

**MARIO
ROBERTO
ALVAREZ**

Marcelo A. Trabucco



Versión digitalizada en el
Instituto de Arte Americano e
Investigaciones Estéticas
"Mario J. Buschiazzo" en
Noviembre de 2023 por la
Arq. Yésica Soledad Lamanna.

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

1960

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

Marcelo A. Trabucco

Mario Roberto Alvarez

Buenos Aires - 1965

Prólogo

En diciembre de 1939 la revista *Casabella* publica unas pocas fotografías y un corto comentario sobre el nuevo Sanatorio de la Corporación Médica de San Martín (fig. 1) y su autor el arquitecto Mario Roberto Alvarez.

... en países cuyo clima edilicio no es particularmente moderno se han producido en esta peculiar categoría —arquitectura hospitalaria— nuevos aportes arquitectónicos. Es con este propósito que seleccionamos el nuevo Sanatorio de San Martín del arquitecto Mario Roberto Alvarez y del ingeniero Roberto F. A. Migliaro. Es una construcción simple y resuelta con absoluta economía, pero con evidente aspiración de renovación racional.

La importancia de esta obra para nuestro medio, cobra todo su relieve si comparamos el contenido de la revista italiana, con el de la *Revista de Arquitectura*, que tres meses antes se ocupaba de publicar la misma obra.

En el primer caso, entre varios artículos de crítica arquitectónica, el artículo de fondo es de Richard Neutra.

En el segundo caso el único artículo que se ocupa de una obra de arquitectura completa es el del Sanatorio. Su tono es descriptivo. El artículo de fondo de la revista subraya el valor de proyectos y obras de corte neoclásico.

tiva de la obra de Alvarez y su significación para la arquitectura argentina de la década del 30.

Las características del edificio como problema de composición de raigambre racionalista son evidentes. Por detrás del trazado (figs. 2 y 3), la actitud del arquitecto denota un alto rigor de proceso en el proyecto, y es aquí donde la influencia de una estadía de estudio en Alemania se manifiesta con mayor claridad.

La contundencia volumétrica lograda por planos y líneas de inequívoca definición, el orden y cuidado en el proporcionamiento de las superficies de cerramiento y de las ventanas, el uso de ritmos claros y correspondencias lógicas tanto en las sucesiones horizontales como verticales de las mismas, la integración formal de estructura y caja muraria, son todos factores que destacan esta conducta (fig. 4).

La revista milanesa se encarga de poner de manifiesto las virtudes de la resolución distributiva. Cabe agregar que en íntima relación con esto, los accesos, de muy clara ubicación y correcta jerarquización, vinculan visualmente al edificio con la calle y el entorno inmediato.

Aún podríamos establecer una última observación: el vocabulario expresivo de la obra es, probablemente, el que hace decir al crítico italiano, que el edificio es una construcción simple y resuelta con absoluta economía. Las **palabras** que empieza a usar Mario Roberto Alvarez en este Sanatorio marcan un futuro de lógica y síntesis en su mundo expresivo. Más tarde veremos que dicha síntesis parte de concienzudos y detenidos estudios de reelaboración, replanteo y pulimento.

Este brevísimo análisis del Sanatorio pone de manifiesto la existencia de ciertos problemas que, en la escala valorativa de Mario Roberto Alvarez, adquieren prioridad.

Su obra va a estar signada por el criterio que cada uno de ellos requiera para su solución y por la conducta de evaluación que su interacción exija.

De las exigencias temáticas, de la circunstancia física, de las varias condicionantes inmediatas o mediatas a la obra, surgirá la conducta rectora y su aplicación en el proyecto.

El primer grupo de problemas detectable es el que hace a la implantación de la obra en el medio.

No debe confundirse este concepto con el de emplazamiento. Es más amplio y comprende los imperativos de lugar y función con respecto a las situaciones directamente vinculadas con el terreno y los usuarios, así como más genéricamente, las relacionadas con el conglomerado humano, su forma de asentamiento y sus estructuras culturales.

El segundo grupo de problemas se relaciona con las posibilidades de expresión.

Aunque los modos de manifestarse están intrínsecamente vinculados con el idioma plástico, nos interesa destacar que el nudo principal de esta cuestión radica en la significación asignable a determinadas configuraciones espaciales, volumétricas, de color o de textura.

Depende en gran medida de la capacidad de imaginación y del repertorio de imágenes que posee el arquitecto, así como de la comprensión racional que de ellas tenga.

sibilidades distributivas que encierra el programa y su efectivización en esquemas de uso.

Comprenden el estudio de las soluciones circulatorias y de zonificación y se plantean como dificultades sólo desarrollables espacio-temporalmente.

El cuarto grupo de problemas incluye las condiciones de orden, lógica y diseño de las estructuras resistentes.

Fundamentalmente plantean el juego entre la independencia de diseño y la supeditación a las exigencias programáticas o de planteo arquitectónico.

Para ejemplificar la conducta de proyecto de Mario Roberto Alvarez hemos seleccionado de su obra dos edificios de temas diferentes, que permiten apreciar el libre juego de valoración que, con respecto a los grupos de problemas apuntados, ejerce el arquitecto en su labor creativa.

Estos edificios constituyen a nuestro criterio, hechos cúspides en el historial de Alvarez, y sintetizan sus aportes a nuestra arquitectura actual. Son el testimonio de la aplicación particularizada de principios generales de composición que le son propios y que determinan su modo de hacer arquitectura.

1959. Edificio de 13 departamentos, propiedad de Macedonio O. Ruiz y otros. Ubicación: Posadas 1695, Buenos Aires.

1954. Teatro Municipal General San Martín, propiedad de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Ubicación: Corrientes 1530, Buenos Aires.

Antes de entrar de lleno en el análisis de cada uno de ellos, una última consideración de orden previo.

Alvarez ha hecho siempre arquitectura de directa respuesta al medio. Los temas a veces considerados

tabú por ciertos enfoques arquitectónicos, como los edificios de propiedad horizontal, en sus manos han cobrado jerarquía de obras de real valía.

El estudio Alvarez es, en este sentido, un organismo implantado concientemente en un medio arquitectónico fuertemente presionado.

Razones económico-financieras, fenómenos propios de una producción industrial inestable, decrecimiento de efectividad y bondad en la mano de obra, existencia de comitentes con problemática disposición arquitectónica, etc., han sido circunstancias que, en más de una oportunidad, solas o en combinación, han actuado sobre los edificios por él producidos.

Estas circunstancias actúan en el campo de condicionantes que integran el juicio crítico que sobre su obra se emite.

1. Edificio Posadas 1965.

Implantación en el medio

- Un primer acercamiento al problema de la ambientación del edificio fue logrado al ser confeccionado el programa.
- Seleccionar como unidad de vivienda el departamento de gran lujo fue una respuesta actual al mundo de los palacetes franceses y de la demorada forma de vida que implican los parques y paseos. El edificio debía ser vecino, por carácter y por significado, del Museo de Bellas Artes, de la Iglesia del Pilar, de los negocios de lujo, del Hotel Alvear.

Aun se ajusta más este criterio cuando se determina entre las condiciones programáticas la elasticidad distributiva. Todos los pisos se conforman de distinta manera y reflejan en su exclusivismo la forma de vida y las exigencias del habitante de la zona.

La misma esquina de Schiaffino y Posadas es un lugar único. Aquí Buenos Aires se divide en dos zonas muy claras.

Hacia el sur y el oeste el carácter de la edificación y la frecuencia de la misma configuran un inequívoco paisaje urbano. El perfil se eleva varios metros del suelo y contornea una masa muy apretada de construcciones indiferenciables.

Hacia el norte y el este se abre uno de los conjuntos de parques más extensos de la ciudad. El perfil está al nivel del peatón y se torna más accesible a una experiencia variada.

Desde la Avenida del Libertador a la altura del cruce con Pueyrredón, el edificio aparece recortándose sobre una enorme y primordial forma construida, anticipándose a ella, saliendo al paso del compromiso de **frontera** que le corresponde (fig. 5).

La percepción configura una primera relación en la que la ciudad es fondo del edificio que actúa como protagonista de la imagen.

La bifurcación de Libertador en su continuación y en Avenida Alvear, constituye, por su topografía ascendente y por incluir el monumento a Alvear y el viejo Palais de Glace, un conjunto de enorme fuerza plástica. Esto determina la existencia de un espacio urbano definido de características propias.

Alvarez subraya esta situación. Acentúa la autonomía del lugar diferenciando su edificio mediante el uso de un lenguaje expresivo en el que dominan el plano y la ortogonalidad. Emplea materiales y técnicas constructivas cuyas calidades y formas resultan totalmente distintas de las aplicadas en las construcciones preexistentes.

La percepción configura una segunda relación en la que el valor de las formas del monumento a Alvear y el Palais de Glace adquiere carácter dominante. El edificio se comporta como fondo de la imagen.

conciente de los arquitectos para otorgar individualidad a su obra.

La rotura de las líneas de fachada que introduce la edificación vecina sobre ambas calles es usada para acentuar la preponderancia de tamaño: las dos medianeras, cada una a través de su propio tratamiento, subrayan su dominio sobre los espacios linderos.

La concepción de la caja muraria como un prisma cuyos paramentos cuentan por sus características geométricas de gran ponderación, la materialización de los valores de color y superficie en términos de contraste con el entorno, la línea emergente de la tecnología de los materiales usados, y finalmente, el remate del edificio por medio de un volumen de forma y color absolutamente distintos de sus vecinos análogos, terminan por radicalizar las apuntadas autonomía y preponderancia de la obra.

La percepción de este peso formal configura una tercera relación en la que el espacio preexistente cobra nuevos significados. El edificio se convierte en el centro de atención del lugar.

Recorriendo zonas inmediatas a la obra, es decir las veredas de la esquina de Posadas y Schiaffino, surgen algunas respuestas al problema de conexión visual y circulatoria entre los espacios exteriores e interiores.

A través de los accesos y de su tratamiento externo el edificio se relaciona con la vecindad. Los detalles constructivos y formales están resueltos con gran limpieza otorgando al conjunto orden, sutileza y mesura.

Los colores y las texturas de los paramentos se usan muy discriminadamente. Están en relación con las funciones interiores que encierran y los espacios exteriores que limitan.

El castaño oscuro —enrejados de madera y cortinas de enrollar—, el neutro —venecita revistiendo paredes de cerramiento—, y el crema —antepechos de ventanas y cortinas de tela en general—, otorgan al frente sobre Schiaffino, que es sumamente elaborado y simple a un tiempo, la calidad necesaria como para que, de lejos, la masa del Palais de Glace se apoye.

Más cerca, la curva de su cornisón se recorta y adquiere con el retaceado cantero de pasto, con la bahía que forma la vereda lateral al acceso, y con el buzón de la esquina, dimensión de espacio urbano. La escalinata de ladrillos que del otro lado de la calle da acceso a la Plaza de San Martín de Tours, define el límite con los parques.

La araucaria, el gomero y el ombú que la flanquean se incorporan al lugar.

Al nivel inferior los plátanos de las veredas de Posadas dan la visión de fuga principal y la entrada de cristales, piedra y acero, un par de metros retirada de la línea municipal, configura un interesante apéndice (fig. 6).

Al nivel superior el lugar se dilata por sobre dichos plátanos y gira apoyado en la breve fachada blanca que da el punto de referencia visual necesario.

De esta manera queda acotado un espacio cuyo remate sur está en los edificios que trepan por la otra cuadra de Schiaffino, unos 50 metros hacia el centro.

- El frente medianero sud ha sido tratado en ladrillo común a la vista.
- El cambio de blanco a rojo (frente Posadas - frente medianero sud) no es caprichoso en la medida que a este último se lo conciba como pared de apoyo del edificio de Posadas 1683, que Sánchez, Lagos y De la Torre proyectaran según principios academicistas, y cuya principal virtud reside en los espacios exteriores internos en la manzana.
- La pared de ladrillos da un marco oscuro adecuado al espacio que los volúmenes de dicho edificio dejan entre sí.
- El ladrillo como respuesta desnuda a una arquitectura moldurada, adecúa el compromiso de pertenecer intrínsecamente al edificio de Mario Roberto Álvarez, y por función espacial, a los espacios externos del afrancesado conjunto vecino.

Dentro del hall de entrada el exterior es retaceado a pesar de la aparente apertura que implica la caja de cristal que lo limita (fig. 7).

Este fenómeno se debe a tres razones:

- 1) la dimensión de las columnas y su ubicación cruzada con respecto al eje longitudinal del hall;
- 2) la tamización de visuales y luz que produce una cortina de voile tendida a lo largo de la vidriera sobre Schiaffino;
- 3) el enorme peso que cobran los materiales de revestimiento que terminan por focalizar la atención hacia el interior (fig. 8).

La circulación vertical y los paliers constituyen una experiencia totalmente **cerrada**. Flanquear las puer-

tas de entrada a los departamentos es volver a encontrarse con el exterior.

El hall ubicado sobre la medianera sud, se abre mediante una amplia ventana a la ciudad. Está conectado directamente con el living, y a través de una rápida secuencia, nos vincula con los parques. Las ventanas de techo a piso, con un primer plano formado por los parasoles de madera, gradúan esta última visual (fig. 9).

La zona de recepción está concebida respetando las alternativas dominantes del paisaje, y mediante esta disposición, recrea aquella función de "frontera" que el edificio cumple en el entorno urbano.

Vocabulario expresivo

El lote dio a Mario Roberto Alvarez la oportunidad de desarrollar el criterio que sobre los problemas volumétricos parece dominar en su obra.

Una proporción rectangular alargada con posibilidades de apertura hacia el norte y el oeste, así como una profundidad media de nueve metros, permitieron el aprovechamiento total del terreno.

El edificio surge como un volumen prismático definido con precisión por sus cuatro frentes. Su carácter dominante es la geometricidad.

Los doce pisos que sobre las líneas de edificación permiten construir las reglamentaciones municipales, así como el piso retirado de la parte superior y el volumen de tanques, chimeneas y salas de máquinas por debajo del plano límite, cobran en manos

de los arquitectos armonía de conjunto. Esto se debe más al tratamiento superficial de las caras y a la implantación de una forma libre de remate superior, que a las dimensiones fijadas por el terreno y las alturas codificadas.

Las dos tapas laterales del prisma, es decir la medianera este y el frente oeste, por tener igual profundidad e idéntico tratamiento de material, definen al volumen sin establecer primacías entre ellas. Esto se mantiene, a pesar de que la fachada llegue hasta la planta baja y la medianera se interrumpa a la altura del quinto piso.

De esta manera el frente sobre Schiaffino y el contrafrente, cumplen la función de planos principales.

Este último logra cumplir con su jerarquía mediante el uso del ladrillo a la vista, única superficie fuertemente texturada en todo el conjunto. El primero se resuelve dividiendo el campo total en franjas horizontales articuladas por medio de balcones y parasoles.

El esquema es el siguiente: superficie plana de venecita con ventana en la parte superior; volumen saliente formado por el balcón y el parasol; ventanal de altura total con antepecho incluido en la carpintería; y finalmente, superficie ciega revestida de venecita.

La repetición de estas sucesiones horizontales desde el primero al décimo segundo piso termina por otorgar unidad al plano.

Las cuatro caras, siendo cada una de ellas hasta cierto punto autónoma, se vinculan entre sí por medio de sutiles detalles: continuidad y frecuencia de algunas líneas horizontales, afinidad de colores o

texturas, resolución de las carpinterías. El todo depende a la recomposición del volumen único.

Esta búsqueda de síntesis que lleva a Alvarez a concebir al edificio en términos de "única forma geoméricamente destacable", todavía debe resolver dos problemas para concretarse:

- a) su separación del suelo,
- b) su remate superior.

En el primer caso todo se resuelve mediante un cambio de planos de cerramientos. La caja se retira hacia el interior creándose una zona intermedia de semisombras.

En el segundo caso la solución es alcanzada por el uso de una forma contrastante que actúa como casquete. El color negro y el diseño de forma quebrada le otorgan tan jerarquía. El décimo tercer piso retirado, comportándose como basamento, subraya el valor de remate.

Los materiales usados hacia el exterior, duraderos y limpios, persiguen la estabilidad expresiva del edificio, al igual que los revestimientos y terminaciones interiores.

Prolijidad y durabilidad son dos condiciones esenciales en la obra de Alvarez. En la limpieza técnica y la definición formal de los encuentros radica gran parte de las virtudes expresivas de su arquitectura (fig. 10).

El suyo es un trabajo de constante investigación de las posibilidades de los nuevos materiales. La línea de los materiales secos de fácil trabajabilidad es explotada al máximo en este edificio. En el noveno

- piso, el ochenta por ciento de las separaciones entre ambientes están hechas con elementos prefabricados constituidos por compactos de hard-board, pintados o lustrados según los casos.
- Esta conducta no excluye el uso de materiales tradicionales, y en alguna ocasión el uso de un tabique de ladrillos pintados provee de apoyo funcional a un comedor (fig. 11).
- En planta baja, la piedra, los cristales, el cielorraso de madera y el brillante piso, dan el lujo necesario a la recepción general del edificio.
- Se confía en el poder que los materiales tienen para transmitir al espacio significados precisos.

Problemas distributivos

- La premisa del uso total del terreno condicionó en gran medida el esquema circulatorio general del edificio.
- Dos accesos, ubicados según su categoría en Schiaffino y en Posadas, determinan un esquema en "L" en el que la circulación vertical coincide con el ángulo más desfavorable del terreno. Vinculándose con esto, la disposición de las zonas de uso en cada piso se resuelve diferenciando tres grandes grupos: hacia el extremo este, los servicios (menor profundidad de lote y tres lados ciegos); hacia el oeste, en la esquina, el privado aprovechando dos lados practicables; en el centro, la recepción prolongándose en el exterior mediante balcones.
- Las uniones entre estas partes fueron logradas usan-

de locales de función alternativa. Un local entre la recepción y el privado puede actuar incorporándose, según los requerimientos, a cualquiera de ellos separadamente o a los dos en conjunto.

El planteo resulta de gran flexibilidad.

Este criterio de concebir al edificio como una sucesión de zonas y no como un conjunto de cuartos rígidamente dispuestos, da lugar a posibles variaciones (de hecho hoy no hay dos pisos iguales), en las que no se llega a desfigurar el equilibrio básico de proyecto.

Las proporciones recíprocas de las zonas de recepción, privado y servicio se mantienen estables. Las intensiones del programa, en lo que hace a tipo de vida y número de ocupantes por unidad, no se alteran.

Plantear divisiones móviles entre ambientes, originado esto probablemente en el deseo de otorgar alternativos esquemas de uso según las circunstancias, termina por incidir de tal modo en la organización interna de la vivienda, que, el criterio espacial dominante puede considerarse como derivado de ello.

La secuencia y la fluidez entre lugares es regulable (fig. 12).

La flexibilidad espacial resultante enriquece las posibilidades de vida y en ello reside el mayor valor de la disposición.

Estructura

- El criterio general responde al de las estructuras de losas, vigas y columnas.
- Los lineamientos más amplios producen un ordenamiento cuadrangular reconocible en planta. El esquema resiente su regularidad sometiendo su trazado a exigencias espaciales o distributivas.
- Esto es claramente perceptible en la disposición de los intercolumnios que sobre la fachada norte determinan una sucesión de distancias irregulares, no relacionables con criterio de cálculo alguno.
- Los locales y sus diversos destinos rigen por sobre cualquier imposición de orden puramente estático.
- En planta baja la única columna exenta sobre Posadas se desplaza del eje central de apoyos y se somete a la disposición espacial del acceso.
- Ese mismo desplazamiento permite resolver en los pisos superiores el aventamiento del ala de dormitorios.
- Las formas y los elementos estructurales coinciden como límites conformadores de espacios y se relacionan naturalmente con los cerramientos.

II. Teatro Municipal General San Martín

Implantación en el medio

La decisión de adoptar un programa de necesidades que no implicase el reemplazo simple y directo del anterior Teatro Municipal General San Martín (originalmente Teatro Argentino), sino la provisión a escala de la ciudad entera de un complejo teatral que constituyese un verdadero centro cultural, configura una respuesta generosa y real a las necesidades de nuestra sociedad.

El haber seleccionado el solar que ocupara el anterior teatro, más que una conducta de sustitución, fue una muestra evidente de comprensión ambiental.

La calle Corrientes entre Montevideo y Paraná es el verdadero centro de actividad teatral de la ciudad.

Constituye el baricentro de las salas que se ubican entre Callao y 9 de Julio, es decir, de la zona llamada **de los teatros**.

Esta zona de los teatros a su vez se funde en un ámbito más extenso que está constituido por toda Corrientes y que significa espectáculo, nocturnidad y recreación.

Incorporarse a él era misión obligada del planteo.

Corrientes es una calle de vidrieras y letreros; de entradas de cines y de bares. Se desarrolla ante el paseante desdoblada en dos cercanías que se alternan.

Si la mirada va a lo lejos son las luces de los letreros recortadas contra el negro del cielo las que importan. Si la mirada se detiene en lo inmediato, y está es la conducta más frecuente, las imágenes que desfilan están limitadas a un campo visual restringido. Sobre todo la restricción se manifiesta en altura. Las luces salen de las casas de los cuatro o cinco metros para abajo, salvo en los cines. Y en ellos, a pesar de que sus vidrieras se elevan bastante sobre el espectador, los centros de atención están abajo: carteleros, puertas, anuncios.

Alvarez y Ruiz cobraron plena conciencia de esta situación y adoptaron un criterio muy firme de respuesta. El Teatro participa de la calle desde los tres metros para abajo (fig. 13).

Una marquesina tajante independiza el acceso a los grandes halls iluminados, del volumen vidriado de las oficinas.

Desde la inmediatez y de noche la percepción configura una primera relación en la que la boca del edificio se identifica con el teatro, deja de lado sus otras funciones y se vuelve directamente al mundo del espectáculo.

Durante el día, y a partir de una cierta distancia, el frente norte del edificio es el que se encarga de manifestar otra de las dimensiones de la obra (fig. 44).

Un alto plano vidriado actúa sobre la calle y responde al carácter oficinesco que la misma tiene. Es parte de un conjunto más amplio de edificación que ya no es privativo de la calle Corrientes, sino de la metrópoli. Continúa y pertenece al paisaje del centro.

La percepción configura una segunda relación en la que el edificio es parte de un organismo más amplio al que se integra sin estridencias.

La conexión visual y circulatoria entre los espacios interiores y exteriores es, debido a la multiplicidad de requerimientos programáticos, variable.

El contar con dos accesos diferenciados que conducen a lugares de espacialidad muy distinta, propone desde un comienzo la discontinuidad.

Si bien la marquesina ocupa todo el frente, pertenece por carácter al acceso de los teatros, proponiendo un espacio semiexterior de altura reducida que actúa como zona articuladora entre la calle y el hall (fig. 15).

En el mismo acto de ingresar provee una línea de primer plano que ayuda a captar más acabadamente la profundidad de los espacios del hall.

Las dobles alturas, los escapes circulatorios, el tratamiento plástico de volúmenes y superficies, el uso de materiales y colores atractivos, dan lugar, a pesar de la extensa superficie vidriada ubicada por sobre la marquesina, a cerrar todo contacto con el exterior (figs. 16 y 17).

Los focos de atención se desarrollan al interior preparando anímicamente al espectador para las funciones a que concurre y olvidando el mundo externo.

La maestría de la solución es destacable: vidriada continuidad de un frente oficinesco (requerimiento urbano); olvido de dicha superficie vidriada por inserción de un espacio interior de fuerte atracción (requerimiento arquitectónico).

La entrada al bloque de oficinas no se distingue claramente desde el exterior, produciendo una cierta ambigüedad que sólo puede ser atenuada por algunos detalles que separan sutilmente la zona de oficinas del núcleo de circulación vertical: parasoles muy transparentes, eliminación de antepechos ocres.

Aquí, contrariamente a lo que sucedía en el hall principal, la conformación espacial de los paliers invita a establecer contacto con el exterior. La vidriera va de techo a piso y no plantea ningún tipo de tamiz visual.

Entrando en la zona de oficinas la carpintería incluye un antepecho que junto con la pantalla horizontal de los parasoles gradúa la comunicación con el exterior, adecuándola al desarrollo de la actividad que alberga.

Vocabulario expresivo

La búsqueda de un idioma expresivo que a través de formas simples y comprensibles sintetizan el contenido significativo del edificio, planteó, desde un comienzo, el problema de enfrentarse con un terreno irregular y entre medianeras, por un lado, y con un conjunto de grupos de función de considerable magnitud, por el otro.

El primer paso fue dado mediante un estudio de zonificación del terreno que ordenara lógicamente los tres grandes grupos: oficinas; salas de teatro; y dependencias, camarines y talleres de las salas.

Luego fue investigada la forma de síntesis que en cada caso se ajustaban más a su racional uso, y, finalmente, estableciendo las relaciones circulatorias se logró una articulación volumétrica de alta coin-

cidencia significativo-formal para cada una de sus partes y el conjunto en general (fig. 18).

El cuerpo de oficinas está concebido como un prisma regular con dos caras totalmente vidriadas, actuando las circulaciones y la medianera como tapas. Esta es la imagen genérica en los edificios de oficinas de la ciudad.

El cuerpo de dependencias y talleres está concebido también como un prisma, pero con paredes de cerramiento en las que lo dominante es el lleno. Los servicios, dependencias y talleres suelen responder a esta imagen de cerrado en nuestra arquitectura.

El cuerpo de salas teatrales se manifiesta con más libertad, aunque se relaciona inequívocamente con el repertorio de formas que desde Bayreuth hasta hoy responde a los requerimientos acústicos del auditorio y la escena.

La lectura del conjunto es muy clara. La rigurosa diferenciación de cada elemento según su función posibilitó resolver el problema. Mediante netos volúmenes, la razón expresiva se apunala con la simplicidad geométrica.

En una escala más reducida también es posible ver el mantenimiento de esta conducta rectora.

En el cuerpo delantero se soluciona el problema del remate superior, recurriendo a dos formas independientes entre sí que recomponen un único criterio de terminación (fig. 19).

El microcine se emparenta con las salas a través de la forma acústica. Las salas de máquinas de ascensores y tanques de agua se remiten expresivamente al volumen de oficinas.

En ambos casos se logra vincular por carácter y mantener autonomía por tratamiento.

En el cuerpo trasero el remate se resuelve de manera supersintética (fig. 20).

Un único volumen compuesto de cuatro formas que mantienen su autonomía por valor geométrico —las cilíndricas torres de enfriamiento— da terminación al macizo bloque y lo pone en relación virtual con el casquete del cuerpo delantero.

El tratamiento superficial de cada parte del conjunto está concebido como un medio de valorización de los factores plásticos, así como de las características intrínsecas de las formas elegidas.

Los contrastes de color y textura son usados para enfatizar las relaciones volumétricas primordiales.

En la visión que presenta el conjunto desde Corrientes al oeste, el sandwich espacial a que está sometido el volumen de las salas sólo puede entenderse en relación a las cualidades de las superficies (fig. 21).

El bloque delantero tiene una superficie de espejo que lo aleja de la pared de ladrillos del bloque del fondo. A su vez esta pared roja actúa como fondo uniforme sobre el que se recortan las curvas azules del cuerpo intermedio. No sólo el color actúa. La superficie de ladrillo es opaca y fuertemente texturada; el revestimiento exterior de la sala, la venecita, produce reflejos y su textura tiende a ser lisa. El contraste de cualidades valoriza y otorga autonomía a cada elemento.

Este criterio es aplicable para explicar relaciones entre volúmenes secundarios.

Las torres de enfriamiento subrayan su juego plástico oponiéndose por color y textura a la pared de ladrillos.

El juego es el mismo y los resultados de este manejar la vibración lumínica, se van haciendo notar en términos de destaque y limpieza de cada elemento.

Los materiales son usados además con otras finalidades expresivas. La connotación implícita, dominante o secundaria, que ellos poseen, interesa a Mario Roberto Alvarez al punto de descansar más de una vez en ella. La característica nobleza que los mármoles poseen; la calidez que lleva consigo la madera; la confortabilidad de las alfombras, fueron, entre otros, datos precisos con los que se compuso la imagen significativa de los espacios.

Veamos algunos casos en donde esto acontece.

Los pisos y las escaleras del gran hall están revestidos de mármol marroquí, color gris-marrón, muy vetado; las paredes, con mármol Botticino. Esto enfatiza la jerarquía del lugar (fig. 22).

Las paredes de las salas teatrales totalmente revestidas de viraró en listones moldurados verticales son una solución acústica muy ingeniosa.

La enorme gama de materiales actuales de corrección acústica, provee, si se quiere, soluciones tan ajustadas como ésta al problema técnico. Lo que no es fácil reemplazar es la serena calidez que la madera trasmite al ámbito (fig. 23).

Las graderías del Teatro de Comedia están enteramente forradas con alfombras de lana de un centímetro de espesor de color marrón, sobre moletón de medio centímetro. Aquí también existen imperativos acústicos de primer orden, pero, por idénticas consideraciones que en el caso anterior, se llega a la conclusión que lo difícilmente reemplazable no es la solución técnica, sino el inconfundible confort que la lana debajo de los pies trasmite al espectador.

Los materiales son usados por Alvarez también como definidores de formas y espacios.

Un cielorraso de hormigón armado, revestido de yeso adicionado con material absorbente, pintado de color azul profundo, que no llega a tocar las paredes perimetrales, es el fondo exacto para que la curva de los cerramientos laterales de madera se recorte nítidamente, configurando el espacio abocinado que como premisa de diseño rige al Teatro de Comedia (figs. 24 y 25).

Sobre el hall del mismo teatro ubicado en el 2º piso, y a la altura del 3º, vuela la cabina de proyecciones.

Es un cuerpo que se funde lateralmente con su espacio circundante mediante el uso de espejos, dejando suspendido en el aire un mural de cemento coloreado realizado por el escultor José Fioravanti (figs. 26 y 27).

Los accesos a la platea baja del Teatro de Comedia constituyen cámaras transparentes, adheridas al cuerpo de la sala, que desde el hall y las circulaciones, no perturban la comprensión del volumen; el vidrio permite percibir claramente el espacio perimetral (fig. 28).

Problemas distributivos

La definición del esquema general de las zonas de distintas actividades y las circulaciones nexantes implica en el presente edificio uno de los problemas de mayor complejidad.

Tres tipos de usuarios —público, artistas y personal— desfazamiento o simultaneidad en el tiempo

de distintas actividades, flexibilidad de destino de sectores o locales, fueron todas exigencias programáticas que obligaron a adoptar un verdadero esquema espacial de distribución.

El conjunto no puede ser concebido como una simple conexión nudal de esquemas horizontales y verticales.

Las relaciones circulatorias comprenden los desplazamientos diagonales y las ubicaciones de los grandes grupos funcionales que a menudo juegan con las simples, dobles o triples alturas laterales.

Como ilustración reproducimos la descripción que acerca de las circulaciones del público hicieran sus autores:

... desde el Gran Hall de distribución en planta baja, pasa directamente al Hall de Exposiciones en la misma planta o por las amplias escaleras que vinculan los tres grandes halls superpuestos, sube al Teatro de Comedia o baja al Teatro de Cámara. Ambas escaleras de subida comprenden tres tramos cada una, correspondientes a otros tantos niveles de acceso a las plateas del Teatro de Comedia; en efecto, el primer tramo se conecta con las pasarelas laterales (a media altura del Gran Hall intermedio) que conducen a las antecámaras de acceso a platea baja por su parte anterior (primeras filas); el segundo tramo desemboca en el hall del Teatro de Comedia (2º piso) a través del cual se llega a las antecámaras de acceso a la platea en su parte posterior (últimas filas) y el tercer tramo conduce por la antecámara de la misma.

El movimiento hacia los subsuelos se resuelve también por tramos; el primero conduce a las Oficinas de Recepción; el segundo tramo desemboca en el hall del Teatro de Cámara, del cual el público por un acceso central ingresa a la gran antecámara del Teatro, bifurcándose en ella hacia los accesos de la sala; finalmente un tercer tramo desciende al hall de la Confitería.

Se aclara que a todos los niveles mencionados llegan los tres ascensores.

resolución no sólo gran imaginación espacial, sino también orden y claridad (figs. 29 a 34).

El problema de la agilidad y adaptabilidad distributiva se produce con mayor agudeza y precisión en el bloque delantero destinado a oficinas.

Locales y mobiliario deben ser previstos como elementos de ubicación variable.

La forma y el tamaño de las plantas, así como sus problemas lumínicos y de acondicionamiento ambiental deben ser cuidadosamente diseñados en relación.

La ortogonalidad y el modulado son imperativos. La primera se logró absorbiendo la irregularidad del terreno mediante la inclusión de un elemento trapezoidal, destinado a albergar circulaciones, conductos, offices de piso, y toilettes para empleados. El segundo se logró mediante la adopción de una dimensión reguladora, 2,72 m., múltiplo de las placas de cierrraso (ubicación de centros de luz y anemóstatos) y unidad del ancho de la oficina tipo en relación a las carpinterías corredizas de los frentes.

Como problema de diseño de elementos móviles se encaró el sistema de mamparas desplazables con estructura metálica y placados de cedro.

En una escala más amplia, esta idea fundamental de flexibilidad afecta a las relaciones de las partes constituyentes de cualquiera de los grandes sectores de proyecto; a través de los espacios de articulación afecta incluso a vinculaciones entre grupos de funciones y, en última instancia, define la posibilidad de que el Centro todo pueda ser construido en etapas, sin que los estados intermedios configuren estructuras arquitectónicas truncas.

La comprensión de las actividades a desarrollarse en cada una de las partes del edificio, trae aparejada la configuración de estructuras espaciales coincidentes con el significado de dichas actividades.

La imagen de los grandes halls no es la de un espacio de permanencia, salvo en partes muy selectas del mismo.

La fluencia de unos espacios en otros lograda por transparencias, por perforaciones de los límites horizontales, por escaleras nexantes libres o por continuidades de color o textura, da lugar a concebir dicha imagen como predominantemente espacio-temporal.

La circulación es la experiencia propuesta por los arquitectos (figs. 35 a 37).

Este sentido circulatorio a su vez se fortifica por el simple artificio de colocar no sólo un principio y un fin en el recorrido, sino también, sectores de descanso alfombrados y amueblados dispuestos en lugares estratégicos de fácil localización.

Asimismo, el incluir focos de atracción, murales escultóricos, paneles pictóricos, carteleras, etc., dio lugar a otro tipo de incentivo circulatorio que promueve el desplazamiento por fracciones sucesivas (figs. 38 a 40).

La imagen de la sala teatral es, por el contrario, la de un lugar de permanencia.

En ésta los límites no pueden ser fluctuantes ni atractivos. No pueden plantear centros de interés que compitan con el proscenio distraiendo al espectador.

El espacio es único, tendiendo a producir atención dirigida. Materiales, colores y luz acentúan la dis-

posición espacial geométrica conduciendo las visuales hacia la escena y pasando inmediatamente a segundo plano conciente. La estructura acústica subraya la focalización perceptiva.

Condiciones de reposo, confort y calidez terminan por redondear la configuración espacial y su coincidencia significativo-estructural.

Estructura

Las condiciones del partido adoptado que estableció sectores de edificación diferenciados formal y espacialmente, pero vinculados funcional y distributivamente, dieron lugar a la adopción de una conducta de supeditación del diseño de la estructura resistente a las estructuraciones significativas que exigía el programa.

Cada una de las partes del edificio, por diversas razones, ha tenido que ser resuelta con criterios resistentes distintos.

En el bloque delantero se empleó un esquema de pocos apoyos y grandes luces. Sobre las medianeras se dispusieron paredes portantes de hormigón, reduciéndose a cuatro columnas el núcleo resistente de la parte central.

Las vigas se resolvieron con el criterio de cintas (esto debido a la poca altura de entrepiso disponible) y los elementos secundarios (pasarelas, escaleras, etc.) fueron colgados de la estructura maestra. Esta disposición es la que posibilita el juego de fluencias espaciales de los halls y la enorme elasticidad distributiva de los pisos de oficinas.

En el bloque trasero se adoptó un sistema de pórticos con tensores que permiten lograr un espacio libre de cuarentisiete metros de altura, además de soportar los pisos superiores. Los puentes de servicio desde donde se manejan los decorados, son colgantes y, por añadidura, sirven de arriostre horizontal a la pared exterior (fig. 41).

Esta disposición permite resolver todos los problemas técnicos de la escena.

En el bloque intermedio se adoptaron estructuras autónomas. Cada sala es independiente de los cuerpos delantero y trasero, así como de las estructuras vecinas. Estas prevenciones fueron proyectadas para evitar que ruidos o vibraciones alterasen las condiciones acústicas necesarias.

La sala del Teatro de Comedia está concebida como una gran caja de hormigón armado, abierta solamente por el lado del proscenio, y sobre cuyas paredes laterales apoyan la platea baja, la platea alta, el entretecho y el techo (figs. 42 y 43).

En la sala del Teatro de Cámara se ha usado como esquema estructural un sistema de cabriadas de hormigón armado dispuestas radialmente. En su perímetro exterior la unión se hace mediante una viga-pared circular apoyada sobre columnas. En el perímetro interior la unión se realiza por medio de una pared de hormigón armado (fig. 44).

El entretecho es una estructura curva perforada en el centro, que permite la disposición de un puente circular de proyecciones e iluminación.

Las formas estructurales en ambos casos, coinciden con los límites conformadores del espacio.

Epílogo

La formulación del prólogo puso de manifiesto los problemas en torno a los cuales girarían nuestras apreciaciones críticas.

La particularización de criterios fue inevitable por cuanto la referencia arquitectónica manejada, puntualizó cada uno de ellos en un caso concreto y de existencia individual.

Haremos ahora el camino inverso procurando aclarar circunstancias y conductas generales.

Implantación del edificio en el medio

La obra es concebida como una síntesis de necesidad, lugar, uso y características de vida. La imaginación del planteo es realizada en común por el comitente y el arquitecto.

La elaboración del programa, en cambio, es producto del arquitecto. La formulación del mismo resuelve previamente a la construcción, la mayoría de los problemas.

El hecho de que Alvarez siempre procure la mayor elasticidad de partido demuestra que otorga tanto al comitente (usuario directo o no), como a la obra, la posibilidad de modificar lo previsto.

El edificio es considerado como un elemento modificador del paisaje. Su carácter es vinculado con su destino específico pero, también es relacionado con el tipo de vida propio de su emplazamiento.

Alvarez luego de detectar las percepciones dominantes del ámbito, utiliza al edificio para valorizar sus características.

Su criterio es el de asimilar lo nuevo a lo anterior mediante una identificación expresiva inteligente, no mimetizante.

A través de la recuperación de los espacios existentes y la clarificación del sentido que ellos tienen, logra la integración de sus edificios en el medio.

El respeto por los recorridos de acercamiento, posibilita la concreción de la imagen significativa de la obra en múltiples percepciones.

La ponderación de las relaciones exterior-interior, da respuestas justas a la configuración de los espacios de acceso. De ahí en más, y nuevamente a través de los recorridos, la vinculación interior-exterior es la que rige aventanamientos, vidrieras, balcones, tamices visuales, etc.

El criterio resolutivo de los nexos entre el interior y el exterior está referido a una experiencia en movimiento.

Vocabulario expresivo

La manifestación de los edificios siempre es realizada a través de una volumetría simple que sintetiza carácter y función.

Esto proviene de un proceso que encuentra su configuración geoméricamente en el espacio.

El criterio utilizado consiste en manejar los esquemas geométricos espaciales, así como los valores de textura y color, para reforzar la autonomía del edificio.

Esta cualidad no implica, por lo anteriormente expuesto, incomunicación con el medio. Desemboca en una minuciosa búsqueda de la forma de síntesis de máxima coincidencia significativa con el destino y el entorno.

La connotación de la forma es a su vez reforzada por el uso, como elemento de relación con la actividad de aquellos materiales que subrayan los significados generales de la misma y acotan los recorridos que en ella, como espacio, se hayan previsto.

Problemas distributivos

Los recorridos son concebidos como integración de la mecánica y el uso, con los espacios y su experiencia. Esto implica el desarrollo de esquemas que coincidan espacialmente con las estructuras destinadas a su materialización.

Una obra de Alvarez puede concebirse como un problema graficado en el espacio en términos de puntos de partida, puntos de llegada y vínculos. Pero no debe ignorarse, que éstos son posibles por cuanto el concepto que los engloba los traduce como lugares estructurados para permanecer o para recorrer.

El criterio es el de configurar espacios de vida sobre un esquema distributivo. Es decir, relacionar este último con imágenes espaciales y situaciones.

Estructura

Los valores de diseño estructural y de proyecto arquitectónico responden para Alvarez a criterios de valoración relativa.

El predominio de los requerimientos arquitectónicos, si bien puede dar lugar a estructuras resistentes que aparentemente surgen como no integradas, hace que la selección de soluciones estáticas esté siempre supeditada a los problemas de espacio y vida.

La integración de dichas estructuras resistentes se logra a través de su fusión en las formas arquitectónicas.

Esto no implica que las teorías de cálculo y la tecnología de obra sean descuidadas. Las soluciones estáticas para Mario Roberto Alvarez, son problemas de cuidadosa resolución e inciden directamente en la selección de formas y espacios.

Ilustraciones

- 1 a 14 **Sanatorio de la Corporación Médico de San Martín**, Provincia de Buenos Aires. Año 1939¹.
- 5 a 12 **Edificio de departamentos**, Posadas 1695, Capital Federal. Año 1959⁸.
- 13 a 44 **Teatro Municipal General San Martín**, Corrientes 1530, Capital Federal. Año 1954⁸.
- 45 **Restaurant Roncatti**, Cruce de caminos Rosario- Mendoza, R. N. n° 9, Provincia de Buenos Aires. Año 1939¹.
- 46 **L.R.M. Radio Aconcagua**, Avda. Emilio Civit 46, Mendoza. Año 1940.
- 47 **Edificio de departamentos**, Avda. Mitre y Lavalle, Avellaneda, Provincia de Buenos Aires. Año 1949.
- 48 y 49 **Centro Sanitario del Ministerio de Salud Pública de la Nación**, Santiago del Estero. Año 1950².
- 50 **Edificio de departamentos**, Humberto I° 1645, Capital Federal. Año 1950.
- 51 **Edificio de departamentos**, Alsina 3265, Capital Federal. Año 1951⁸.
- 52 **Edificio de departamentos**, Parera 65, Capital Federal. Año 1955⁸.
- 53 **Residencia particular del Sr. Francisco M. Puentes**, La Lucilo, Provincia de Buenos Aires. Año 1956⁸.
- 54 **Residencia particular del Dr. Miguel L. Podestá**, Martínez, Provincia de Buenos Aires. Año 1956.
- 55 **Residencia particular del Sr. Romeo C. Dalbrollo**, Pergamino, Provincia de Buenos Aires. Año 1958⁴.
- 56 **Residencia particular del Sr. Alejandro Mergerian**, La Lucilo, Provincia de Buenos Aires. Año 1960.
- 57 **Nuevo Banco Italiano, Sucursal San Justo**, Provincia de Buenos Aires. Año 1961.
- 58 **Asociación de Bancos, Símbolo, Exposición del Sesquicentenario**, Capital Federal. Año 1961¹.
- 59 **Banco del Interior, Sucursal Córdoba**. Año 1961.

- 60 **Banco Popular Argentino, ampliación Casa Central**, Capital Federal. Año 1962¹.
- 61 **Bolsa de Cereales de la Ciudad de Buenos Aires**, Corrientes y Bouchard, Capital Federal. Año 1962.
- 62 **Banco de Avellaneda, Sucursal Quilmes**, Provincia de Buenos Aires. Año 1962.
- 63 **Edificio de departamentos**, Virrey Loreto y Arribeños, Capital Federal. Año 1962.
- 64 **Edificio de oficinas**, Carlos Pellegrini 313, Capital Federal. Año 1963.
- 65 **Coca-Cola Interamerican Corporation, Planta de concentrado**, Capital Federal. Año 1963.
- 66 **Teatro Municipal Gral. San Martín, sector Sarmiento**, Capital Federal. Año 1963⁸.
- 67 Primer premio en el **Concurso Nacional de Anteproyecto: Nueva Sede del Jockey Club**, Florida y Tucumán. Año 1963⁸.
- 68 **Edificio de departamentos**, Paraguay y Talcahuano, Capital Federal. Año 1964.
- 69 **Belgrano Day School**, Conesa esquina Mendoza, Capital Federal. Año 1964.
- 70 **Anteproyecto concurso privado Panedile Argentina S. A.**, Avda. Libertador 3754, Capital Federal. Año 1964.
- 71 **Picadero cubierto, tribunas para el Club Hípico Argentino**, Avda. Figueroa Alcorta, Núñez, Capital Federal. Año 1965⁵.
- 72 **Túnel subfluvial, Paraná-Santa Fe**, Obras de arquitectura. Año 1965⁵.
- 73 Primer premio en el **Concurso de anteproyectos para la Sede Social SOMISA**, Diagonal Julio A. Roca esq. Belgrano. Desarrollo de documentación y preparación de proyecto definitivo. Año 1966⁷.
- 74 **Edificio en torre**, Santa Fe esq. Salguero, Capital Federal. Año 1966⁵.
- 75 **Edificio en torre**, Avda. Callao 441-45 y Corrientes 1769-81, Capital Federal. Año 1966⁵.

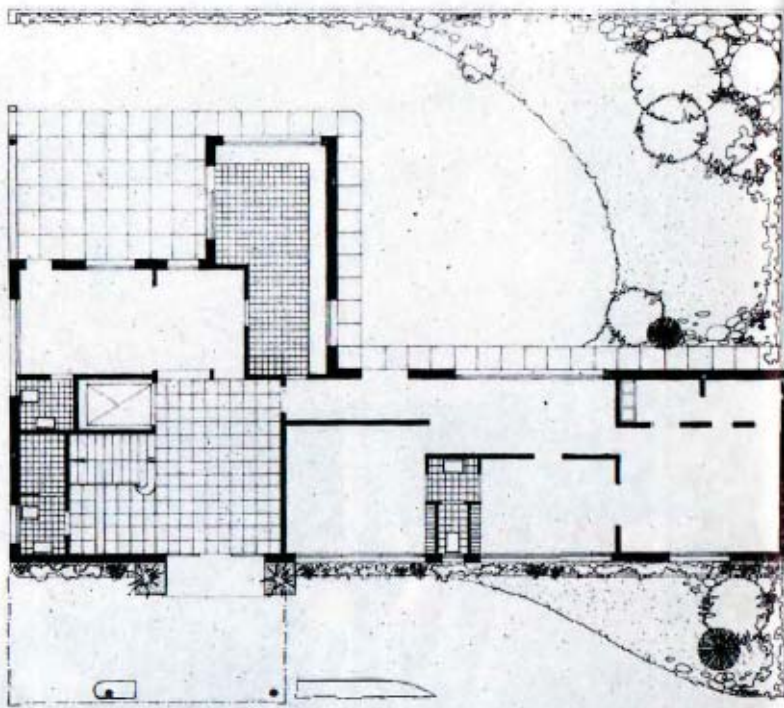
Notas

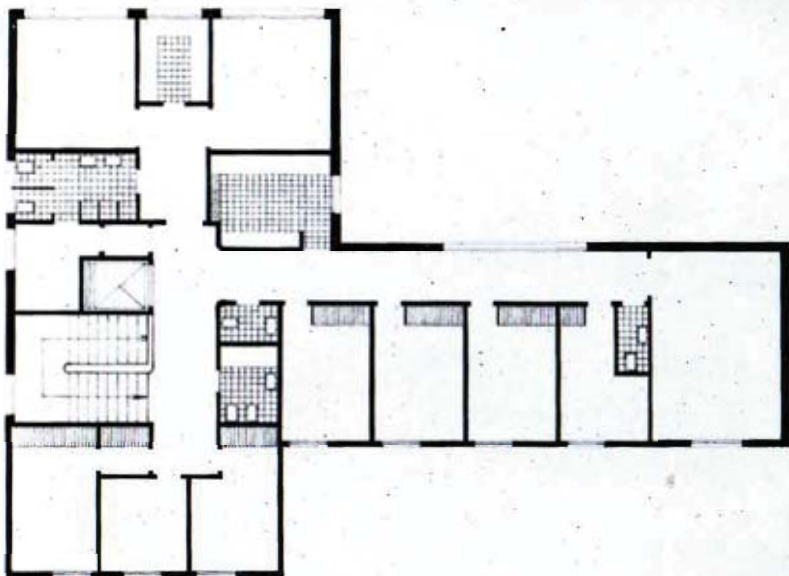
1. Colaboró el Ing. Roberto F. A. Migliaro.
2. Colaborarán los Arqs. Eduardo T. Santora y Gastón Breyer.
3. Colaboró el Arq. Macedanio Osear Ruiz.
4. Colaboró el Arq. Macedanio Osear Ruiz y el Ing. Roberto F. A. Migliaro.
5. Asociadas: E. T. Santora, L. S. Kapiloff, A. Gautila, V. Satow, L. d' Huicaco
6. Asociadas y el Arq. M. Barthagaray.
7. Asociadas y el Arq. Sánchez Gómez.

Ilustraciones

**Sanatorio de la Corporación
Médica de San Martín**



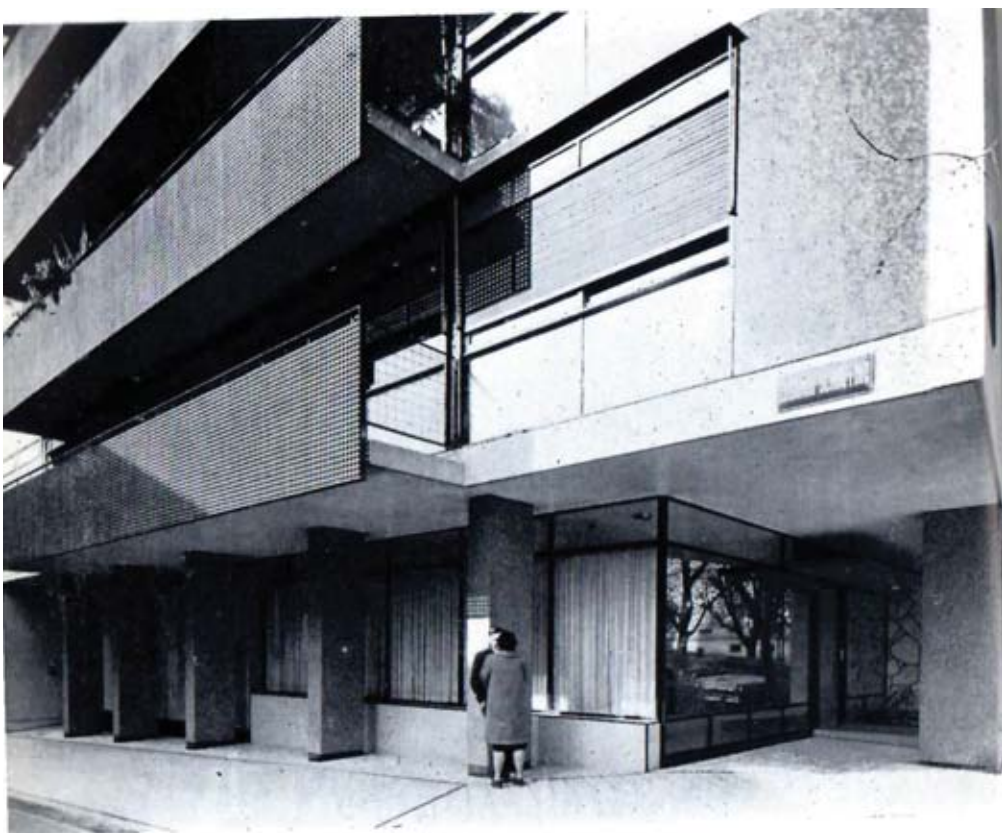


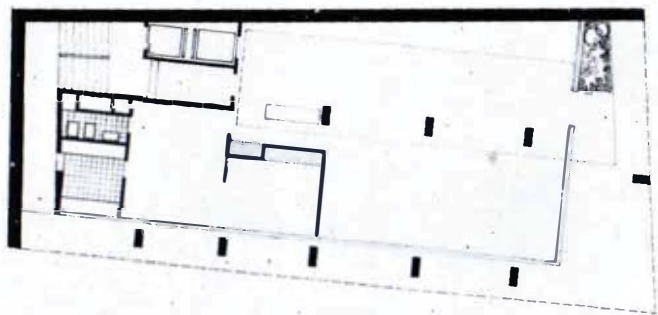






Edificio Posadas 1965



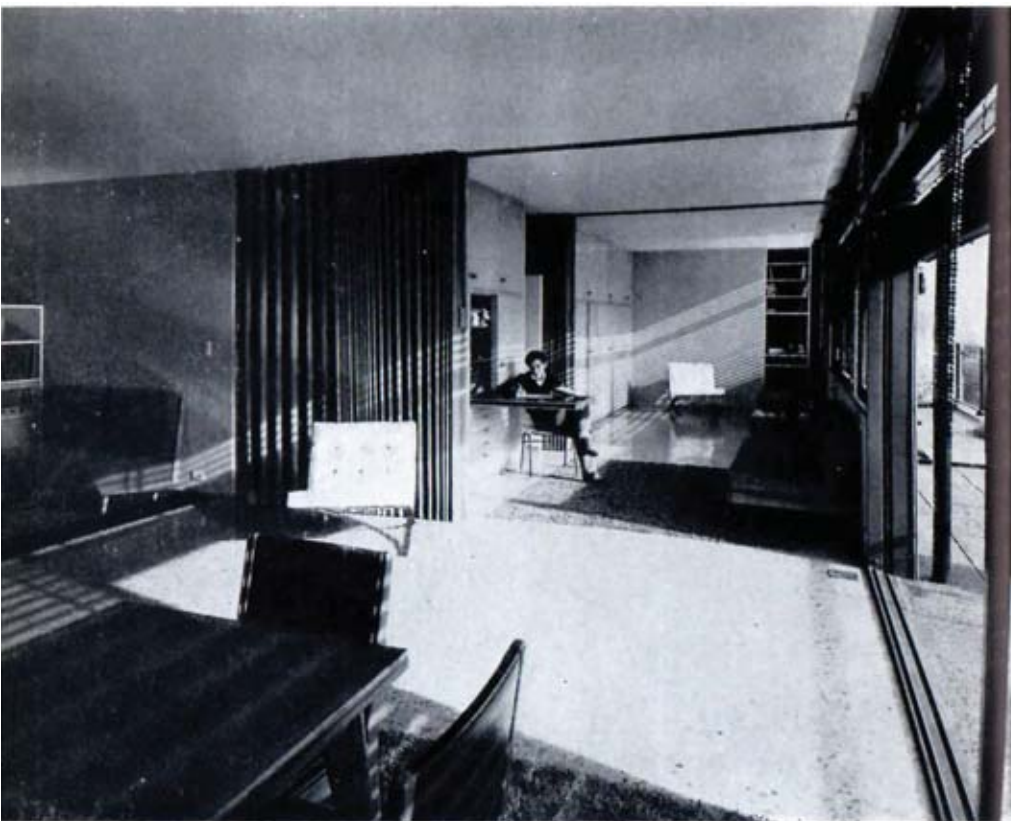














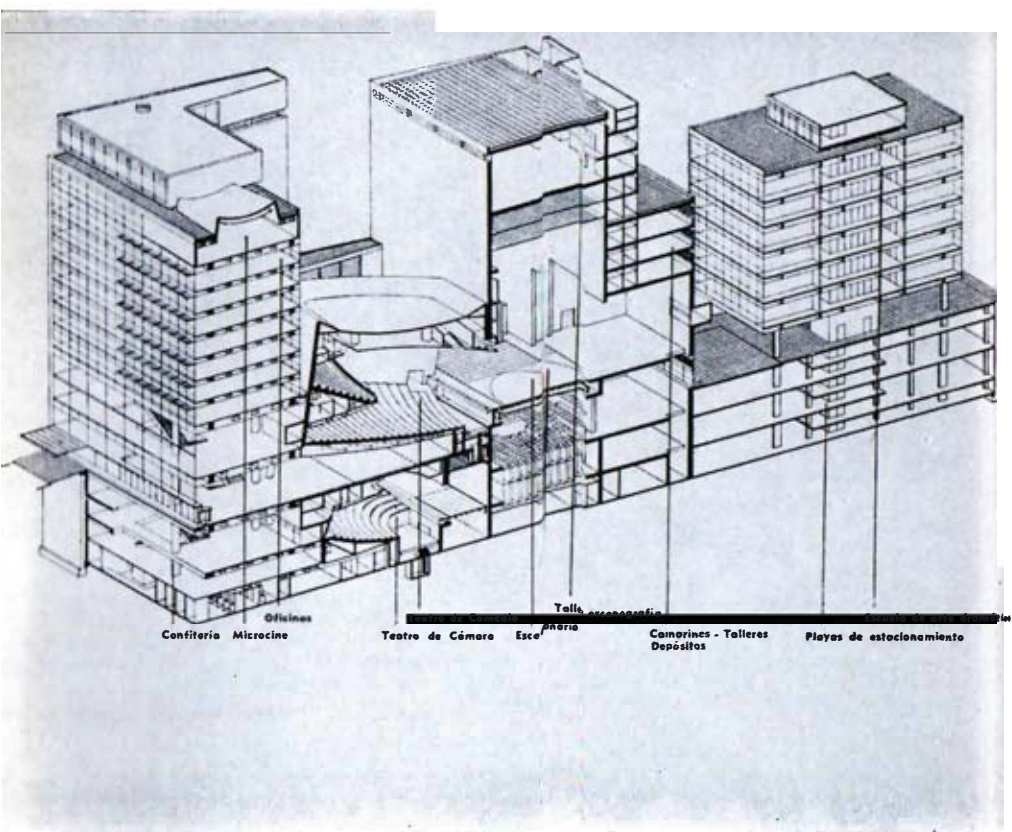
**Teatro Municipal
General San Martín**

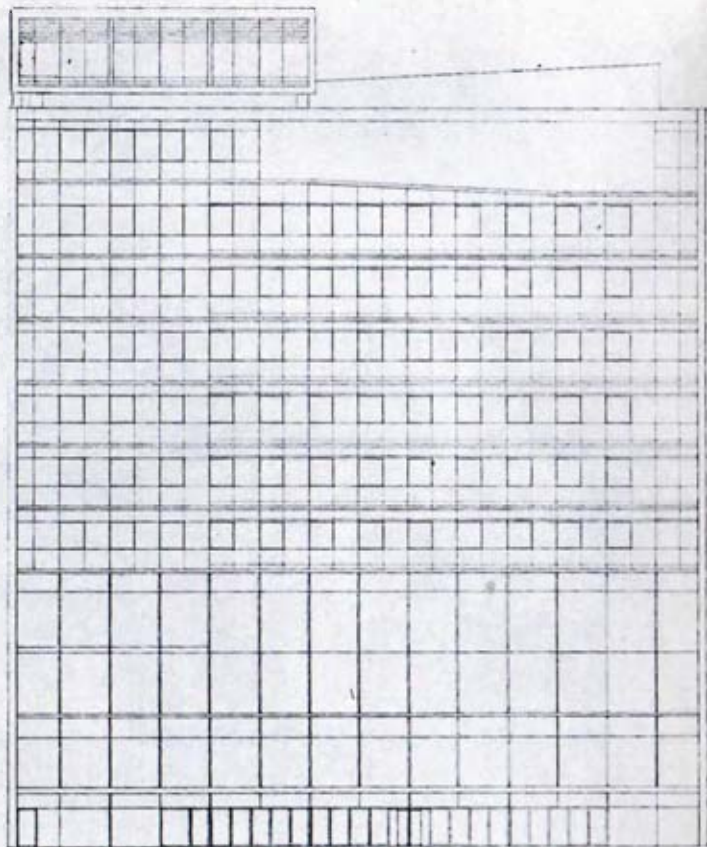


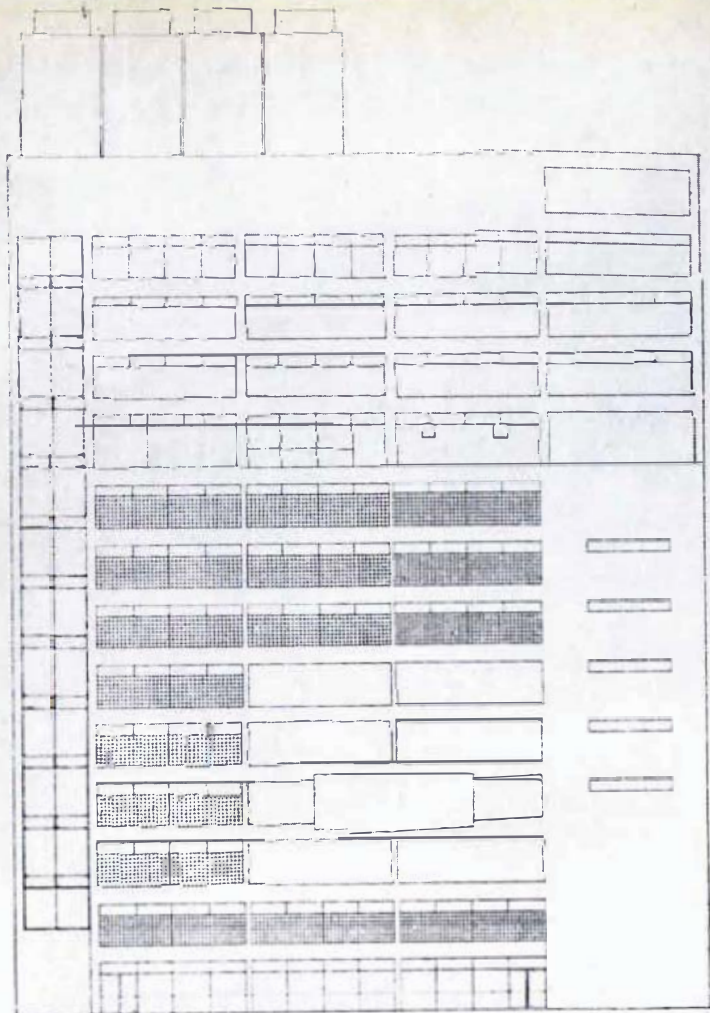


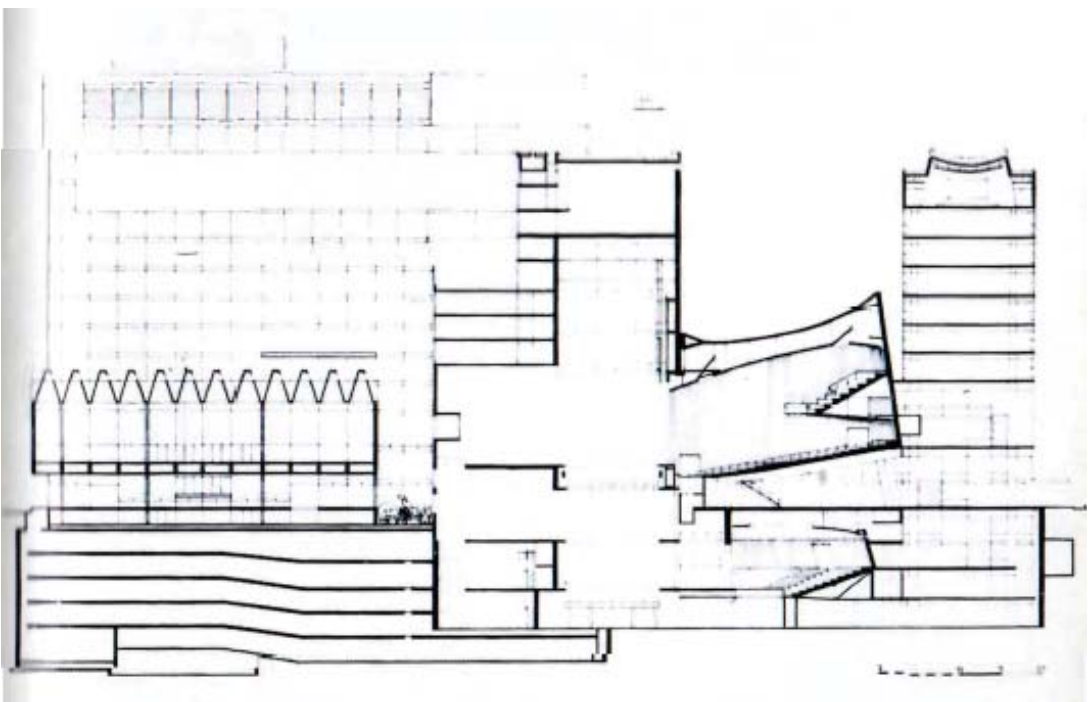








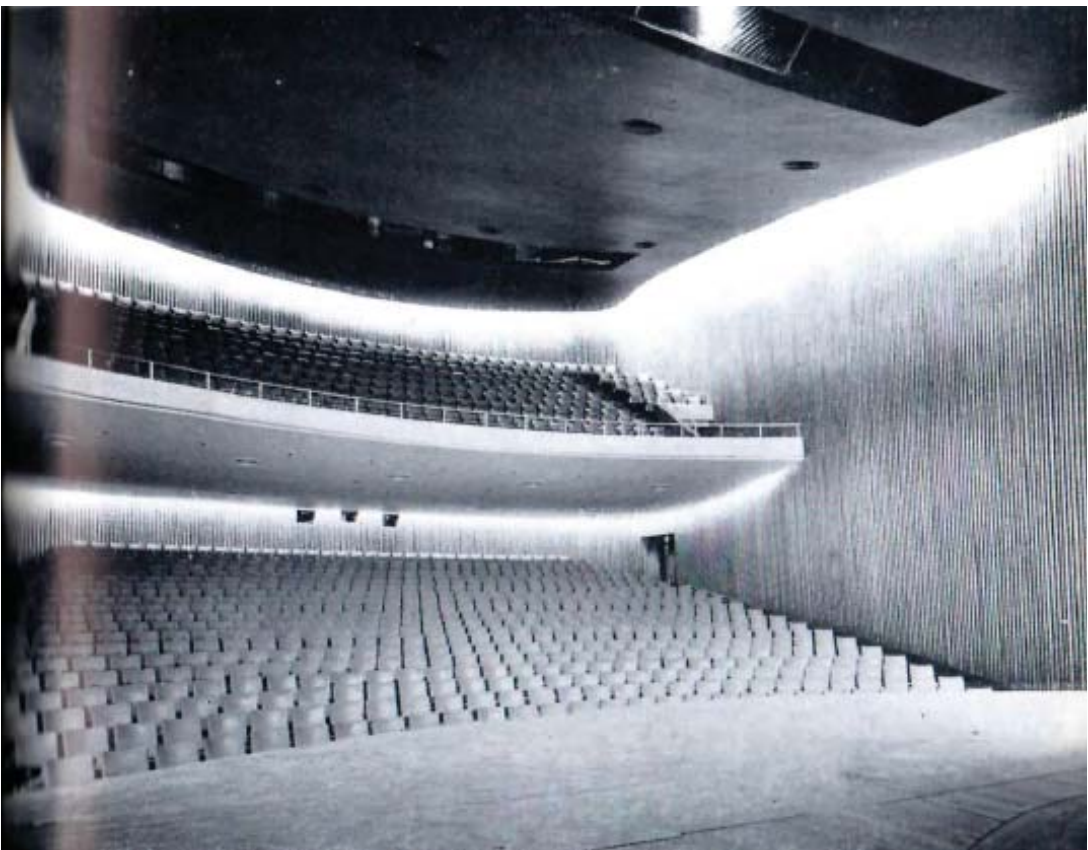








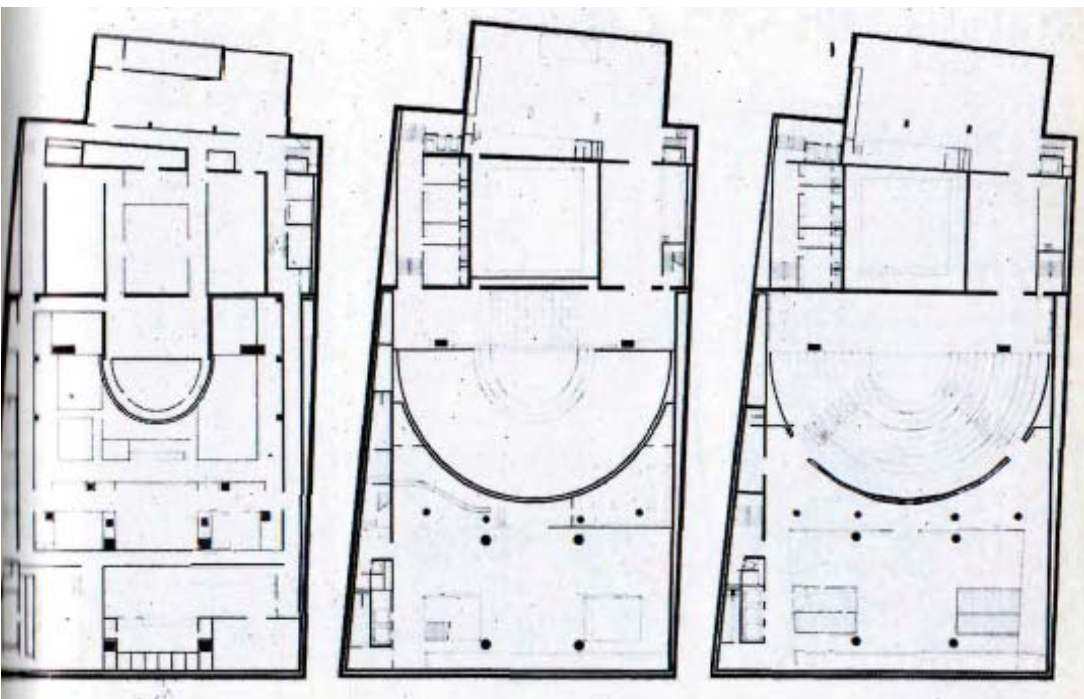


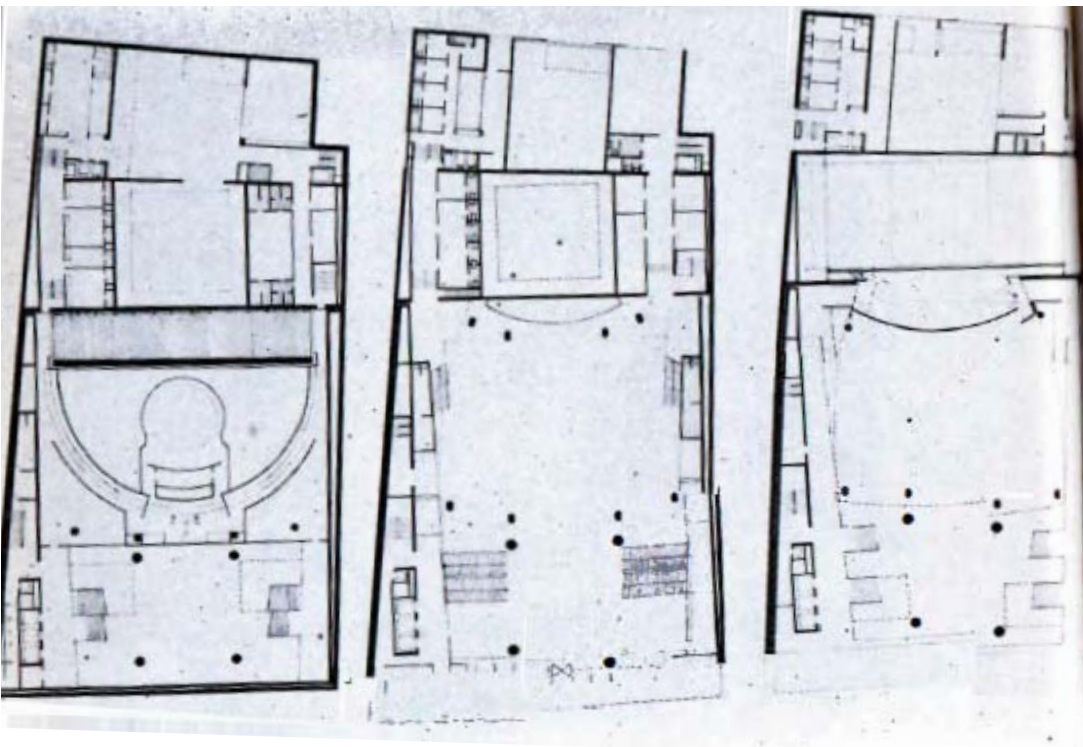


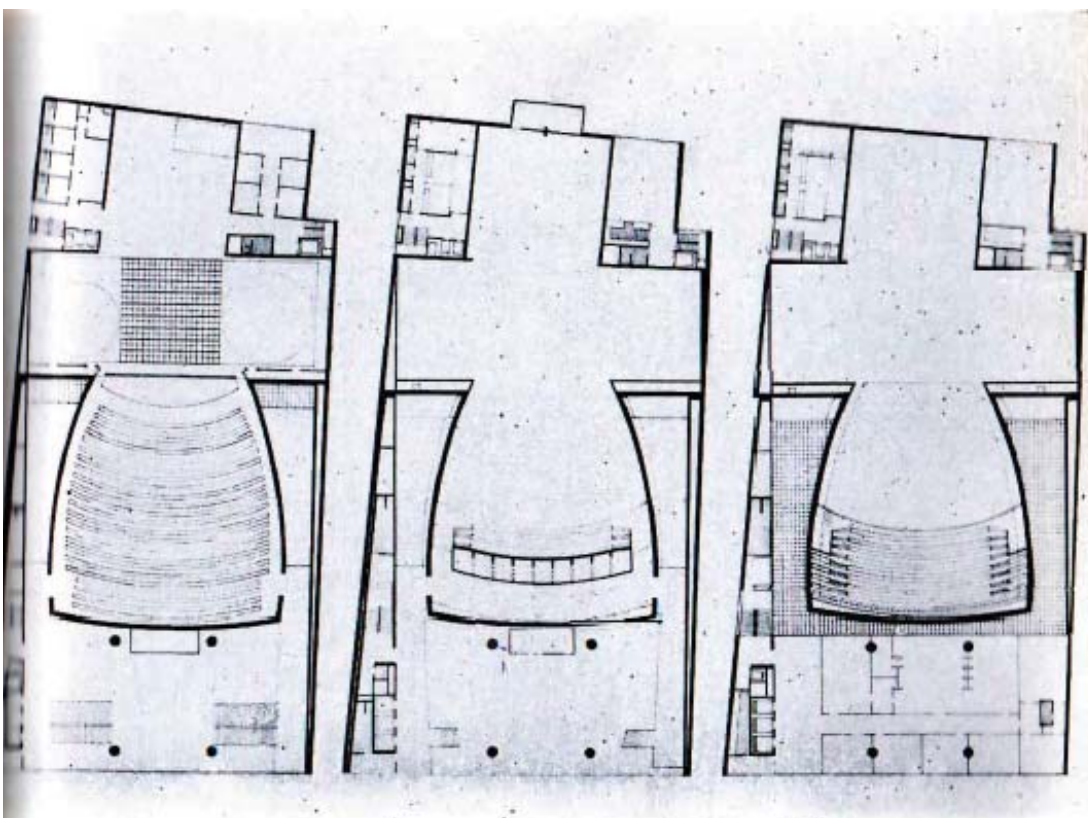


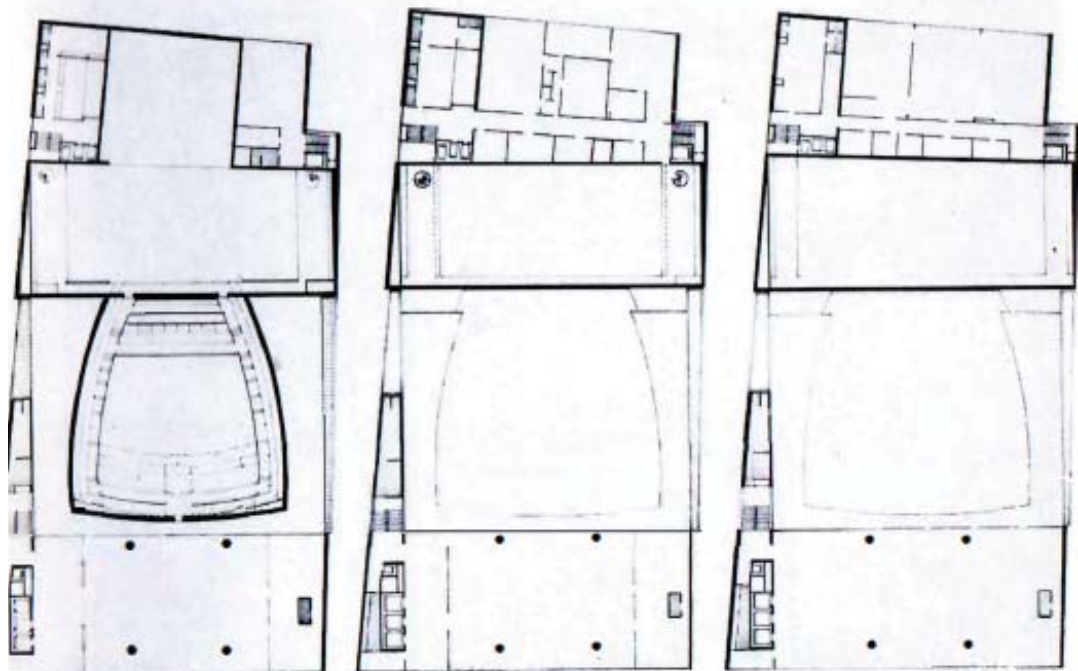


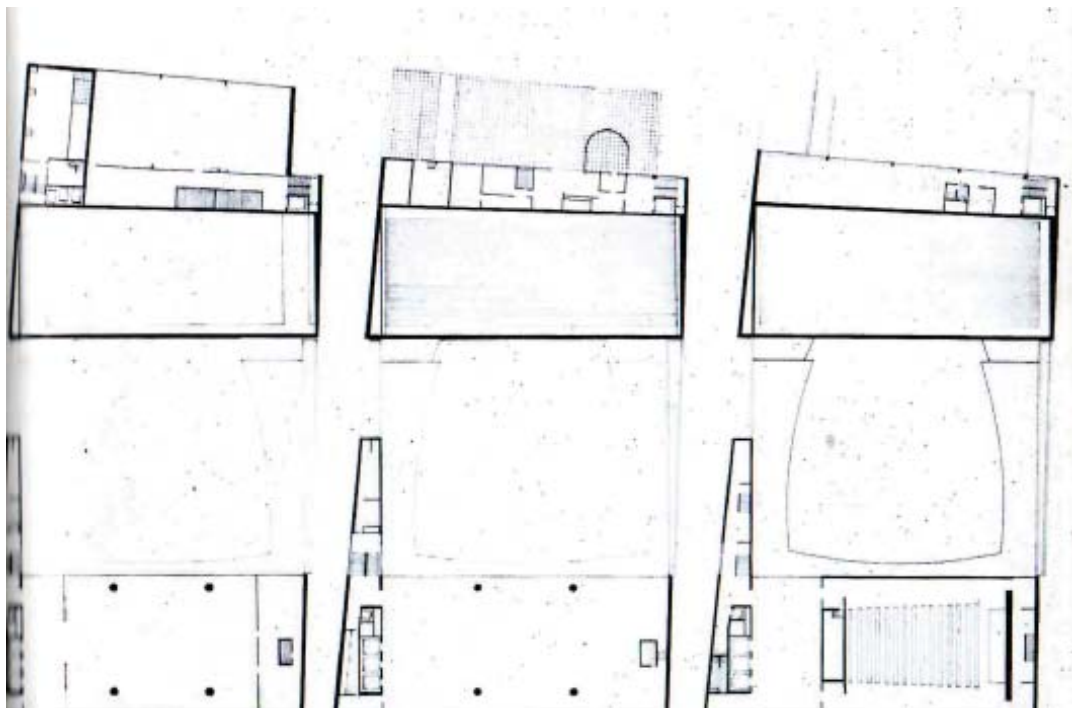


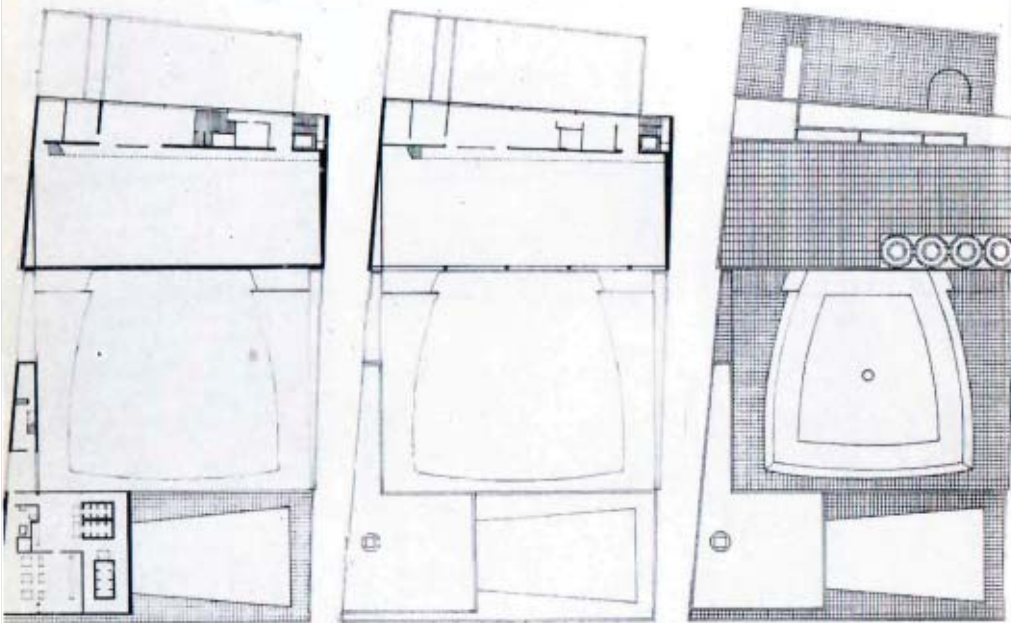




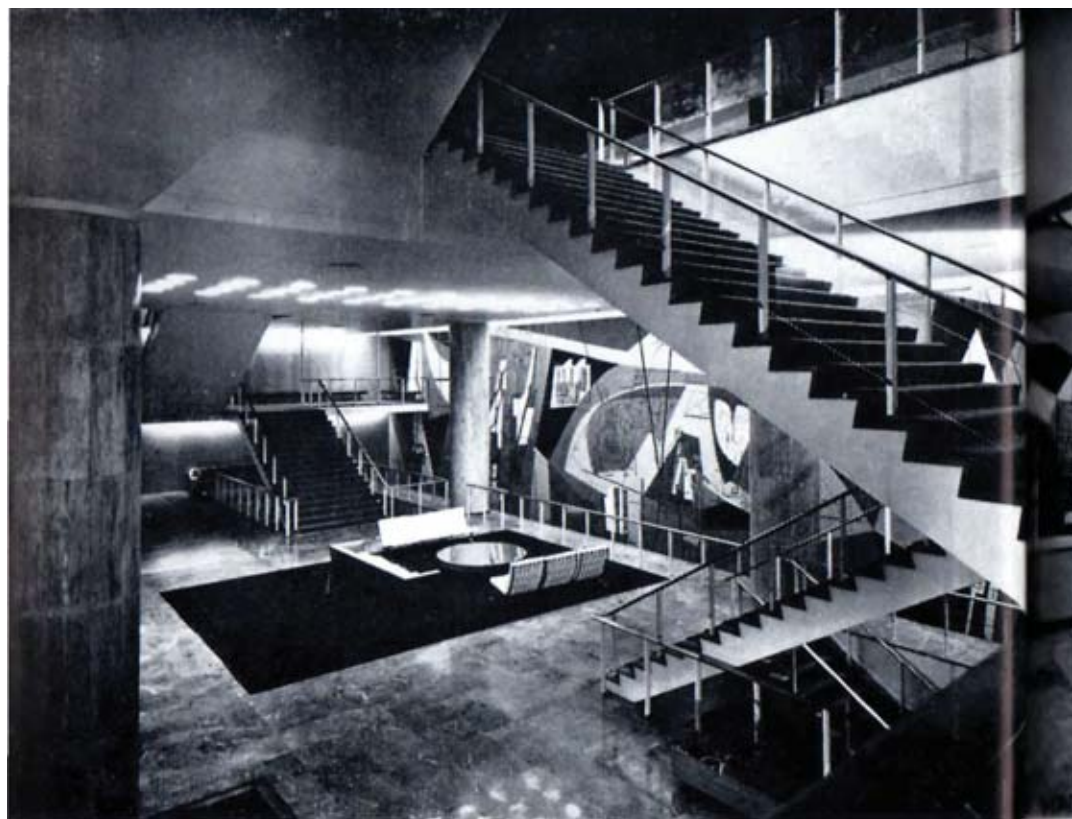






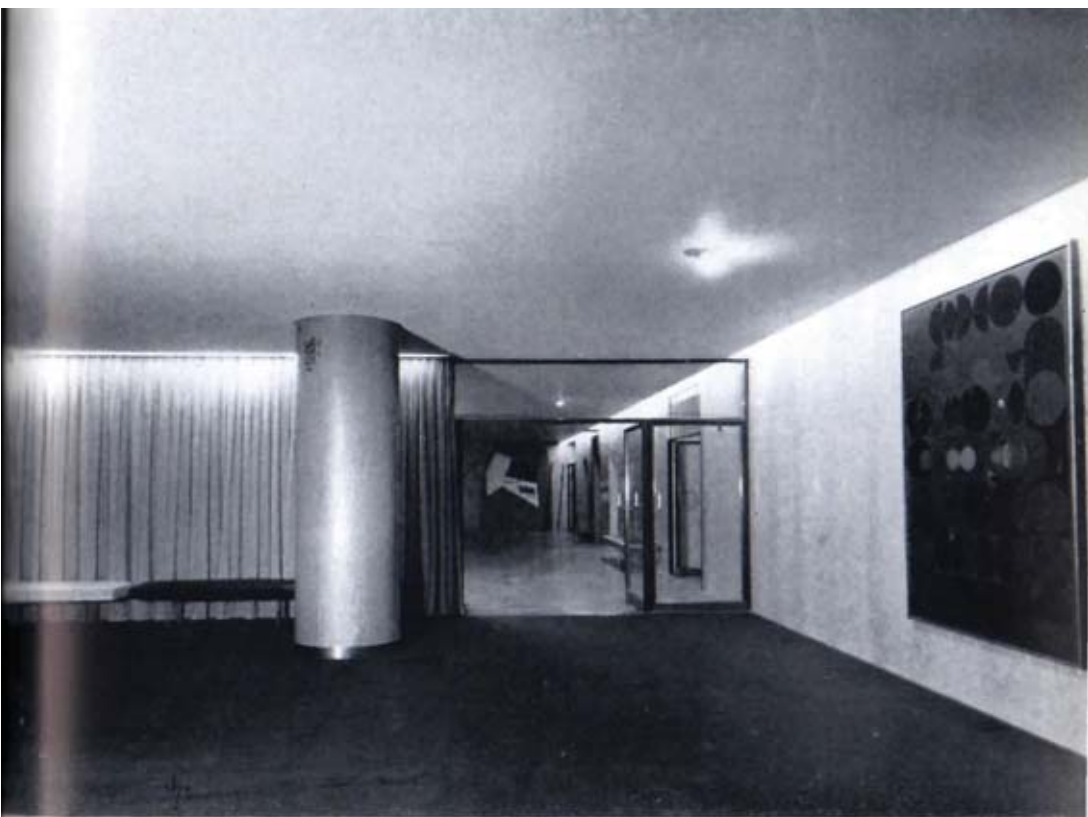




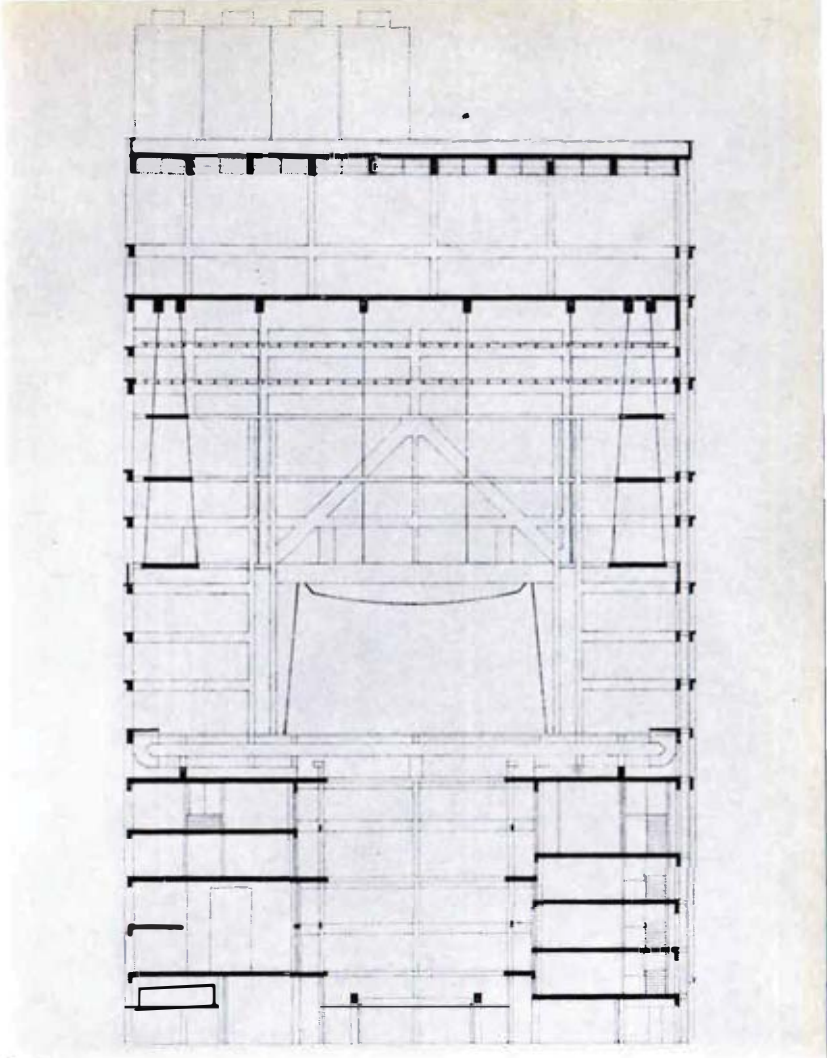


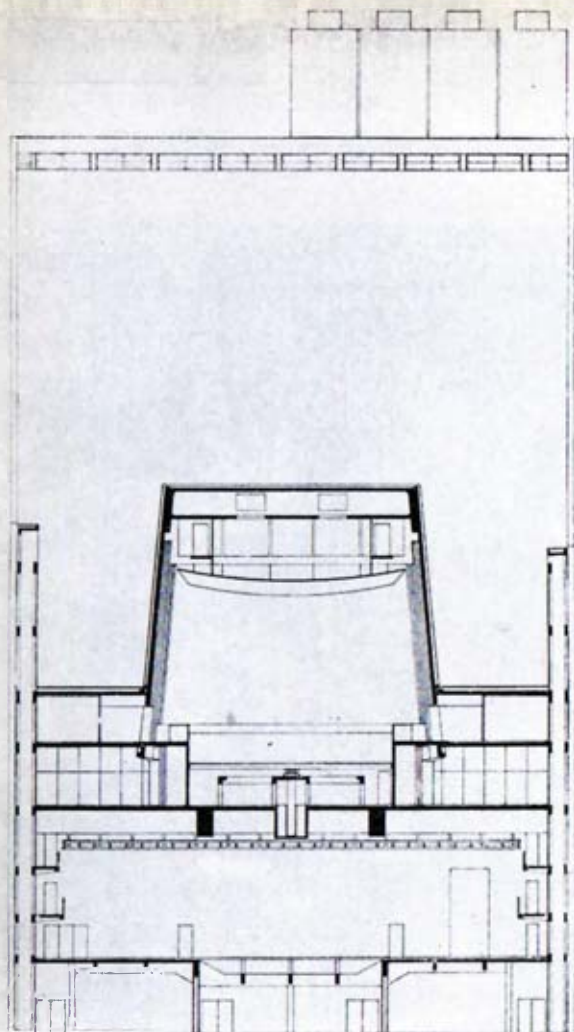


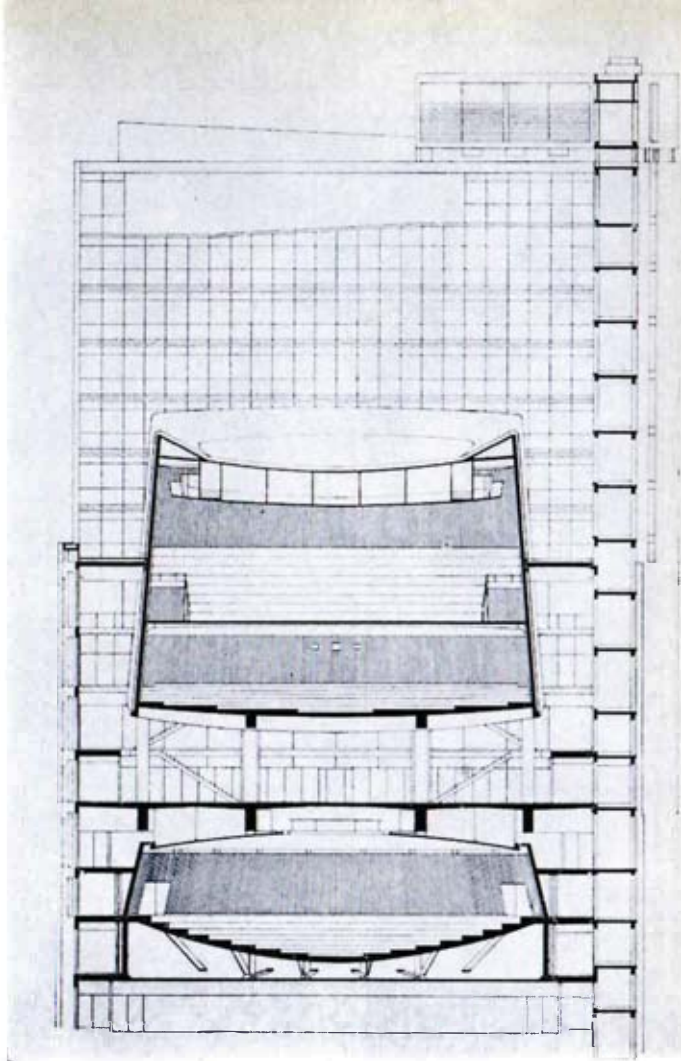


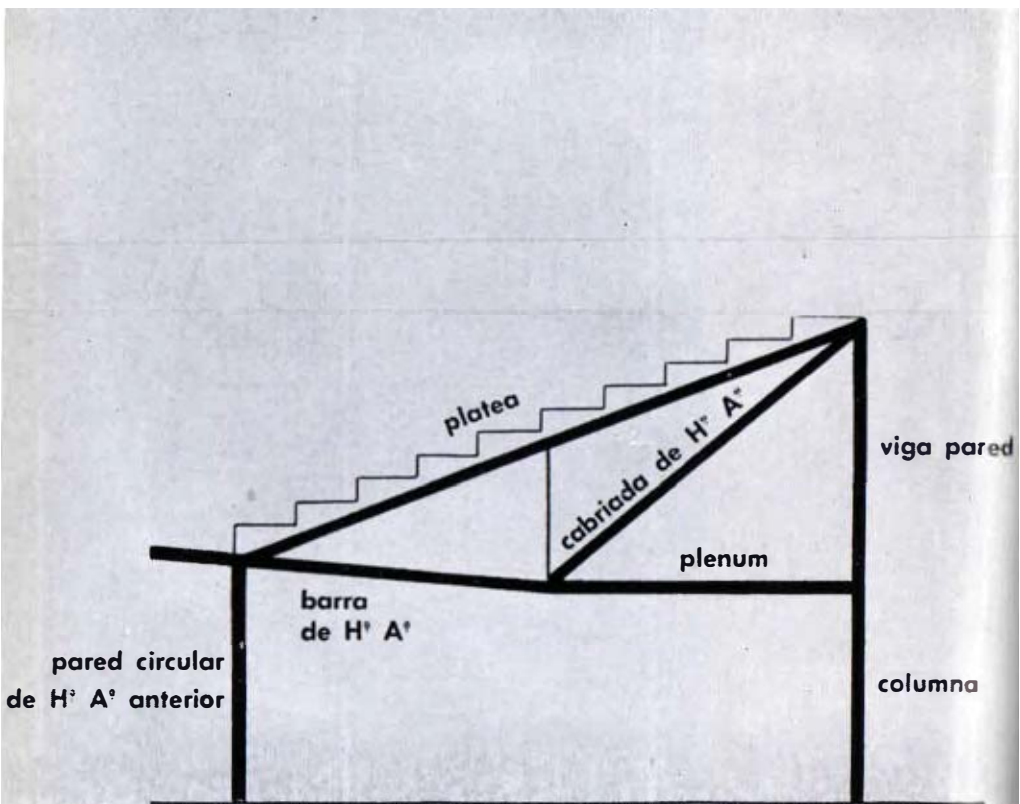














Restaurant Roncatti

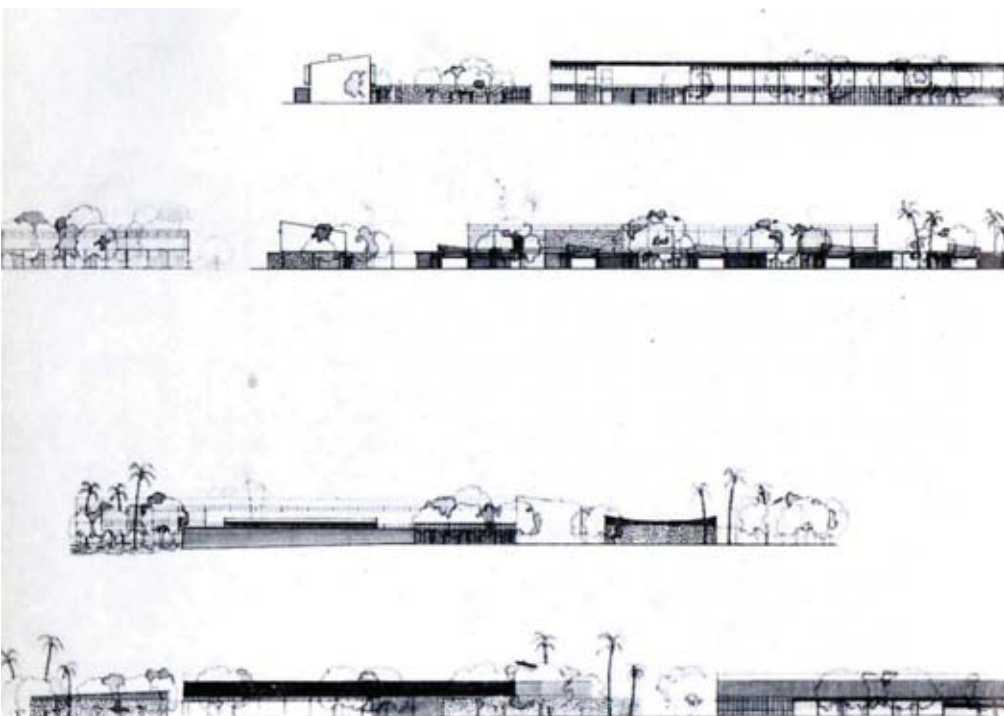
LRM - Radio Aconcagua

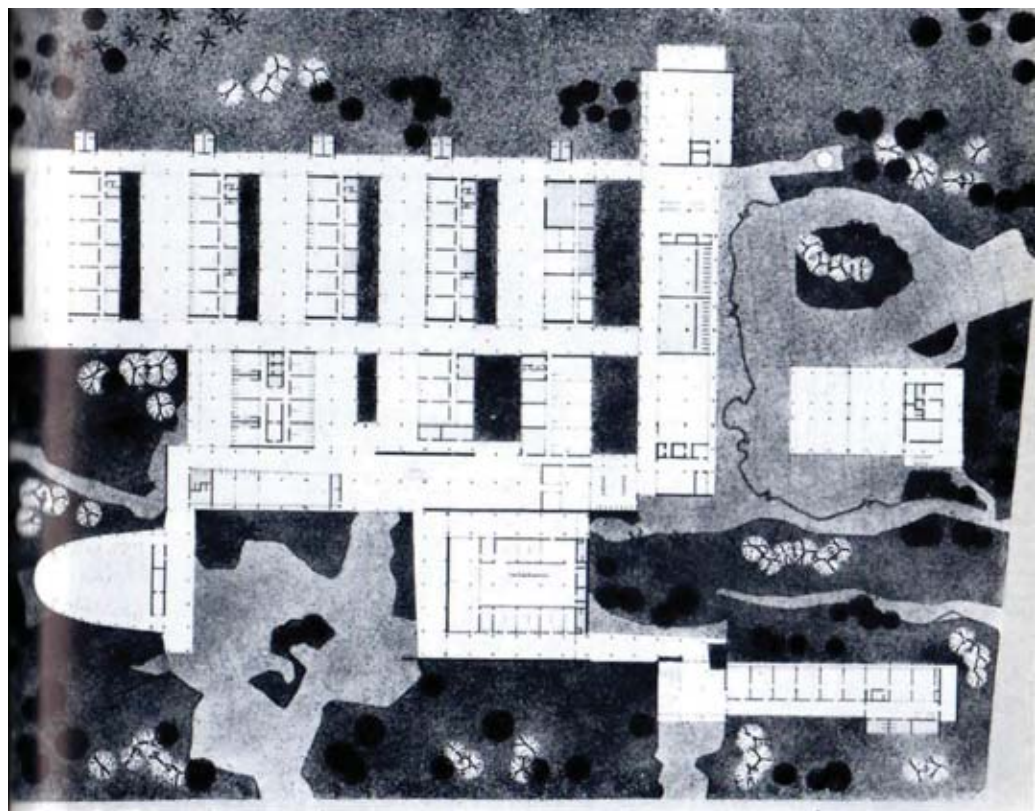


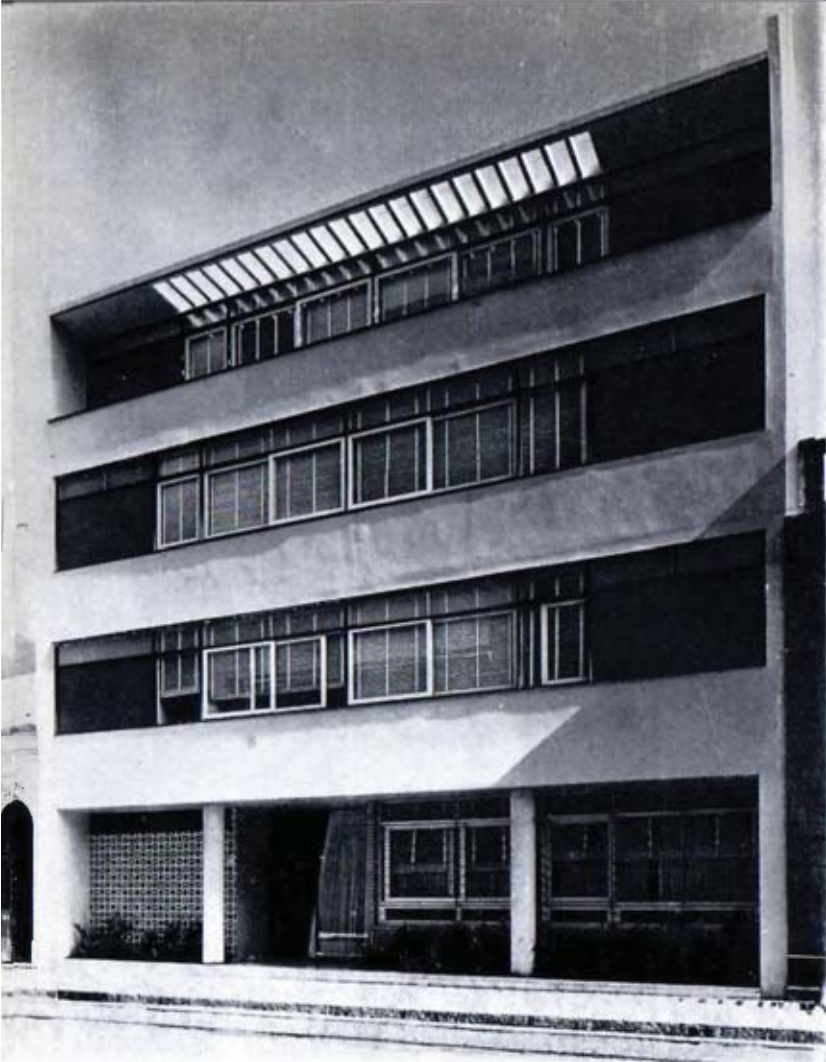


Edificio Mitre y Lavalle

**Centro Sanitario del Ministerio
de Salud Pública de la Nación**







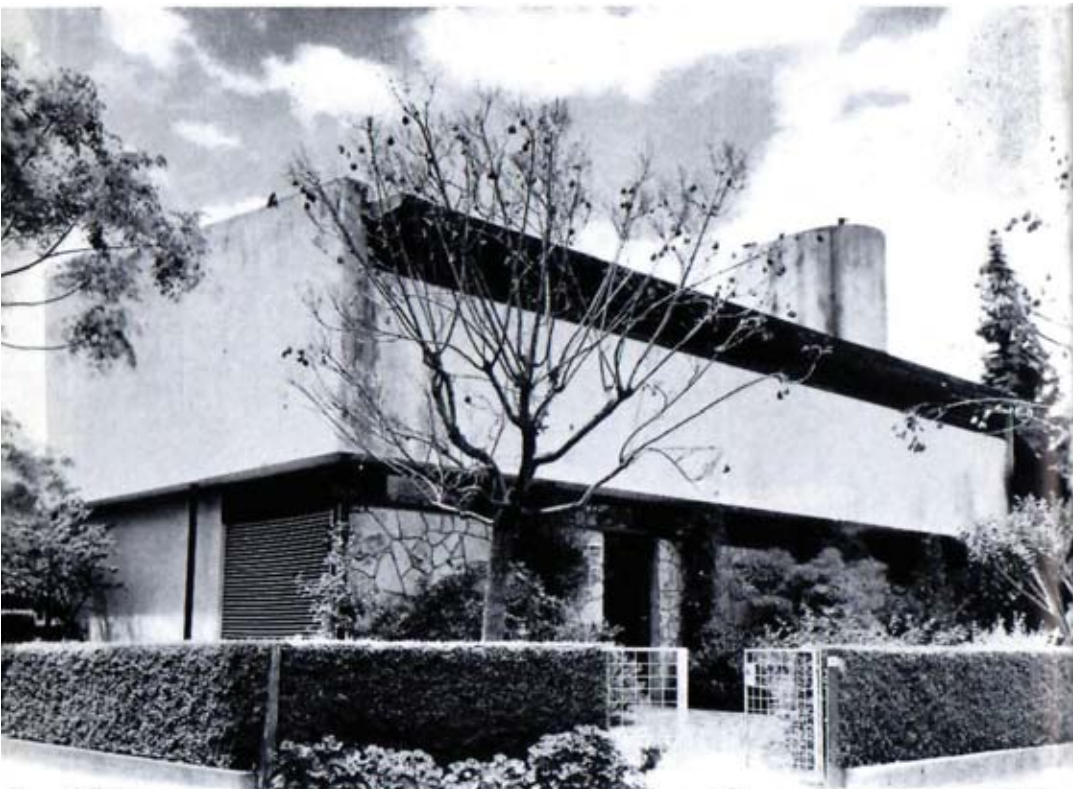




**Residencia particular
Sr. Francisco M. Puentes**



Residencia particular
Dr. Miguel L. Podestá

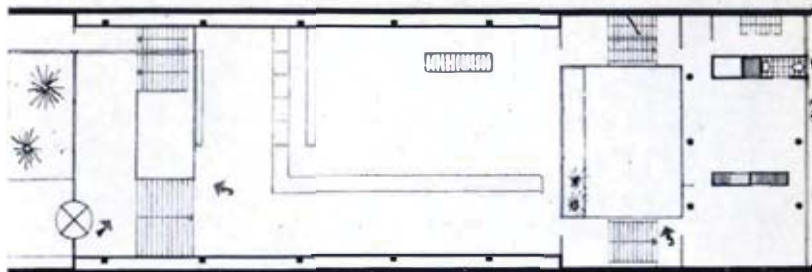


**Residencia particular
Sr. Romeo C. Dalbrollo**



Residencia particular
Sr. Alejandro Mergerian





Nuevo Banco Italiano

Sucursal San Justo





Banco del Interior

Sucursal Córdoba



60

Banco Popular Argentino

Ampliación Casa Central

**Bolsa de Cereales de la
Ciudad de Buenos Aires**





Banco de Avellaneda

Sucursal Quilmes



Edificio Virrey Loreto y Arribeños



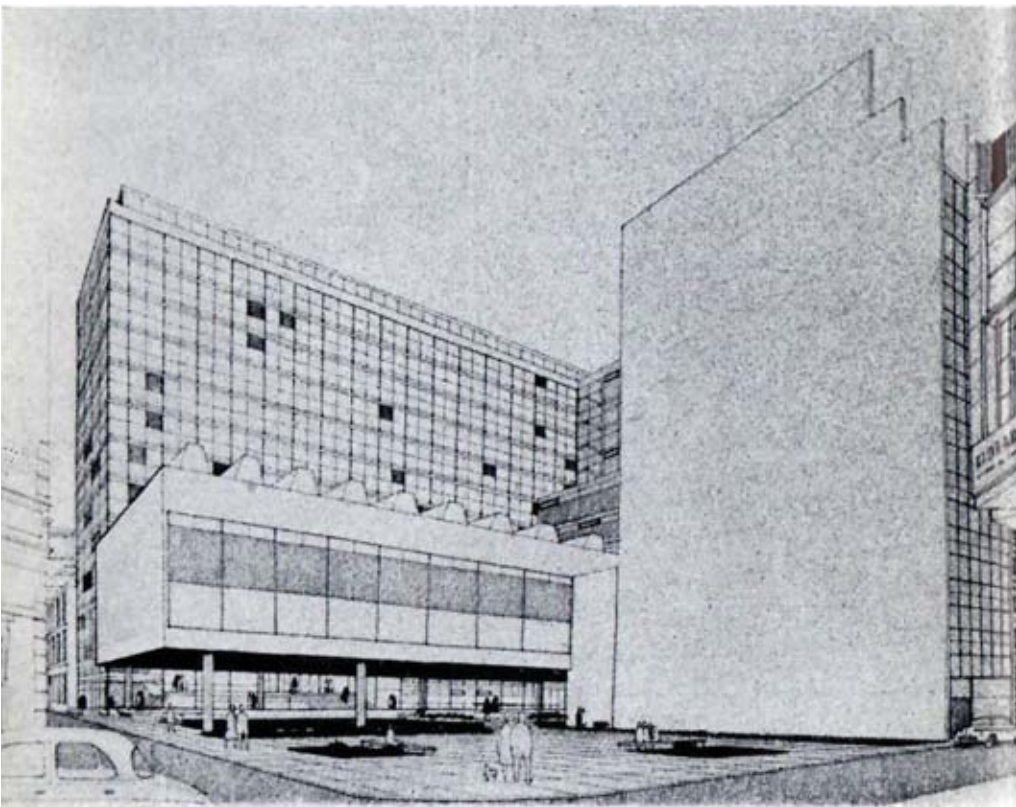
Coca-Cola Interamericana Corp.

Planta de Concentrado



Teatro Municipal Gral. San Martín

Sector Sarmiento





Nueva Sede del Jockey Club

Concurso de anteproyectos



Edificio Paraguay y Talcahuano





70

Panedile Argentina S. A.

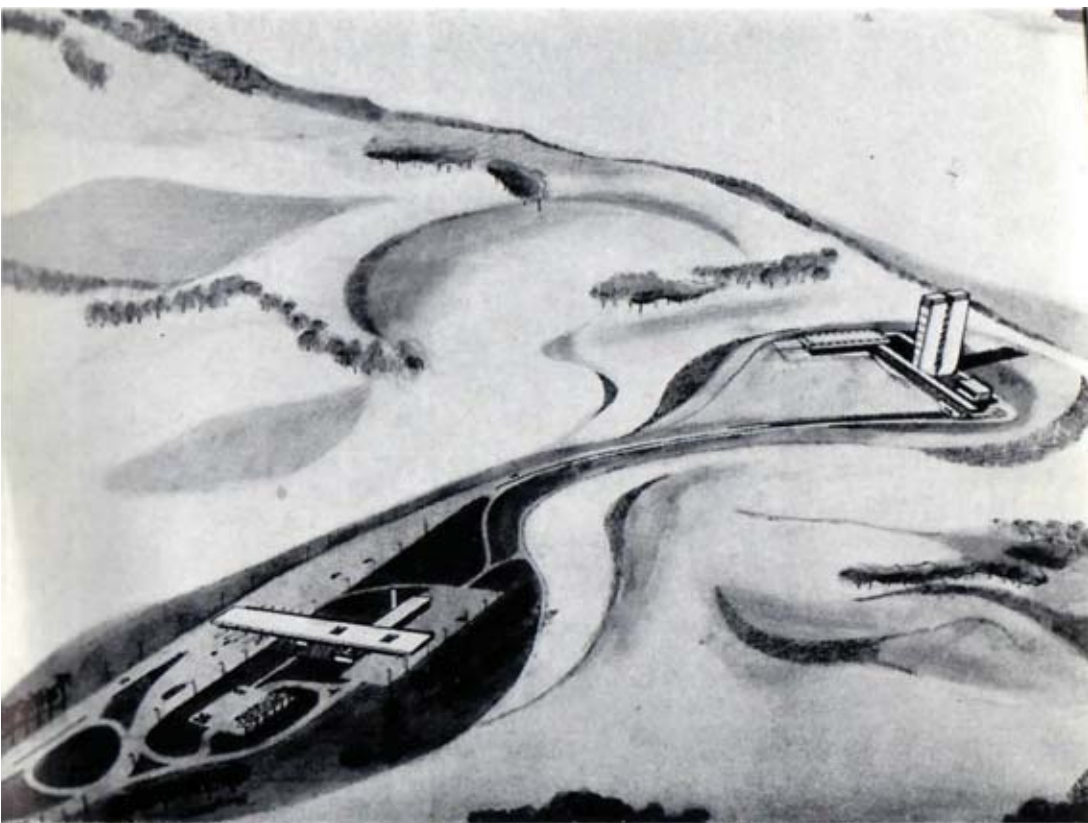
Anteproyecto

Club Hípico Argentino

Picadero cubierto y tribunas



Túnel sub-fluvial Paraná - Santa Fe



Sede Social SOMISA

Anteproyecto





Edificio Santa Fe y Salguero



Edificio Callao 441



Se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 25 de agosto de 1966.

La diagramación de las páginas ilustradas de este libro
estuvo a cargo del Arq. Marcela A. Trabucco

Publicaciones aparecidas

Mario J. Buschiazzo: **Bibliografía de Arte Colonial Argentino**, 1947.

Anales del Instituto de Arte Americana e Investigaciones Estéticas, nº 1, año 1948; nº 2, año 1949; nº 3, año 1950; nº 4, año 1951; nº 5, año 1952; nº 6, año 1953; nº 7, año 1954; nº 8, año 1955; nº 9, año 1956; nº 10, año 1957; nº 11, año 1958; nº 12, año 1959; nº 13, año 1960; nº 14, año 1961; nº 15, año 1962; nº 16, año 1963; nº 17, año 1964; nº 18, año 1965.

Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone: **El arte de la imaginería en el Río de la Plata**, 1948.

Vicente Nadal Mora: **El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX**, 1949.

K. J. Conant: **Arquitectura moderna en los Estados Unidos**, 1949.

Juan Giuria: **La arquitectura en el Paraguay**, 1950.

R. González Capdevila: **Amancio Williams**, 1955.

Martín S. Soria: **La pintura del siglo XVI en Sudamérica**, 1956.

Jorge O. Gazaneo y Mabel M. Scarone: **Eduardo Catalano**, 1956.

Mario J. Buschiazzo: **S.O.M.**, 1958.

Jorge O. Gazaneo y Mabel M. Scarone: **Lucio Costa**, 1959.

Miguel Asencio: **Paul Rudolph**, 1960.

Félix A. Buschiazzo: **Félix Candela**, 1961.

José de Mesa y Teresa Gisbert: **Historia de la pintura cuzqueña**, 1962.

Ricardo Braun Menéndez: **Bresciani-Valdés-Castillo-Huidobro**, 1962.

Juan Pablo Bonta: **Eladio Dieste**, 1963.

Federico F. Ortiz: **SEPPA**, 1964.

Instituto de Arte Americano: **La arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853-1862)**, 1964.

Instituto de Arte Americano: **La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)**, 1965.

Marcelo Trabucco: **Mario Roberto Alvarez**, 1965.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

Instituto de Arte Americano

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires.

