la B. P. en vez de las pinturas ordinarias en pasta mezcladas con aceite.

- (1). **No formará grietas ni escamas** debido a que contiene plomo en combinación con óxido de zinc, proporcionando así una superficie homogénea y lisa.
- (2). **Cubre 25 % más superficie** debido a que está más finamente molida y mezclada completamente por maquinaria especial, lo que no se consigue cuando se mezcla a mano. Por esta misma razón parecerá mejor y durará más.
- (3). **Es de colores limpios**, pues contiene únicamente ingredientes puros combinados con el mayor cuidado y limpieza.
- (4). **Es siempre uniforme en color, calidad y consistencia** porque se fabrica por una fórmula que no varía.
- (5). **Mantiene su brillo por mucho tiempo** y en cualquier clima, porque el secante que se usa en la B. P. no quema el aceite que contiene.
- (6). **Es muy económica**, debido a que puede extenderse muchísimo y que ahorra el tiempo necesario para mezclar la pintura ordinaria.
- (7). **Es más fácil de aplicación.**

El valor de la pintura no debe juzgarse por el precio por galón. Su adaptabilidad a su uso, su poder cubridor, su aplicación fácil, su duración: de esto depende la verdadera economía en la pintura. Juzgando así, la B. P. resultará invariablemente la mejor y más económica.

Pintura Berger B. P.

MOORE Y TUDOR

INTRODUCTORES

MORENO 750 - BUENOS AIRES