

CH6

CUADERNOS DE HISTORIA

ABRIL 1995

ARQUITECTURA ARGENTINA
P R O T A G O N I S T A S

BUSCHIAZZO

C. SHMIDT

CHRISTOPHERSEN

A. CRISPIANI

BUSTILLO

J. RAMOS

CUADERNOS DE HISTORIA IAA N°6
PROTAGONISTAS DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA

Segunda etapa

Abril de 1995

Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

“Mario J. Buschiazzo”

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires

Director: Alberto S. J. De Paula

Director Adjunto: Jorge Ramos

Secretaria General: Sonia Berjman

Bibliotecaria: Ana María Lang Bedel: Rubén Ricci

Investigadores: Fernando Aliata, Anahí Ballent, Ana María Bóscolo, Alberto Boselli, Alicia Cahn, Horacio Cuide, Alejandro Crispiani, Graciela Favelukes, Roberto Fernández, María Rosa Gamondés, Celia Guevara, Rodolfo Giunta, Adrián Gorelik, Margarita Gutman, Jorge Francisco Liernur, María Isabel de Larrañaga, Pablo López Coda, María Marta Lupano, Alicia Novick, Horacio J. Pando, Beatriz Patti, Graciela Raponi, Vicente Rodríguez Villamil, Daniel Schávelzon, Graciela Silvestri, Gastón Verdicchio. **Becarios:** Ricardo González, José Eduardo Grassi, Verónica Paiva, Claudia Shmidt. **Técnicos:** Clara Hendlin. **Asistentes de investigación:** Roberto Baranni Montes, Roxana Di Bello. **Planoteca:** Patricia Méndez. **Editor de Anales:** Alberto Petrina.

Edición: Alicia Novick y Jorge Ramos. IAA

Producción: Virginia Baroni y María Antonia Kaul. CEADIG Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

La reproducción de textos aquí publicados está autorizada citando esta fuente.

Las viñetas son reproducciones fotográficas de Tratados originales realizadas por Armando Salas Portugal y publicadas en: Ernesto de la Torre Villar, La Arquitectura y sus Libros, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.

Los fondos necesarios para los materiales de impresión, fueron gestionados por el Secretario de la SICYT, Arq. Horacio Pando.

Las autotipías, fotomecánica e impresiones offset y digital fueron realizadas en Procesos Audiovisuales, Imprenta y Publicaciones (PAIP/FADU), Buenos Aires, 1995.

Índice

Presentación	3
Juan A Buschiazzo. Un profesional entre la arquitectura y la construcción.	
Por Claudia Shmidt.....	5
Notas.....	17
Obras y proyectos de J. A. Buschiazzo	22
Cronología de J. A. Buschiazzo	24
Bibliografía.....	25
Ilustraciones	27
Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina.	
Por Alejandro Crispiani	43
Notas.....	55
Obras y proyectos de A. Christophersen.....	58
Cronología de A. Christophersen	59
Bibliografía.....	62
Ilustraciones	65.
Alejandro Bustillo: de la Hólade a la pampa.	
Por Jorge Ramos:	89
Cronología de A. Bustillo	101
Bibliografía.....	104
Ilustraciones	107



Presentación

Este número de Cuadernos del IAA continúa una línea editorial del Instituto de Arte Americano destinada a las cátedras y los estudiantes de arquitectura, cuyo objetivo es establecer una vinculación más estrecha entre los espacios de investigación y la formación de grado de nuestra Facultad, mediante un esfuerzo editorial conjunto con el CEADIG. La nueva serie, que se inicia con el CH6 (y esperamos pueda continuarse) publicará estudios monográficos sobre profesionales de actuación destacada en nuestro medio.

Los “Protagonistas de la arquitectura argentina” que incluiremos en la serie no se limitarán a las figuras paradigmáticas, consagradas por la literatura. Se tendrá en cuenta, también, la obra de una amplia gama de especialistas que, menos trascendentes, contribuyeron de uno u otro modo a proyectar y construir nuestros espacios.

¿Por qué centrar los artículos en trayectorias individuales? El estudio de las

biografías profesionales suele ofrecer un panorama más completo que aquel que surge de la sola consideración de las obras. Da cuenta de senderos profesionales, estudios cursados, viajes y encuentros. Aparecen socios y contrincantes que ayudan a comprender la adscripción a un grupo, a un movimiento, a un campo de ideas. Permiten avanzar en el conocimiento, pues, en efecto, prueban que no basta con historiar la evolución interna de una obra o con examinarlas vinculaciones que se establecen entre el autor y su contexto de actuación. La unidad “biografía” permite examinar, además, la coherencia entre lo que se postula y lo que se hace; integrando varias de las dimensiones que operan en torno a la producción de la arquitectura.

En este número presentamos tres personajes que reflejan otros tantos momentos del proceso de consolidación de la arquitectura en nuestro país. Claudia Shmidt escribe sobre Juan Antonio

BUSCHIAZZO, uno de los primeros ingenieros-arquitectos egresados de la Universidad de Buenos Aires. Coherente con el espíritu de su época, Buschiazzo colabora en el desarrollo de las capacidades técnicas de la administración pública. Ingeniero Municipal del Intendente Alvear, participa activamente de las actividades de la Sociedad Científica Argentina, brega por la constitución de una asociación profesional y, desde la redacción del Reglamento de construcciones de 1887, intenta adjudicar incumbencias específicas a constructores, arquitectos e ingenieros. Según las hipótesis desarrolladas por Shmidt, la trayectoria de Buschiazzo revela las tensiones propias de los arquitectos del fin de siglo. Formado en la intersección del pensamiento politécnico y el sistema académico, intenta resolver los nuevos programas con las herramientas de un sistema disciplinar en crisis y, finalmente, adecua sus instrumentos ante cada uno de los problemas que enfrenta.

Contrariamente, la obra de CHRISTOPHERSEN que examina Alejandro Crispiani se inscribe claramente en un perfil académico, en el momento en que se inicia la crisis del sistema beaux-arts. El texto identifica algunas de las vinculaciones entre los criterios de Garnier y las propuestas iniciales de Christophersen, que este último retorna y

reelabora en su extensa producción de Iglesias y grandes residencias. Sin embargo, desde sus cátedras universitarias, desde la tribuna de la Sociedad de Arquitectos que contribuye a constituir y en sus apasionados artículos periodísticos, Christophersen será, al igual que Buschiazzo, un militante en favor de la profesionalización de la arquitectura y de la instauración de nuevos códigos estéticos.

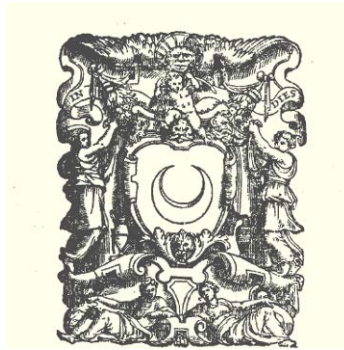
A diferencia de *sus* antecesores, la obra de BUSTILLO examinada por Jorge Ramos ignora las reglamentaciones y las exigencias corporativas de los arquitectos. Al proyectar sus grandes obras públicas no percibe honorarios, reivindicando para sí un perfil de artista. Desde ese particular aislamiento y a través de su obra destinada a una clientela exclusiva, Bustillo plantea su batalla contra los “modernos” en un período en el que se comienzan a delinear las fronteras conceptuales entre tendencias. Pese a ello, entre su “clasicismo tardío” y la “arquitectura blanca” de algunos de los promotores del movimiento moderno de ese momento, hay más coincidencias que lo que ambos hubieran deseado.

Buschiazzo, hombre de la generación del ochenta, Christophersen, arquitecto del Centenario, y Bustillo, controvertido personaje de un país ya moderno, insinúan la complejidad de las transformaciones de la arquitectura, la ciudad y el país entre

1880 y 1940. Los tres son, a su modo, personajes protagónicos de esa transición. Esta serie de Cuadernos de Historia, intenta brindar un amplio panorama sobre cada uno de los personajes tratados, por lo cual incluye un anexo con cronologías, listados exhaustivos de proyectos, obras y publicaciones. Pretende alcanzar así un

doble objetivo: proporcionar un análisis crítico -a cargo de los autores- y brindar una base documental que suscite otros interrogantes y nuevas lecturas por parte de los lectores.

Alicia Novick y Jorge Ramos.



Un profesional entre la arquitectura y la construcción

Claudia Shmidt

Historicismo y tradición Beaux-Arts

Las transformaciones urbanas producidas en Buenos Aires hacia la segunda mitad del siglo XIX, van a retornar las líneas principales del proyecto del “grupo rivadaviano”: la regularización de la ciudad, la cualificación de la trama con el trazado de avenidas y parques, la construcción de edificios de servicio fuera del centro; obras públicas todas, de las que se hace cargo el Estado. Este proceso reconoce un momento de particular consolidación cuando Buenos Aires es declarada Capital de la República, en 1880. Es entonces, durante la gestión de su primer Intendente, Torcuato de Alvear, cuando emerge la figura de Juan Antonio Buschiazzo.

Fuertemente ligado a la obra pública desde sus comienzos, y en su doble rol ejecutivo y de gestión, Buschiazzo dejó una importante cantidad de edificios que cubrieron el amplio espectro de los temas de una ciudad en proceso de modernización, como Buenos Aires en la década de 1880 (mercados, hospitales,

cementerios, viviendas, iglesias, etc.) y de otra ciudad enteramente nueva, como La Plata.

El modo de abordar estos temas (*bâtiments civils*, obras *d'embellissement* o simplemente arquitectura de servicio), su activa participación en la gestión en instituciones profesionales, y una especial actitud personal volcada a la formación de una importantísima biblioteca propia, dan cuenta de un profesional con un perfil complejo, que no puede ser abarcada sólo por las categorías de *académico o ecléctico*, con los que la historiografía tradicional lo ha tildado.

El interés que reviste el estudio de su obra y de su accionar, radica en la puesta en evidencia de un problema propio de los arquitectos de fin de s. XIX: la conjugación de los nuevos programas, con las herramientas de un sistema tradicional disciplinar en crisis, como la idea de tipo y la cuestión del lenguaje arquitectónico.

Advertencia

Parte de este trabajo ha sido presentado como ponencia en las **Jornadas de Academicismo en la Argentina. Arte, Arquitectura y Ciudad (1810-1960)**. 12y 13 de

agosto de 1993, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

Problema que toma una dimensión particular cuando se trata de la obra pública.

El ejercicio de la práctica profesional, la gestión tanto pública como privada y la formación institucional y personal, conformaron una combinación permanente, que le permitió desenvolverse dentro de la diversidad de temas y problemas a lo largo de su carrera.

Práctica, Universidad y autodidactismo.

Llegado de Italia a los cuatro años de edad, se instaló con su familia en la ciudad de Belgrano, en 1850. Desde su experiencia laboral temprana en el estudio de los Canale y su paso por la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, su formación se alimenta de las dos vertientes más importantes, que nutrían las disciplinas de la construcción durante el siglo XIX, estructurando fuertemente su modo de pensar: el *pensamiento politécnico* y el *sistema académico*.

¿Qué significa en líneas generales pensamiento *politécnico*? Es ante todo, un modo, de hacer arquitectura dentro del género de la obra pública, diferente al *beaux-arts*: por la significación y

representatividad de los temas y programas que se abordan; por los recursos con los que se cuenta; por el proyecto por encargo y no por concurso. Modo que mantendrá cierta ambigüedad entre una voluntad estética y una preocupación técnica, que se definirá más cerca del fin del siglo, con la separación de la Ingeniería Civil.

Ahora bien, el *pensamiento politécnico* que recibe Buschiazzo no viene directamente de París¹, sino del Norte de Italia, e ingresa en su vida, por dos lados diferentes. Uno es el de la vinculación desde muy joven (antes de iniciar sus estudios universitarios), con el Ingeniero-Arquitecto Nicolás Canale², (y su hijo José) llegado

¹ Luego de la Revolución Francesa, se creó en París el *Conseil des Bâtiments Civils*, con el fin de construir los nuevos edificios republicanos: juzgados, municipalidades, hospitales, escuelas, iglesias, prisiones, mercados, instituciones de caridad, mataderos, etc. Las escuelas técnicas que existían antes eran las de *Ponts et Chaussées*, pero se encontraban desarticuladas y la mayoría de sus miembros, enrolados con el *Ancien Régime*. La formación en la *Académie des Beaux-Arts* tampoco podía dar respuesta al doble rol militar (de instalar la revolución en el interior del país) y civil. Es por ello que el *Conseil*, formó la *Ecole des Travaux Publics*, que con Napoleón, pasó a ser la *Ecole Polytechnique*, y cuyo fin era crear una élite de técnicos al servicio del Estado. Con régimen militar, luego de estudiar dos años materias como geometría descriptiva, matemáticas, física, topografía, levantamiento de planos y el curso de arquitectura de Durand, los egresados se incorporaban directamente a las oficinas de gestión municipales, continuando dos años más de práctica antes de tener roles ejecutivos.

² Nicolás Canale, Ingeniero-Arquitecto nacido en Génova (1807) donde fue Ingeniero Municipal, llegó a Buenos Aires hacia 1855 junto con su hijo José, ya recibido de Arquitecto. Nicolás Canale trabajó como Ingeniero Municipal en Buenos Aires, dedicándose en los primeros años, a múltiples obras en las que posteriormente colaboró su hijo. Entre

de Génova, su ciudad natal, en 1855, a cumplir tareas como Ingeniero Municipal, labor que ya había desarrollado allí. El otro, es el de sus estudios de Ingeniería cursados en el Departamento de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, reformado por Juan María Gutiérrez en 1865. Reforma que se inserta en el proceso más amplio de la institucionalización de la disciplina en nuestro país³.

Tanto los Canale, cómo posteriormente los profesores contratados por Gutiérrez, que constituyeron el Departamento de Ciencias Exactas y Naturales en el que se dictaba la carrera de Ingeniería, provenían del clima especial que se daba en el norte de Italia con las reformas de Napoleón III. Desde fines de la década de 1830 se produjo un auge editorial con la traducción al italiano de la mayoría de los escritos técnicos

otras, la Quinta “Los Leones”, residencia de Esteban Adrogué en Lomas de Zamora (Prov. de Buenos Aires); Palacio Miró frente a Plaza Lavalle (hoy demolido); Palacios Fusoni, Atucha y Agusquiza; Palacio Guerrero en la Calle Florida, donde funcionaba la confitería del Aguila y la Confederación del Gas. En 1863. Nicolás Canale realizó un proyecto para el saneamiento de toda la parte sur de la Ciudad de Buenos Aires y la canalización de las aguas del Arroyo Primero. En 1867, ambos proyectaron la distribución del agua potable para Buenos Aires, estudios que se llevaron a cabo y se pusieron en práctica dotando a las Plazas del Parque, Lorca, Monserrat y Concepción del agua que expendían los aguateros. Padre e hijo terminaron el antiguo Hospital Italiano según planos del Arq. Fossati.

³ Se crea la Universidad de Buenos Aires -y la Facultad de Matemáticas- en 1820. Se extiende el primer título de Arquitecto en 1878. La Sociedad Central de Arquitectos y la Escuela de Arquitectura en 1901.

franceses: Belidor, Rondelet, Navier (Durand había sido traducido anteriormente). Se conformaban también, los cuerpos técnicos estatales. Entre 1842 y 1844 salía la primera edición en italiano del *Dictionnaire Historique d'Architecture* de Quatremère de Quincy⁴. Hacia 1843, la formación en esa región de un Ingeniero-Arquitecto, consistía en cursar tres años en la Universidad de Pavía o Boloña -de orientación más bien técnica- y luego, los dos últimos años en la Academia de Bellas Artes de Milán o Venecia. Este es el medio en el que se formaron los Canale: un clima aún mixturado entre la formación técnica y la académica. Finalmente en 1865, se crea el Politécnico de Milan.

Pero de los profesores italianos, naturalistas y matemáticos (entre los que no había ninguno vinculado específicamente a la Arquitectura), lo que Buschiazzo recibe es el encuadre de su

⁴ La primera edición francesa del *Dictionnaire Historique d'Architecture* es de 1832. Quatremère de Quincy, uno de los principales teóricos franceses del clasicismo, concentró casi toda su producción en teorizar acerca del sistema clásico con el afán de presentarlo como cerrado y universal, en el que podría considerarse uno de los últimos intentos por cerrar un sistema, asediado por el avance de la técnica y las nuevas demandas programáticas. Al frente de la Cátedra de *Architecture* de las *Ecoles Polytechniques* y *Beaux-Arts* y también dentro del *Conseil des Bâtiments Civils*, mantuvo gran poder durante cerca de treinta años. Estas instituciones, sin duda, tuvieron un alto grado de operatividad y decisión en Francia, además de una gran fuerza de difusión internacional. Fue autor de una importante cantidad de tratados de teoría e historia de la arquitectura.

profesión dentro del positivismo de la utopía racionalizadora de las ciencias exactas y naturales. De allí, él obtendrá una formación en las ciencias de base donde apoyar los principios higiénicos aprendidos de los Canale y presentes en el debate profesional europeo y local, afirmándose así una línea que lo acompañará siempre: la de colocar en el higienismo el marco “científico” que tiñe desde los aspectos funcionales, la normativa y hasta incluso llegará a convertirse en determinado momento, en cualidad estética en sí mismo.



El plan de estudios que siguió Buschiazzo comprendía tres áreas: matemáticas puras (álgebra, geometría física, cálculo infinitesimal y diferencial, etc.), matemáticas aplicadas (geometría descriptiva, 'dibujo arquitectónico, dibujo topográfico, construcciones) e historia natural. Inicialmente programado en cinco años, el plan se concretó con una parte de las materias, en cuatro años. La camada que ingresó en 1866, egresó en 1869,

debiendo los aspirantes al título de Ingeniero, rendir un examen general y un examen de tesis⁵.

Buschiazzo se recibió entonces, en 1869 y tempranamente se diferenció del resto de sus compañeros de promoción, tomando un rumbo distinto⁶, visible desde sus primeras obras en Belgrano. En este período ensaya el contacto con la gestión y la obra pública, tanto con la comunidad italiana como con la **Municipalidad de Belgrano** (actual Museo Sarmiento) de la que construyó su sede en 1878 al tiempo que participaba en la construcción de la Rotonda, obra de los Ingenieros Canale, y rendía su tesis para obtener el título de arquitecto⁷.

⁵ El examen general consistía en responder preguntas sobre todas las materias. El de tesis, implicaba la presentación de una disertación escrita y de tres proposiciones registradas, con el Visto Bueno del catedrático respectivo. Tesis que serían objetadas además, por dos discípulos elegidos por los profesores.

⁶ “Los Doce Apóstoles” -como se dio en llamar a la primera promoción de egresados del flamante Departamento de Ciencias Exactas-, se han dedicado efectivamente a obras de carácter técnico: hidráulicas, puerto, saneamiento, pavimentación, ferrocarriles, puentes, etc.), es decir tomaron un perfil más definido en la Ingeniería Civil. Ellos eran, junto a Buschiazzo: Valentín Balbín, Santiago Brian, Adolfo Büttner, Jorge Coquet, Luis A. Huergo, Francisco Lavalle, Carlos Olivera, Matías G. Sánchez, Luis Silveyra, Zacarías Tapia, Guillermo Villanueva y Guillermo White.

⁷ Obtuvo el segundo título de Arquitecto desde que se creó en 1878.



Y es justamente, en el paso de la ciudad de Belgrano a la ciudad de Buenos Aires (recientemente declarada Capital de la Nación), en los años en que se desempeña como “el arquitecto de Alvear”, donde desarrolla una suerte de *voluntad académica*. Probablemente empujado por la nueva escala de significación y por la llegada de profesionales extranjeros formados en Academias de Bellas Artes y escuelas técnicas europeas, Buschiazzo ejercita cierto autodidactismo, al profundizar sus conocimientos dentro de la tradición académica, que puede advertirse en una actitud personal de información permanente, a través de la constitución de una caudalosa biblioteca propia, altamente especializada.

Esta cuestión es destacable si consideramos que, hacia 1870, las bibliotecas institucionales recién estaban en formación, de manera lenta y con pocos recursos. Entre las más antiguas que contaban con material específicamente

vinculado a la arquitectura y la construcción, estaban las de la Sociedad Científica Argentina (1876)⁸, la de la Sociedad Rural (1866)⁹ y la biblioteca Nacional en un estado incipiente. Los esfuerzos del propio Juan M. Gutiérrez pidiendo donaciones de libros para la Biblioteca de la Universidad y las contadas adquisiciones que pudo hacer durante su gestión, darán recién sus frutos hacia 1902, fecha del primer catálogo de la Facultad de Ciencias Exactas con 1500 títulos entre todas las disciplinas¹⁰.

La biblioteca de Buschiazzo contenía principalmente libros franceses, italianos y alemanes. El perfil específico se delinea entre los tratados clásicos más importantes (Vitruvio, Pozzo, Vignola, Durand, Milizia, etc.), libros de higiene, de

⁸ La Sociedad Científica Argentina fue la primera institución que agrupó a profesionales de las distintas disciplinas del ámbito científico y técnico incluyendo a los Arquitectos e Ingenieros. Hacia 1890 aproximadamente, la Biblioteca de la Sociedad Científica contaba con 700 títulos entre todas las disciplinas.

⁹ En la Biblioteca de la Sociedad Rural se encuentran libros referidos a construcciones de tipo rural (galpones, depósitos, corralones, viviendas, etc.) y tratados sobre paisajismo.

¹⁰ De la primera época se encuentran en la Biblioteca de la FADU-UBA el de Andrea Pozzo, *Prospettiva de Pittori e Architetti*, Roma, 1758-1764, donado a la Biblioteca de la Universidad en 1862 por el jesuita Dr. Don Miguel García, ex-Rector (entre 1849 y 1852) y Presidente del Senado del Clero. Además, el Gran Durand mandado a comprar por la UBA en esos años. Este material es objeto de estudio en el marco de la Beca de Iniciación que me otorgó la UBA. Schmidt, Claudia, *La tratadística en la arquitectura argentina. Un proyecto de recuperación patrimonial, teórica e historiográfica*. 1991. Director: Arq. Jorge F. Liernur. Co-Director: Arq. Fernando Aliata. En curso.

arquitectura de servicio (en particular hospitales) libros de decoración, ornamentación, y catálogos de imágenes de ciudades europeas. Con reglamentos de edificación urbana (italianos y franceses) algunos libros de estética, y suscripciones a las más importantes revistas especializadas, se completa el núcleo más denso de su colección. El mayor porcentaje corresponde a ediciones entre los años 1880 y 1900¹¹.

Su conducta no es única y se inscribe en una modalidad de muchos de los profesionales que actuaron aquí¹² (de hecho la propia biblioteca de los Canale, pasó a sus manos). Pero la magnitud, el grado de especialización y su amplitud temática impactan en el vacío institucional, además de dar cuenta del manejo de un alto grado de actualización y del tipo de información que circulaba.

¹¹ La familia de los Arqs. Juan A. y Juan C. Buschiazzi donó, en 1946, la biblioteca de ambos, parte a la Sociedad Central de Arquitectos (aproximadamente 2000 ejemplares) y parte a la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de la que dependía todavía Arquitectura. La donación corresponde a una parte de una colección mayor de libros y documentos gráficos, que lamentablemente se dispersó y en parte fue destruida. Atendiendo a los años de edición (95% anteriores a 1917), la selección es atribuible a Juan A. Buschiazzi.

¹² Por ejemplo, la biblioteca del Ing. James Bevans pasó a formar parte de la de C. E. Pellegrini. Ver: Alberto S. J. De Paula, Ramón Gutiérrez, La encrucijada de la Arquitectura Argentina. 1822-1875. Santiago Bevans-Carlos E. UNNE, Resistencia, 1974, p.13. En la Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos se encuentran las bibliotecas personales de A. Christophersen, y la de Carlos Altgelt, por hacer mención de algunas.

Sus manifestaciones *académicas*, (más ligadas a un carácter general de la tradición disciplinar que a un modelo definido de academia¹³) se concentran en las obras que por el destino, hacían de la representatividad una condición clave, insoslayable. Tal es el caso de las obras de embellecimiento durante la Intendencia de Alvear, su participación como jurado en los concursos de los edificios públicos de La Plata, y la construcción allí, de los Bancos Provincia e Hipotecario. Esta especie de “ciclo académico” tendría un punto de síntesis en su activa participación en la fundación de la Sociedad Central de Arquitectos (1886)¹⁴ organización identificada con la figura del arquitecto liberal, un modelo bien diferente al Ingeniero-Arquitecto politécnico.

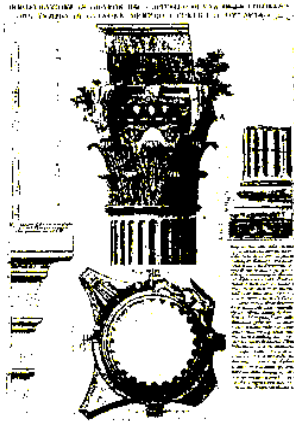
Buschiazzi es más bien un profesional de formación mixta no sistemática, ya que los aspectos específicos de la disciplina los aprendió *empíricamente* en el estudio Canale, a pesar de su paso por la Universidad. El desafío es, sobre esta base, cómo operar en una ciudad que cambia

¹³ Si bien la influencia en las academias europeas, de la tradición disciplinar de la *Académie de Beaux-Arts* francesa fue muy importante, en cada país las academias de arquitectura han tomado rasgos particulares y distintivos, colocando el acento en diferentes aspectos, más allá de la belleza, como la cuestión de la técnica, los nuevos materiales y la mirada hacia las tradiciones propias de cada lugar.

¹⁴ Junto a Ernesto Bunge, Joaquín A. Belgrano, Jules Dormal, Carlos A. Altgelt, Adolfo Büttner, Enrique Joostens, Otto von Armin, Fernando Moog y el Ing. Pablo Blot

todo el tiempo, como Buenos Aires hacia 1880.

El “técnico de Alvear”.



La nueva y definitiva condición de Buenos Aires como Capital Federal, marca un punto de inflexión en el proceso de transformación de la ciudad en metrópolis. Una ciudad en crecimiento poblacional permanente, construcciones precarias conviviendo con viviendas suntuosas, todo ello cerca de la sede del poder político: la Plaza de Mayo. Con una insuficiente infraestructura de servicios, un bajo porcentaje de calles adoquinadas, transportes caros para los sectores populares, los cambios que se producirán durante la gestión del primer Intendente, signarán los trazos principales de una ciudad que tardará varias décadas en consolidarse¹⁵.

¹⁵ Estas hipótesis forman parte de los trabajos de investigación, actualmente en curso, para el CONICET de Fernando Aliata (período rivadaviano), y de Anahí Ballent, Adrián Gorelik, Pancho Liernur y Graciela Silvestri. Parte de las

Apoyado en gran medida en el modelo que comenzó a imponer el “grupo rivadaviano” a partir de 1820, el plan que propone Alvear tiene como base la visión de una ciudad delimitada por las Av. Caseros al sur, Callao Entre Ríos al oeste, Santa Fe al norte y el Río de la Plata al este. Fuera de estos límites urbanos, un cinturón de parques en los que alojar las industrias y los servicios (hospitales, mataderos, ferrocarriles, cementerios) y un hinterland con quintas de abastecimiento. El perímetro distrital se cierra hacia 1886: más allá de la incorporación de Flores y Belgrano, entre el Riachuelo y una franja de cien metros que, años después, será la Av. Gral. Paz.

El proyecto modernizador se pone en marcha, aunque muchas de sus partes fundamentales se materializarán luego de la gestión de Alvear. Las principales reformas en torno a la regularización, se centran en la remodelación de la Plaza de Mayo y el proyecto de una avenida que la uniera con la futura sede del poder

mismas ya han sido publicadas en diferentes artículos. Ver, entre otros: Adrián Gorelik y Graciela Silvestri: “Imágenes al sur. Sobre algunas hipótesis de James Scobie para el desarrollo de Buenos Aires”, en *Anales del IAA*, N° 27-28, Buenos Aires, 1989-1991. Además: James S Scobie, Buenos Aires, del Centro a los barrios. 1870-1910, Hachette, Buenos Aires, 1977. Sobre el período rivadaviano ver: Fernando Aliata, “La ciudad regular. Arquitectura edilicia e Instituciones durante la época Rivadaviana”, en: AA.VV, *Imagen y Recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1990.

legislativo (la Av. de Mayo); la apertura de las diagonales Norte y Sur; la cualificación de la trama, con las avenidas Santa Fe, Córdoba, Corrientes, Belgrano, Independencia y Caseros, el adoquinado de gran parte de las calles de la ciudad y la creación de plazas y paseos, como Recoleta y el Paseo de Julio.

La ampliación y construcción de hospitales, asilos y cementerios, el ordenamiento de las terminales de transporte -Plazas Once y Constitución- y de los mercados de abastecimiento, se suman a la estructuración de una administración municipal nueva, creando desde la Asistencia Pública, o la Oficina Química Municipal para el control alimentario, hasta el primer reglamento edilicio.

Buschiazzo es llamado desde el primer momento por Alvear, en 1880. Si bien es visible que las grandes estrategias urbanas son ideas del Intendente, han encontrado sin duda en Buschiazzo un -técnico eficiente. Desplegando tareas proyectuales, de dirección de profesionales y de inspección de obras, hasta tasaciones, presupuestos y redacción de reglamentos urbanos, supo interpretar en su rol de Director de la Oficina de Ingenieros Municipales, las nuevas exigencias de una ciudad que, entre otras cuestiones buscaba una caracterización particular, en su nueva dimensión como sede del gobierno

nacional.

La visión politécnica le sirvió para ejercer el rol de gestión como profesional al servicio del Estado. Visión enriquecida por cierto pragmatismo en el que combina el principio de las jerarquías programáticas, la priorización de la distribución funcional y la resolución material, fórmula en la que los aspectos estéticos irán adecuándose al carácter del edificio según su destino.

Analizando sus obras por series temáticas es posible apreciar su ductilidad, al momento de dar respuesta a programas similares en situaciones diferentes, aún dentro de la gestión pública. Asimismo, si prestamos atención a su particular forma de hablar de su producción, es posible clarificar algunos criterios proyectuales.

Es que Buschiazzo, no publicó escritos a modo de artículos, en las revistas culturales o especializadas, práctica común entre los arquitectos e ingenieros destacados de su época, sino que prefirió publicar en forma de *Memorias Descriptivas*, una modalidad de exponer su propia concepción de las obras, utilizada no sólo debido a su lugar en la función pública -medio natural para este tipo de exposición- sino también para difundir sus obras de carácter privado¹⁶.

¹⁶ Se encuentra publicado un reportaje realizado en 1898: "Opere Edilizie dell' Ingegnere Giovanni Antonio Buschiazzo", en: Gli Italiani nella Repubblica Argentina, Comitato della Camera Italiana di Commercio ed Arti di Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1898, pp. 352 ss. En la segunda

Publicadas en los **Anales de la Sociedad Científica Argentina** y en las **Memorias Municipales**, en su mayoría, están organizadas en general de un modo similar. En primer lugar, la situación del *terreno* en relación a la ciudad y sus características referidas a principios higiénicos, con mayor detenimiento en el caso de los hospitales.

Luego desarrolla lo que él mismo *llama distribución*. En rigor se refiere a la relación del programa en *planta*. En esta parte explicita ampliamente las relaciones funcionales entre las partes, y describe el tipo de carpintería y ventanas en función de la entrada del aire y la luz, entendiendo este detalle, como clave para atender los problemas higiénicos.

Es la parte más extensa y a veces, la única. Continúa con *la parte arquitectónica*, en la que se refiere a las *fachadas*, explicando los criterios generales de caracterización, con pocos detalles. Finalmente, los *materiales*, el modo de construcción y, cuando es *pertinente*, *presupuestos* o cuadros estadísticos de superficies comparativos con los mismos temas en otros países (generalmente citando las revistas especializadas de mayor actualidad), o algún otro dato cuantitativo.

edición de 1906 se encuentra comentado. Además: “Algunos arquitectos italianos de renombre en la República Argentina” (sobre notas de Juan A. Buschiazzo), diario La Nación, Buenos Aires, 9 de Julio de 1916.

Este esquema descriptivo, lo mantiene prácticamente siempre y es a partir de las variaciones de cada ítem, desde donde es posible entender mejor, los matices y las diferencias.

La reforma más significativa de Alvear y en la que obtuvo una rápida resolución fue la de la **Plaza de Mayo** (1882). El proyecto intenta “dar una forma grandiosa” al deseo “de todos los hijos de la República” de conmemorar con monumentos públicos “la entidad nacional del pueblo argentino” iniciado en 1810, con la Revolución de Mayo. Esos monumentos debían tener su lugar preferente en la Plaza de Mayo, por ser el lugar histórico de los acontecimientos.

El plano que acompaña en su presentación ante el Congreso Nacional (fig. 1) (proyectado por Buschiazzo¹⁷), centra la atención en la unificación de la Plaza de la Victoria, eliminando la Recova y reemplazando la Pirámide por una “Columna de Mayo”, operación que motivó una enorme polémica en el ámbito político e intelectual.

Pero este plano propone algo más, que no queda explícito en los textos: la concentración de los poderes públicos en torno a la plaza. A partir del proyecto de

¹⁷ Probablemente dibujado por Pablo Blot, ingeniero miembro del Departamento de Ingenieros Municipales, que dibujó varios proyectos de Buschiazzo. Su firma figura en el original, junto a las de Alvear y Buschiazzo.

reforma de la Casa de Gobierno, ubica a la izquierda el Congreso y al frente las sedes de la Municipalidad y de los Tribunales. La ambigüedad de la gráfica -no queda claro si estos edificios no están dibujados para no tapar la perspectiva general de la plaza ya que aparecen en primer plano- es una provocativa sugerencia con respecto a la permanencia, o posible refuncionalización del Cabildo. Provocativa además porque se excluyen explícitamente la Pirámide y la Recova con un trazado clásico, que prevé los bordes curvos para el desplazamiento vehicular. La resolución proyectual de las diagonales hacia el río carece de proporciones y de referencias geométricas ya que no responde a ninguna directriz de planta, sino al borde del Teatro Colón. Pero aún así, se puede convenir que, este esquema de pobre representación, coloca el mayor esfuerzo en señalar las ausencias -Recova y Pirámide-, la circulación vehicular y la *idea* de la concentración de los poderes públicos, como garantías de la nueva imagen moderna de la Nación.

De este plan general se concretó el rediseño de la plaza y la demolición de la Recova (1884), pero no de la pirámide, objeto de un polémico debate acerca de su validez histórica, material y estética como símbolo de la Revolución. La Plaza de Mayo será la única plaza (aunque la más significativa), que proyecta en forma

directa, dentro de la gestión municipal. En las demás trabajará con el equipo de ingenieros y paisajistas municipales.

La operación se completó con el trazado de la **Avenida de Mayo**. Inicialmente pensada en 35 metros de ancho, los pleitos derivados de la necesidad de expropiar los terrenos que ésta ocuparía, demandaron de la pericia técnica de Buschiazzo para conciliar la especulación, con las medidas límite para preservar la escala del emprendimiento, quedando en 32 metros el ancho definitivo.

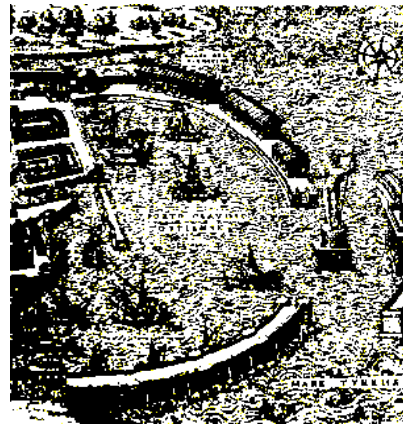


En la línea de las obras de embellecimiento urbano, la remodelación del **Cementerio del Norte** (1882) es probablemente, la iniciativa propia más fuerte que Buschiazzo pudo concretar. Dentro del plan general del trazado del Paseo de la Recoleta, Buschiazzo enfrentó al grueso de los higienistas más reconocidos, quienes propugnando el cierre definitivo, se apoyaban en la idea de que, la trasmisión de enfermedades por las miasmas de los procesos de descomposición de los cadáveres, indicaban el cierre y el traslado del enterratorio más lejos del centro, ya

que el crecimiento de la ciudad incorporaría, tarde o temprano, la zona al tejido urbano¹⁸ Buschiazzo propone una solución técnica al problema que le permite revertir la situación: la clave pasa por el envoltorio de los cadáveres, un correcto cierre hermético de los ataúdes y la práctica de la cremación¹⁹.

Solución que le permitió fundamentalmente refuncionalizar lo que hasta entonces era un espacio de servicio, antihigiénico, y convertirlo en un lugar de alta significación simbólica, incorporándolo a los circuitos cualificados para la ciudad. Confeccionando una estricta reglamentación al respecto, emprende el retrazado del cementerio, casi como un ejercicio de urbanismo: avenidas principales, diagonales y calles, arboledas,

pavimento y desagües, fueron parte de un vasto operativo que implicó la remoción de tumbas.



El Pórtico (fig. 2) define el nuevo carácter monumental: de orden dórico griego (sin base), el peristilo tetrástilo está ornamentado en su cornisamiento por mütulos, triglifos y metopas, cuyos bajorrelieves se refieren al tiempo, la resurrección y la eternidad.

La nueva caracterización coloca en mejor relación al Cementerio Municipal con la tradicional Iglesia del Pilar. La integración a este conjunto del antiguo **Asilo de Mendigos** (fig. 3), la resolvió a través de una exitosa gestión ante los organismos de beneficencia, consiguiendo los fondos para refaccionar el deteriorado edificio. Si bien el Asilo de Mendigos responde a la “necesidad de hacer desaparecer de nuestras calles a los explotadores de la caridad pública y el deseo de colocar (el) establecimiento a la altura que corresponde a la capital de la República”, el vestíbulo será “la gran entrada que va a ornamentar

¹⁸ Con respecto al Paseo de la Recoleta, Sarmiento envió una carta a Alvear felicitándolo por “el lago artificial y artístico aquarium con que ha dotado los alrededores, no sólo por el embellecimiento de la ciudad, sino porque personalmente espero de tan delicioso fin hacer un ejercicio constitucional... Quise comprar a la Municipalidad el terreno bajo que hoy deja trazado la carta del camino que viene por el Paseo de Julio y la casa del Sr. Armstrong, cuando no valía nada. La petición de compra no fue provista, porque el Municipal Sr. Iraolala encarpétó, para quitarme de la cabeza aquella calaverada. Ya hubiera tenido mi casita al frente de mi lago favorito.” Citada en: Adrián Beccar Varela, Torcuato de Alvear. Su acción edilicia, Kraft, Buenos Aires, 1926, p. 198.

¹⁹ Solución que toma de las últimas corrientes higienistas italianas y francesas -de las que posea fluida información -y que estaban en plena discusión en Europa, al tiempo que él las pone en práctica. Laura Nazar: “El Cementerio de la Recoleta. Una aproximación al problema de los espacios para la muerte en la ciudad de Buenos Aires, 1822-1882”, IAA. 1992, Buenos Aires, (mimeo).

provechosamente el Establecimiento”²⁰. En rigor, será una *fachada urbana* que, unida al muro que recinta el cementerio, confiere una imagen unificada.

Aunque no fuera una maniobra explícita, de la observación y comparación de la obra con otros asilos, como el Asilo de Niños Expósitos Humberto I^o²¹, que realizara posteriormente (1894), surgen algunos matices en la caracterización a partir del tratamiento estético. Ambas obras son impulsadas por instituciones de caridad, con apoyo municipal. Ambas dirigidas a sectores pobres. La distribución funcional será optimizada: tanto en la remodelación del de Mendigos, como en la construcción de pabellones nuevos para el de Niños. Pero, este último (fig. 4) debía tener un “aspecto risueño a la vez que grandioso”, formando parte de un complejo más amplio que incluiría un hospital de “arquitectura sencilla... con la fisonomía de una casa de campo...”²².

La atención a la infraestructura hospitalaria y para la salud en, general, fue importante

²⁰ Memorias del Presidente de la Comisión Municipal al Concejo correspondiente al Ejercicio de 1882, Buenos Aires, 18B2, p. 254 y sig. Memorias...1884, p. 326 y ss.

²¹ El Asilo de Niños Expósitos se situaba en los terrenos “conocidos por de la Convalecencia, al Sud de la Capital, con frente a las calles Salta, Suárez y Brandzen, paraje alto, bien ventilado, suficientemente alejado del centro de la población y fácilmente accesible por calles adoquinadas.” Juan A. Buschiazzo: “Memoria descriptiva del Anteproyecto de Hospital y Asilo de Niños Expósitos”, en: Anales de la Sociedad Científica Argentina, tomo 37, p. 79-93.

²² *Ibidem*.

durante la gestión de Alvear. La reciente epidemia de fiebre amarilla, los peligros de la llegada del cólera y de todo tipo de enfermedades contagiosas que circulaban entre nativos e inmigrantes, entina ciudad que recién iniciaba sus obras de provisión de agua potable y desagües, colocaba al problema higiénico en un lugar prioritario.

La finalización del **Hospital San Roque** (1883) (actual Hospital Ramos Mejía) fue proyectada y dirigida personalmente por Buschiazzo, sobre una obra iniciada en 1872 y paralizada a los dos años. De planta claustral (fig. 5), al retomarla procuró “adaptar el estilo arquitectónico que dominaba en lo demás del edificio, a fin de que reinara la más sencilla (arquitectura), sin estar desprovista de esa elegante majestad que debe aparecer en un edificio público de esta naturaleza, proyectando la fachada principal (fig. 6), la galería del gran patio y la capilla”²³.

Desde el punto de vista de su ubicación en la ciudad, su situación era óptima: “fuera del recinto en que sería perjudicial, a la vez que suficientemente aproximado para los que necesitan acudir a él (...) en un terreno elevado y seco, rodeado de abundante vegetación”²⁴. El *recinto* a que aluden las **Memorias Municipales**, es el recinto de la ciudad: estaba aproximadamente a diez

²³ Hospital San Roque”, en Memorias... de 1881, p. 416 y ss.

²⁴ Memorias... de 1883, p.78 y ss.

cuadras de la Av. Callao. Y es allí donde se instaló la sede de la Dirección de la Asistencia Pública.

La preocupación *arquitectónica* tomó un cariz diferente en el caso de otros hospitales. En la ampliación del Hospicio de las Mercedes (1883), actual Hospital Borda, el Arq. Enrique Aberg, su autor desde la Oficina de Ingenieros Municipales, planteaba que “el sistema de construcción que se sigue es sencillo, evitando toda clase de adornos inútiles y dedicando la atención principalmente a la solidez y a lo que corresponde hacerse para asegurar el estado higiénico del establecimiento”. Y, a través del diseño de las ventanas con varias divisiones en hierro a modo de reja, evitará “dar (ese) aspecto de cárcel, que acompaña a (las rejas) cuando están construidas sin adornos...” tratando de que se vea como una “casa hospitalaria, donde nada debe recordar a sus infelices habitantes la severa custodia a que es menester someterlos”²⁵.



²⁵ Memorándum de Enrique Aberg a la Comisión Municipal, en Memorias... de 1882, p. 271 y ss.

Cabe destacar que la tipología claustral para los hospitales, ya estaba en desuso. Siendo las obras mencionadas, refacciones y ampliaciones de otras existentes, sólo era posible agregar mejoras materiales y tecnológicas, optimizando la distribución y el cuidado de los principios de higiene, a través de garantizar la circulación de aire por los aventanamientos.

En cambio, los nuevos hospitales son proyectados con la tipología de pabellones aislados, especializados por enfermedad, rodeados de espacios verdes parquizados. Tal es el caso del **Hospital Barraca para enfermos contagiosos** (1884). Proyectado por el Ing. Pablo Blot sobre idea de Buschiazzo, el propósito es observar al máximo los preceptos de higiene “sin preocuparse grandemente de la *parte arquitectónica*, que en estas construcciones debe tener un rol completamente secundario”²⁶.

Similar criterio se adoptó en las **Casas para obreros** (1882). Alvear solicitó al Director de la Oficina de Ingenieros, “un plano que pueda servir de modelo para casas de inquilinato...”²⁷, brindando una detallada descripción programática y de distribución. La motivación de este emprendimiento se encuentra en la consideración de que en el hacinamiento

²⁶ Hospital Barraca para enfermedades contagiosas”, en Memorias... de 1884, p. 226 y ss.

²⁷ Adrián Beccar Varela, op. cit, p. 426.

de los conventillos se encuentra el Foco de las infecciones, idea compartida por la comunidad científica local y refrendada por la máxima autoridad en materia de higiene, el Dr. Guillermo Rawson.

Con proyecto y dirección de Buschiazzo, se construyó una serie de estas casas, en las calles Centro América (hoy Av. Pueyrredón) y Larrea, es decir fuera del perímetro urbano. La distribución priorizaba fuertemente las relaciones funcionales en planta, la distancia entre hileras de viviendas, los patios y los aventanamientos. Un tratamiento muy similar le dio, dos años después, a un encargo privado, el **Proyecto para la construcción de una Gran Casa de Inquilinato para el Banco Constructor de La Plata** (1886), en el que el partido adoptado y la tipología de las unidades es igual (las dimensiones difieren en 20 cm), proyecto en el que hace explícito que la disposición general (fig. 7), los jardines, los patios, la buena circulación de aire y luz solar, imprimen al conjunto “un aspecto alegre, confortable e higiénico”²⁸, pasando a ser la *higiene* una cualidad estética en sí misma.

De las series temáticas que abordan nuevos programas, la de los mercados, gozará de un tratamiento expresivo muy cuidado. Es

que de los edificios de servicios públicos era de los pocos que podían y debían distribuirse *dentro* de la ciudad y fueron parte además, de una prolongada polémica entre los distintos sectores interesados.

A partir de 1881, con la gestión de Alvear se inicia un proceso de pasaje de los mercados a propiedad y control de la Municipalidad, por medio de la compra, expropiación, o bien un sistema de licencias cortas (9 meses). Había dos motivos centrales para adoptar estas medidas: por un lado, la convicción de Alvear y de un sector de los profesionales e higienistas acerca de que el Estado es el único que podría garantizar la higiene y la calidad de los productos alimenticios. Por otro, la alta renta en beneficio de la Municipalidad, producida tanto por el arriendo como por la comercialización.

La oposición, encarnada en los grupos más liberales en lo político y más pragmáticos en lo técnico (como el Ing. Huergo) sostenía que la apertura de mercados debía ser libre, estimularla competencia y que con una buena legislación se podría controlar la higiene. El centro de las disputas se daba entorno a la definición de los “radios” asignados a cada mercado.

El **Mercado del Plata** fue el primer mercado construido por empresarios particulares, proyectado y dirigido por Carlos E. Pellegrini en 1856. En su detallada explicitación de las

²⁸ Juan A. Buschiazzo, “Memoria descriptiva del Proyecto para la construcción de Una Gran Casa de Inquilinato para el Banco Constructor de La Plata.” En: Anales... op. cit, 1886, pp. 134-144.

modificaciones, cuando pasaba a manos municipales, dice que... “hasen demolido todos los muros que impedían la circulación del aire, sustituyéndolos por vigas de fierro...”²⁹. La reforma de Buschiazzo (1882), pone de manifiesto los principios con los cuales construiría luego de una década, los modernos mercados San Telmo, Güemes y Modelo, para empresas privadas.

Su acción municipal incluye además, un importante trabajo, en conjunto con destacados miembros de la Sociedad Científica Argentina, sobre la reglamentación edilicia y urbana, en general, habiendo editado el primer código para Buenos Aires en 1887³⁰.

Entre la arquitectura y la construcción.

El resto de su obra, tanto pública (incluso la que realizó años después de la administración Alvear, como el Hospital Durand (1912)) como privada, no escapa en líneas generales a los criterios expuestos en los ejemplos que hemos presentado. Se manejará en esa franja que va de la construcción, en la que prima la utilidad, a la arquitectura, en la que prima la

significación estética.

Ampliando esta idea, podríamos decir que se basa en la aplicación del principio de las jerarquías programáticas y en la teoría del carácter, ambos pertenecientes a la tradición clásica. De acuerdo al destino, el edificio tendrá un tratamiento *arquitectónico*, deberá referirse a tipos establecidos, y el carácter deberá expresar el aspecto particular del mismo.

Esta tensión entre programa, tipo y carácter, es un problema específico de la disciplina arquitectónica y se sostiene durante todo el siglo XIX: entre la incorporación de los nuevos temas a partir de la Revolución Francesa y el nuevo rol del Estado, por un lado, y la limitación de los tipos clásicos para darles respuesta, por otro.

En términos del debate académico francés de comienzos del '800, Quatremère de Quincy, cercado por los límites del sistema, acude a la economía de recursos y desde la voz “*caractère*” de su **Dictionnaire Historique d' Architecture**, advierte que, “la arquitectura, de hecho, no dispone de un número muy grande de signos correspondientes a todas las impresiones que quiere producir, por temor a debilitar su valor con la profusión de su empleo; y es sólo aplicándolos con gran discernimiento y economía, y en una justa proporción en el sentido moral de cada edificio, que esta puede conservar su

²⁹ Memorias... de 1882, tomo I, p. 187.

³⁰ Posteriormente, ha sido llamado en numerosas oportunidades por las sucesivas administraciones municipales, para redactar diferentes ordenanzas para la ciudad.

propiedad de ser un lenguaje inteligible por todos”.

Mientras tanto, desde una perspectiva más positiva, el sistema de composición a partir del método de combinación de elementos, le permite a J. N. L. Durand romper el círculo, prescindir del concepto de *tipo*: “si nos familiarizamos... con el mecanismo de composición podríamos hacer con facilidad, incluso con éxito, el proyecto de cualquier edificio que se nos plantee sin haber hecho antes ningún otro”³¹.

Conciente en cierta medida de esta problemática, y casi a modo de confesión, Buschiazzo expresaba en la Memoria del Edificio para el Departamento de Policía: “creo haber vencido las dificultades técnicas obteniendo en la distribución general un conjunto armónico y la conveniente distribución de las masas, tendiente a producir en las elevaciones el mejor efecto estético”³².

La ecuación que se plantea sería así: frente a un problema técnico -el programa nuevo, con una buena distribución -la planta-, se puede producir en las alzadas un *efecto*, una respuesta arquitectónica.

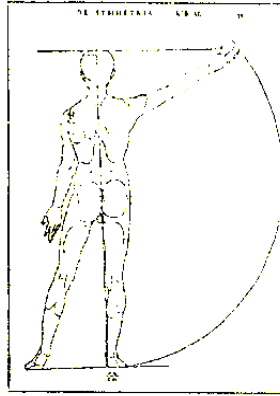
La mayor profundización temática, la desarrolla sin duda, en la serie de los hospitales, donde irá desplegando los

nuevos tipos y la más avanzada tecnología. Luego de la moderna propuesta del Hospital Barraca (fig. 8, 9), Buschiazzo proyectó en el mismo terreno, el **Hospital de la Bolsa** (1890), el que puede ser entendido en la serie, como un ensayo previo del **Hospital Italiano** (1896). En efecto, los pabellones del **Hospital de la Bolsa** (fig. 10), si bien son aislados como en el **Barraca**, conforman subunidades de dos pabellones conectados entre sí por circulaciones y servicios. Este esquema aún tímido, pasará a estructurar el partido del Hospital Italiano (fig. 11, 12). “Una galería de 5 metros de ancho se prolonga desde la calle Vélez Sarsfield hasta la de Rawson, la que sirve para la comunicación general del establecimiento. A derecha e izquierda... se encuentran tres pabellones de cada lado...”. Cada pabellón antepone entre la galería y la sala de enfermos, gabinetes de practicantes, servicios y un vestíbulo. “Este vestíbulo tiene una ventana de cada lado, de manera á establecer una corriente trasversal que aislé completamente la enfermería”³³.

³¹ J.N.L. Durand, *Précis des Leçons*.

³² Juan A. Buschiazzo, “Memoria Descriptiva del Proyecto de Edificio para Departamento de Policía de la Capital”. En: *Anales...* op. cit., t. 18, p. 113-130.

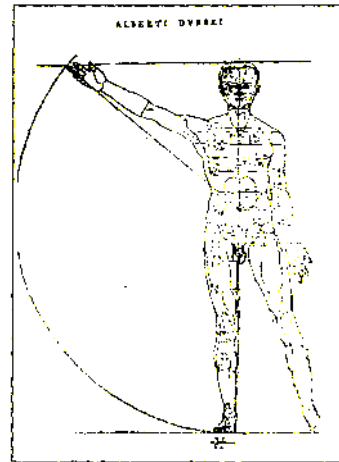
³³ Juan A. Buschiazzo, “Memoria Descriptiva del Proyecto de Nuevo Hospital Italiano, actualmente en ejecución.” En: *Anales...* op. cit., 1896, t. 41, p. 35-40.



Entendido entonces como pabellones, logra una compactación máxima en planta, lo que implica un avance en el diseño, ya que se siguen manteniendo los mismos principios en materia de higiene: las enfermedades se transmiten por el aire y en su renovación está la clave para evitarla propagación. Una vez más, esta solución tiene estrecha relación con el grado de información especializada que manejaba, hecho que, de todos modos, no le quita mérito a su propuesta.

La serie de emprendimientos *académicos* de Buschiazzo constituye un conjunto singular, dentro de su obra en general. En paralelo con su labor en la Municipalidad de Buenos Aires (entre 1880 y 1887), se destaca el rol que ocupó en la Comisión de Concursos para los Edificios Públicos de la del Banco Provincia, en La Plata. En su informe a las autoridades del Banco, habla del estilo rústico empleado en la base y del uso del orden dórico (romano) en la parte alta. “Hemos tratado (dice) de ser lo más sobrios posible en la ornamentación de esta fachada (fig. 14) a la cual por medio de la

grandeza de sus proporciones le hemos impreso el sello monumental que corresponde a este género de edificios. Sólo el friso ha sido adornado con bajorrelieves alegóricos al comercio, la navegación y la industria.”



Y a continuación plantea que en el interior (fig. 15), la parte baja es lisa porque la decoración es inútil, si se antepone la faja de mostradores y oficinas de atención. Pero la parte alta del salón principal es decorada en su doble altura y aventanada para la entrada de luz.

Con respecto a los mercados su acento estará en mantener la referencia tipológica: la sucesión de arcos en fachada. Referencia ineludible, en la que centrará el eje de la caracterización, ya que las plantas responden más a las condiciones del terreno. En el **Mercado Nuevo Modelo** (un cuarto de manzana), la fachada muraria sugiere dos pisos de altura (fig. 16) (con una arquería rústica en la base y una doble, en el piso superior), poniendo el acento en los accesos, arcos de doble altura seguidos

por una bóveda de cañón. Esta caja relega, hacia el interior y hacia atrás, la mayor altura de la estructura de la cubierta de hierro y vidrio. En cambio, en el **Mercado Güemes**, de perímetro libre, el tratamiento tipológico es mucho más innovador. De modo similar al **Mercado San Telmo** (fig. 17), la referencia se concentra en un punto clave, el acceso (arco de medio punto, con orden toscano cuya proporción toma la mayor altura de la estructura portante), el protagonismo está ahora, en la sucesión de *vanos* de hierro y vidrio (fig. 18), en los que la leve curva del arquitrabe, sugiere lejanamente, la presencia de aquellas arcadas continuas del tipo original.

La participación de Buschiazzo en el proyecto y construcción de iglesias fue temprana en su carrera, como hemos señalado, al lado de sus maestros, en Ciudad de La Plata, por varios motivos. Desde su lugar de Director del Departamento de Ingenieros Municipales, podría parecer obvia su inclusión. Sin embargo hay que considerar que su actuación específica en la subcomisión que redactó particularmente las *bases* y el *programa*, compuesta por un comerciante, Julio Arditi y el Ingeniero Civil Carlos Stegman, permite suponer que su función, lejos de revestir un carácter formal, fue realmente ejecutiva.

Las bases en sí son *académicas* y no revisten nada nuevo: terreno cuadrado,

planta de patio con galerías, basamento. Lo que es notable es este rol de Jurado que él asume, considerando las contadas ocasiones en que se presentó a concursos, prefiriendo siempre trabajar por licitaciones o por encargo³⁴. A pesar de todo, no pudo participar en ninguna de las obras estatales de las que, luego de declarados desiertos los concursos (Casa de Gobierno, Casa de Justicia, Iglesia), se hizo cargo la Sección de Arquitectura del Departamento de Ingenieros de la Provincia. Se entiende que por una obvia cuestión de incumbencias. Aún así, construyó por encargo las sedes del **Banco Provincia de Buenos Aires** (fig. 13) y del **Banco Hipotecario**, ambos proyectos iniciados en sociedad con Luis Viglione, en 1882.

Una de las pocas descripciones en las que hace explícito el “estilo” y los Ordenes que utiliza es la del Pórtico del Cementerio de la Recoleta. La otra, la **Iglesia de la Inmaculada Concepción**, la *Rotonda* (fig. 19) y en la **Iglesia de la Piedad** (fig. 20), la que tuvo que terminar por el fallecimiento de los Canale. En esta última, la bóveda vaída, de su autoría, contrasta severamente con el acabado diseño de la

³⁴ Declaró en ocasión de la construcción del nuevo Hospital de Niños que nunca había querido intervenir en concursos. Alberto O. Córdoba, “Juan A. Buschiazzo. Arquitecto y Urbanista de Buenos Aires”, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1983. A pesar de ello participó en algunos concursos como el de la Facultad de Derecho. Ver: Revista Técnica, Buenos Aires, 1906, p. 254.

cúpula del crucero de Nicolás Canale (fig. 21).

En las iglesias proyectadas enteramente por él, no recurrió a los tipos clásicos, como los de las iglesias mencionadas. **La Iglesia del Carmen** (fig. 22) y la **Catedral de Lincoln** (fig. 23) suponían una postura frente a la cuestión tipológica, sumamente *aggiornada*. El debate europeo, durante gran parte del siglo XIX (Francia con Viollet-le-Duc; Alemania con Hoffstadt y Reichensperger; Inglaterra con John Ruskin) giraba en torno a la búsqueda de arquitecturas nacionales. En este marco, la revalorización de estilos propios del pasado, dio lugar al surgimiento del neorrománico y del neogótico.



Buschiazzo no trae ese debate pero sí la tipología, que implica tácitamente el posicionamiento en reconocer estos estilos como los que caracterizan el tema. Actitud que no era aislada. Baste recordar la Catedral de La Plata de Benoit (1885) diseñada en neogótico francés.

En la serie de viviendas, se puede apreciar

el más amplio arco en su producción. En las viviendas para obreros, el *aspecto higiénico* y una buena planta bastaban. Para las casas de renta era necesaria una caracterización que hiciera atractiva su venta. En un reportaje que le hicieran en 1898, Buschiazzo comentaba que casi en cada cuadra se veían edificios de grandes proporciones, monumentales, por lo general en el estilo del renacimiento italiano, pero con techos de mansarda, difundidos más por razones decorativas que técnicas ya que en Buenos Aires no nevaba nunca.

“Esta costumbre (la de poner techos de mansarda) fue introducida por los arquitectos alemanes que, generalmente reproducen aquí el tipo, de las construcciones modernas de Colonia, Dresde y Berlín. Aún así, los arquitectos italianos siguen la corriente”³⁵.

Esto es visible tímidamente en las esquinas del **Edificio de viviendas privadas de propiedad de la Inmobiliaria. Compañía de Seguros** en Palermo, o en la esquina de **Av. de Mayo y Carlos Pellegrini** (fig. 24), y con decisivo protagonismo en los remates de las villas urbanas como el **Palacio Alvear Unzué** (fig. 25) o la **Casa para el Sr. Carlos Ocampo** (fig. 26), ambas en Av. Alvear.

Donde intentó dar mayor vuelo al diseño,

³⁵ En: “*Opere Edilizie dell 'Ingegnere Giovanni Antonio Buschiazzo*”, op. cit.

fue en las villas suburbanas, como las del **Sr. Ángel Alvear** (San Isidro) (fig. 27, 28) o **Villa Caride** (fig. 29, 30). Más allá de demostrar un manejo no demasiado erudito del lenguaje arquitectónico -basta compararlo con sus propios maestros, los Canale, o con los arquitectos *beaux-arts* que lo suceden, y la poco feliz combinación de órdenes y juegos volumétricos en plantas de un sólo piso de altura, es posible leer el intento por proyectar con mayor soltura, apelando a un lenguaje más *italiano*, sin acudir al recurso de las *mansardas a la alemana*, que utilizara en la ciudad, en la que la competencia era, sin duda, determinante.

En toda su producción edilicia, el uso del estilo está en función del carácter y no orientado al manejo del mismo, o hacia un estilo particular. Y aquí radica el alcance de su obra. Difícil de enrolar en alguna definición de eclecticismo ya que la búsqueda está, como él dice, en una “buena distribución de las masas”; sin acompañar esta preocupación en el terreno de lo particular del lenguaje, o en buscar un sello en la obra, o en la creación de lenguajes propios (preocupación que sí tenían sus colegas *beaux-arts*), su obra no pretende ser *arquitectura de autor*.

Tensado por el conjunto de saberes tradicionales en crisis por un lado y la modernidad por otro, Buschiazzo representa un tipo de figura inmersa en el

dilema de producir arquitectura o construcción, cuando se trata sobre todo, de edificios de significación y utilización pública.



Obras y Proyectos de J. A. Buschiazzo

(*) Obras durante su gestión en la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1880-1887).

Asilos

* **Casa de Aislamiento. (1885). Av. Entre Ríos. Asilo de Niños Expósitos Humberto P. (1892-1902).** Lúcar, Orán, Navarro y Concordia.

Asilo y dispensario “Manuel A. Aguirre”. (1903). Balcarce 1119.

Asilo del Perpetuo Socorro. (1883). Olazábal y Vidal.

Bancos

Banco Provincia de Buenos Aires. La Plata, Prov. de Buenos Aires. (1882). En colaboración con Luis Viglione.

Banco Hipotecario. La Plata, Prov. de Buenos Aires. (1882-1884). En colaboración con Luis Viglione.

Banco de Italia y Río de la Plata. Interior. **Edificio para la Bolsa de Comercio.** (1885). En colaboración con el Ing. Maraini.

Beneficencia

Sociedad Italiana de Socorros Mutuos. (1883). Moldes.

Instituto San Vicente de Paul. (1899). Gabriela Mistral, Joaquín V. González y San Nicolás. **Edificios para la Casa Cuna.**

Casas de renta

Edificio de viviendas privadas de propiedad de La Inmobiliaria, Compañía de Seguros. Oro entre Güemes y Av. Santa Fe.

Rodríguez Peña 166.

Av. Callao 573.

Altos del Banco de Italia y Río de la Plata. Av. Pueyrredón y Corrientes.

Córdoba y Corrientes. Rosario, Santa Fe. En colaboración con su hijo Carlos.

Av. de Mayo y Carlos Pellegrini.

Casas y Villas Urbanas

Palacio Alvear Unzué. Av. Alvear.

Palacio del Intendente Alvear. Cerrito y Juncal.

Casa para el Sr. Carlos Ocampo. Av. Alvear.

Casa de la Sra. Ocampo. Sarmiento y Uruguay.

Casa Unzué Alvear. Las Heras y Av. Callao.

Palacio Antonio Devoto. Calle Reconquista.

Casa del Dr. Martín y Herrera. Calle Victoria.

Casa Ducasson. Calle Bmé. Mitre.

Casa Amadeo y Giusti. “La Cosechera”. Av. Rivadavia y Av. Callao.

Casa del Sr. Olaguer. Frente a Plaza de Mayo.

Casa de la Sra. Corti. Av. Leandro N. Alem.

Casa de la Sra. Teresa Corti. 25 de Mayo y Tucumán.

Casa del Sr. Sauze. San Martín.

Casa del Dr. Viale. Carlos Pellegrini y Juncal.

Casa del Dr. Llambí Campbell. Juncal y Cerrito.

Casa del Dr. Llambí Campbell. San Martín y Corrientes.

Palacio Saguier. Moreno.

Casa de la Sra. Carmen Nóbrega de

Avellaneda. Arenales.

Palacio Mendoza. Av. Callao y Las Heras.

Casa Buschiazzo y Toledo. Av. Callao 1440. (Su domicilio).

Casa del Sr. Toledo. (1886). Av. Callao.

Casa del Sr. Correa Morales. Av. Santa Fe y Ayacucho.

Edificio Bernasconi. Av. de Mayo 664-666 (demolido).

Casa Legarreta. Sarmiento.

Casa Barrenechea. Av. Callao 1451.

Palacio Dellachá.

Palacio Pardo. 25 de Mayo.

Palacio del Dr. Trefilo García. Plaza Libertad.

Casas para obreros

* **Casas para obreros. (1882).** Av. Pueyrredón y Barrea.

Proyecto para la construcción de una Gran **Casa de Inquilinato para el Banco Constructor de La Plata. (1886).**

Cementerios

* **Cementerio del Norte. (1880-1882).**

* **Cementerio de la Chacarera. (1882-1886).**

Cementerio de Belgrano. (1875). Monroe, Valdenegro, Miller y vías. (Hoy plaza Marcos Sastre).

Cementerio de Gualeguaychú, Entre Ríos.

Escuelas

Escuela de Artes y Oficios del Patronato de la Infancia.

Escuela Superior de Varones. Arenales 1160.

Escuela del Centenario. Paraná, Entre Ríos. (1906).

Escuela Graduada y de Niñas. Gualeguay, Entre Ríos. (1913).

Escuela Agrícola de Claypole. Prov. de Buenos Aires.

Colegio de las Escuelas Pías.

Hospitales

* **Hospital San Roque. (1882-1884).** Reformas.

* **Proyecto de Hospital Barraca.** (Hospital Muñiz). **(1882-1884).** Av. Vélez Sarsfield, Av. Amancebo Acorta, Monasterio, Uspallata y Los Patos.

Proyecto para el Hospital de la Bolsa. (1890). Hospital Italiano. (1896-1901).

Hospital en Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires. **(1903).**

Hospital San Martín en Paraná, Entre Ríos. **(1905).**

Hospital Durando. (1909-1912). Uno de los últimos encargos de la Municipalidad

de Buenos Aires.

Hospital Vicente López y Planes en Gral. Rodríguez, Prov. de Buenos Aires. (1910). En colaboración con su hijo Juan Carlos.

Hospital Centenario en Gualeguay, Entre Ríos. (1913).

Iglesias

Iglesia de la Inmaculada Concepción, la “Rotonda”. (1865-1878). Obligado y Juramento. Proyecto y Dirección de los Ings. Canales. JAB participa desde el estudio, y a la muerte de ambos, concluye las obras.

Iglesia de la Piedad. (1866-1895). Amé. Mitre y Paraná. Proyecto y construcción de los Ings. Canales. Terminada por JAB.

Iglesia del Carmen. (1881-1888). Rodríguez Peña 840.

Catedral de Lincoln, Prov. de Buenos Aires. (1895-1897).

Iglesia Catedral de Lomas de Zamora, Prov. de Buenos Aires. (1860-1900). Proyecto y construcción de los Ings. Canales. Terminada por JAB. (Participaron entre otros, los Ings. Politiza, Selva y Ochoa).

Justicia

Palacio de Justicia de Gualeguaychú,

Entre Ríos.

Palacio de Justicia de Mendoza, Mendoza. Proyecto.

Mercados y Mataderos

* **Mataderos**. (1880). Mejoras.

* **Mercado del Plata**. (1880). Reformas. **Mercado Nuevo Modelo**. (1884). Montevideo y Sarmiento.

Mercado San Temo. (1897). Bolívar, Carlos Calvo, Defensa, EE.UU.

Mercado Güemes. Güemes y Salguero.

Municipalidades

Municipalidad de Belgrado. (1872-1874). Juramento y Cuba. Proyecto y Dirección. En 1875 se agrega la estatua de la Libertad sobre Juramento, donada por Florencia Núñez, quien funda el barrio de Saavedra. Funcionó allí la Municipalidad de Belgrano hasta 1888 cuando junto con Flores se incorporan a la Capital. **Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires**. (1891). Av. de Mayo y Bolívar.

Plazas y Parques

* **Remodelación de la Plaza de la Victoria (de Mayo)**. (1882-1884).

* **Paseo de la Recoleta**. (Barranca, Gruta y Fuente del Lago). (1880-1882).

* **Proyecto Plaza 11 de Setiembre**. (1882).

Policía

Edificio para Departamento de Policía de la Capb1. (1884).

Trazados

*** Plano Av. de Mayo. (1882).**

*** Planta y detalles del boulevard divisorio del Municipio. (1882).**

Nuevo Pueblo Saavedra-Núñez. (1873).

Florencio Núñez forma una sociedad para fundar el pueblo de Saavedra. Contratan a JAB, quien realiza, en pocos meses el trazado, nivelado y la red de cloacas. Probable actuación de su padre. **Villa Albear. (1888).** Godoy Cruz, Av. Córdoba, R. S Scalabrini Ortiz y Av. Santa Fe. Por encargo del Banco Inmobiliario.

Villa Devoto. (1888).

Avenida Norte-Sur. (1895). Participación en el proyecto.

Villas suburbanas

Casa veraniega para Antonio Devoto.

(Hoy Escuela 15, Distrito Escolar 17).
Villa Devoto.

Villa del Sr. Ángel Alvear. San Fernando.
Prov. de Buenos Aires.

Villa Caride. (1872). Av. Cabildo entre La Pampa y Sucre.

Villa Elvira. Martínez, Prov. de Buenos Aires.

Otros

*** Reglamento para construcciones. (1880-1887).**

Cronología de J. A. Buschiazzo

1846

Juan Antonio Buschiazzo, nace el 29 de octubre en Pontevedra, Provincia de Pavona, Figure, Italia.

1850

Llega a Buenos Aires con su madre, Margarita Bresciani, italiana, y su padre, Carlos Buschiazzo, italiano, maestro mayor albañil. Se establecieron en Belgrano, y al poco tiempo su padre compró varios lotes y un negocio de venta de materiales para la construcción, en Av. Cabildo y Juramento. Sus cuatro hermanos nacieron en Buenos Aires, siendo su sobrino, Mario J. Buschiazzo (1902-1970) arquitecto, historiador y fundador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la BUBA, en 1947.

1862

Comienza su actuación en Belgrano. En estos años ya integraba el Estudio de los Ings. Canale.

1869

Se recibe de Ingeniero en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.

1874

Muere Nicolás Canale (padre).

1875

Miembro de la Comisión Municipal de Obras Públicas de Belgrano.

1876

Organiza el Consejo Escolar de Belgrano. Miembro de la Sociedad Científica Argentina.

1877

Integra como Vocal la Comisión Directiva de la Sociedad Científica Argentina.

1878

Obtiene el título de Arquitecto.

1879

Miembro fundador de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos.

Nace su hijo Juan Carlos. También arquitecto, colaboró en algunos proyectos con su padre. Fue Vicepresidente, miembro

de la Comisión Directiva y bibliotecario de la Sociedad Central de Arquitectos. Falleció en 1939.

1880

Es convocado por el Intendente de Buenos Aires, Torcuato de Albear, para integrar el Departamento de Ingenieros Municipales.

1881

Integra la Comisión de Concursos Internacionales de Proyectos para los principales edificios de la Ciudad de Fa Plata.

1883

Muere José Canales (hijo). Termina la Iglesia de La Piedad y la "Rotonda". (obra de los Ings. Canale).

1886

Miembro fundador de la Sociedad Central de Arquitectos. Fue presidente entre 1888 y 1891. En la segunda etapa, a instancias de Christophersen, la preside nuevamente (1901-1902).

1887

Termina el mandato de Albear y su gestión en la Municipalidad. Viaja a Europa.

1890

Realiza mucha actividad privada, y participa en comisiones municipales.

1894

Concejal por Pilar hasta 1895. Eleva gran cantidad de proyectos de ordenanzas y reglamentaciones de tranvías, mercados, cloacas ventilaciones, adoquinado, nomenclatura de calles, etc.

1908/1910

Participa en la Comisión para la Exposición Internacional del Centenario, impulsando, entre otras obras, la edición del Álbum Gráfico.

1917

Muere el 13 de mayo en Buenos Aires.

Bibliografía

Artículos publicados en los Anales de la Sociedad Científica Argentina (ASCA):

Buschiazzo, Juan. A.; “Memoria descriptiva del proyecto de edificio para el Departamento de Policía de la Capital”, **ASCA**, N° 18, Imprenta Coi, Buenos Aires, 1884, pp. 113a 130.

Buschiazzo, Juan. A.; “Memoria descriptiva del proyecto para la construcción de una gran casa de inquilinato para el Banco Constructor de La Plata”, **ASCA**, N° 21, Imprenta Coi,

Buenos Aires, 1886, pp. 134 a 144.

Buschiazzo, Juan. A., White, Guillermo, Huelgo, Fui A., Otamendi, Rómulo, Blot, Pablo; “Informe sobre pavimentación de la ciudad”, **ASCA**, N°27, Imprenta Coi, Buenos Aires, 1889, pp. 193 a 200.

Buschiazzo, Juan. A., Nystromer, Carlos, Kyle, Juan J. J., Quiroga, Atanasio; “Informe sobre pavimentos de asfalto”, **ASCA**, 28, Imprenta Coi, Buenos Aires, 1889, pp. 231 a 239.

Buschiazzo, Juan. A., Susini, Telémaco; “Hospital de la Bolsa”, **ASCA**, N°30, Imprenta Coni, Buenos Aires, 1890, pp. 57 a 64.

Buschiazzo, Juan. A., Quiroga, Manasio, Echarle, Carlos; “Informe sobre la cloaca liquefactora”, **ASCA**, N° 31, Imprenta Coi, Buenos Aires, 1891, pp. 221 a 226.

Buschiazzo, Juan. A.; “Memoria descriptiva del anteproyecto de Hospital y Asilo de Niños Expósitos”, **ASCUA**, N° 37, Imprenta Coi, Buenos Aires, 1894, pp. 79 a 93.

Buschiazzo, Juan. A.; “Memoria descriptiva del proyecto del nuevo Hospital Italiano actualmente en ejecución”, **ASCA**, N° 41, Imprenta Coi, Buenos Aires, 1896, pp. 36 a 40.

Otros textos

Álbum Fotográfico belle Opere Edilizie bel Cavaliere Giovanni A. Buschiazzo; s/e, s/f, 6 Tomos.

“Algunos arquitectos argentinos de la República Argentina” (sobre notas de Juan A. Buschiazzo); diario **La Nación**, Buenos Aires, 9 jul. 1916.

Becar Varela, Adrián; **Torcuato de Alvear. Su acción edilicia**, Kraft, Buenos Aires, 1926.

Córdoba, Alberto O; **Juan A. Buschiazzo. Arquitecto y Urbanista de Buenos Aires**, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1983.

De Paula, Alberto S. J; **La Ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura**, Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.

“Juan A. Buschiazzo. 1846-1917. Antología e historia del segundo arquitecto que se recibió en la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas de la República Argentina”; revista **Construcciones**, N° 309-10, Buenos Aires, set-oct. 1984, pp. 23 a 35.

“Juan A. Buschiazzo. Tapa homenaje”; **Summa**, N° 214, jul. 1985, pp. 18 a 19.

Memorias del Presidente de la Comisión Municipal al Concejo Deliberante, Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1880-1887.

Novick, Alicia, Piccioni, Raúl: “Poderes, imágenes y edificios. Fas sedes bursátiles en Buenos Aires durante el siglo XIX”; **Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes**, CAIA/ FFYL/UBA, Buenos Aires, set. 1993, pp. 152-161.

“Opere Edilizie dell’Ingegnere Giovanni Antonio Buschiazzo”; **Gli Italiana Della República Argentina**, Constatò Idella Camera Italiana di Comercio ed. Alti di Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1898, pp. 352 y Es. (2a edición, 1906).

“Proyecto de Palacio de Justicia para Mendoza. Ara. Juan A. Buschiazzo”, **Revista Técnica**, 1906.

Schávelzon, Daniel; “Buschiazzo, Juan Antonio”; voz en: Liernur, J. F., Aliata, F.: **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina**, Edición Preliminar, Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1992.

Schávelzon, Daniel; “La obra de Juan

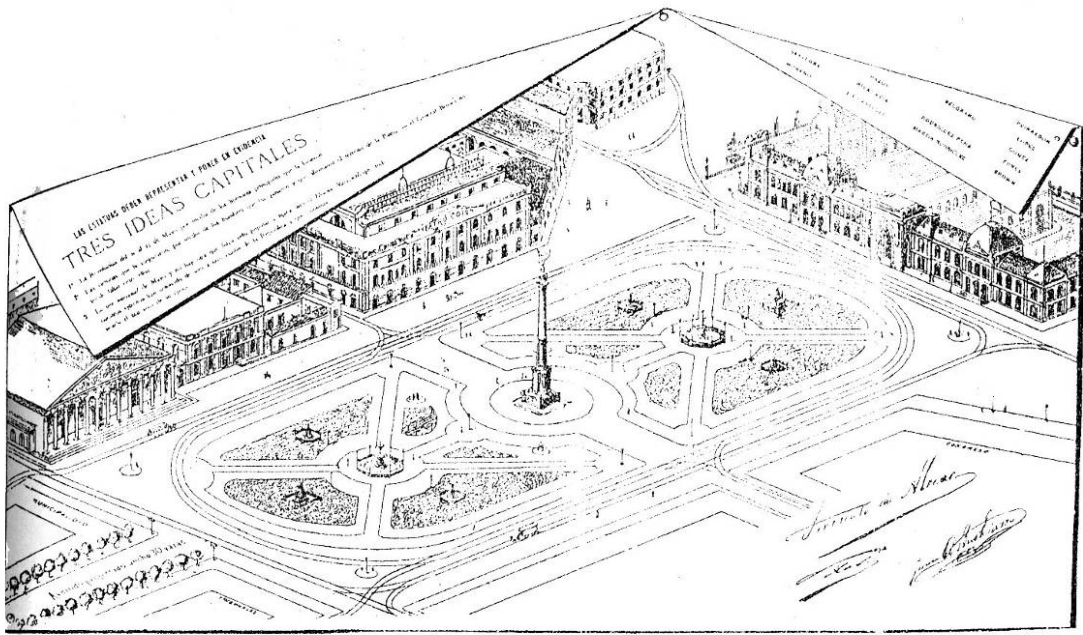
Antonio y Juan Carlos Buschiazzo en el asilo de Ancianos de la Recoleta (1880-1935)”, **DANA**, N° 30, Resistencia, pp. 7 a 12.

Tartarini, Jorge; “Banco Provincia Fa Plata”, **DANA**, N° 10, Resistencia, 1980, pp. 43 a 50.

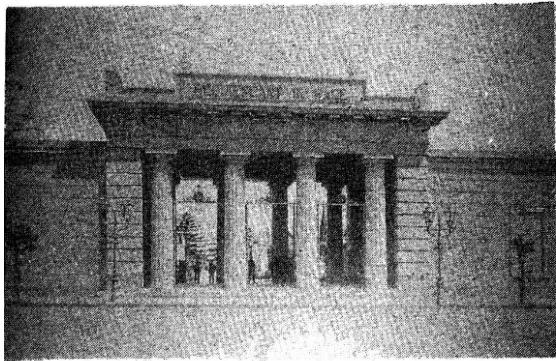
Tartaric, Jorge; “Los concursos de Fa Plata”, **DANA**, N°. 8, Resistencia, 1979, p. 10 a 23.



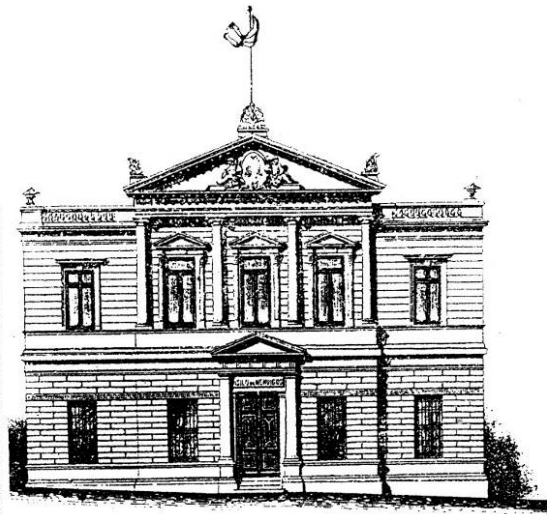
Ilustraciones de J. A. Buschiazzo



1

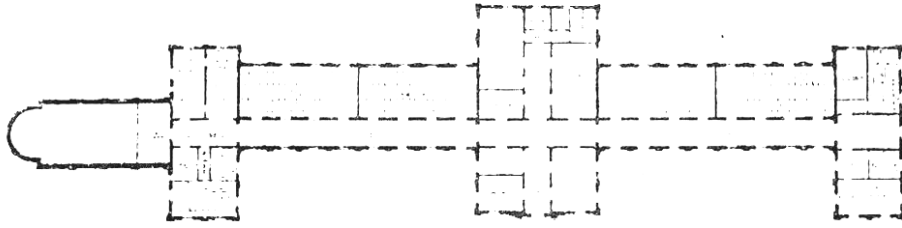


2

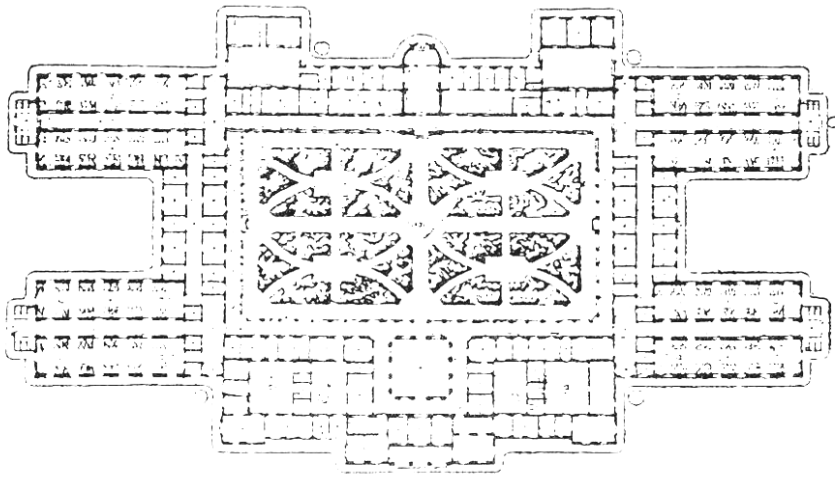


3

1. Plaza de Mayo. Proyecto.
2. Cementerio del Norte. Portico.
3. Asilo de Mendigos Fachada.



4

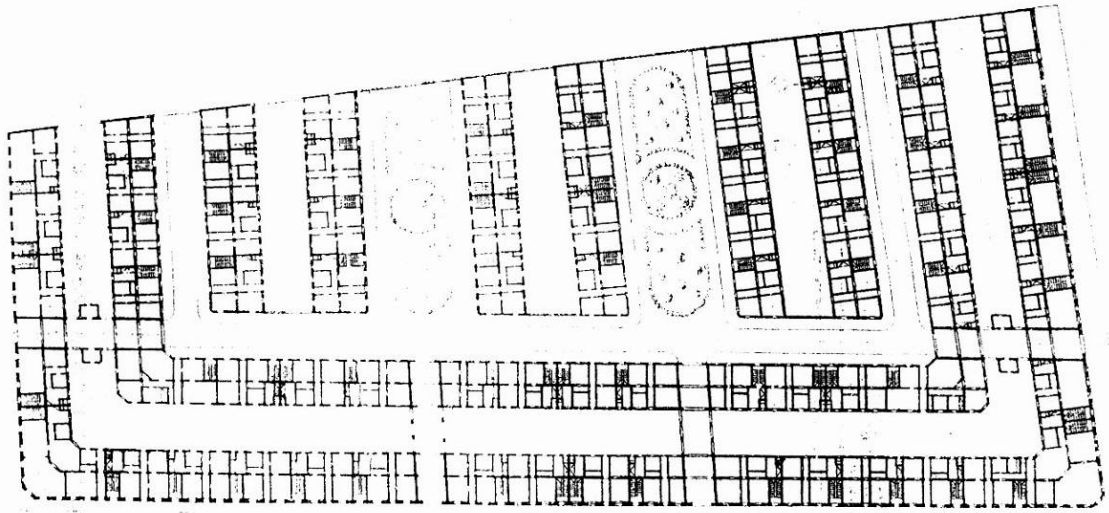
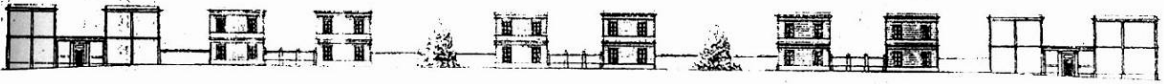


5

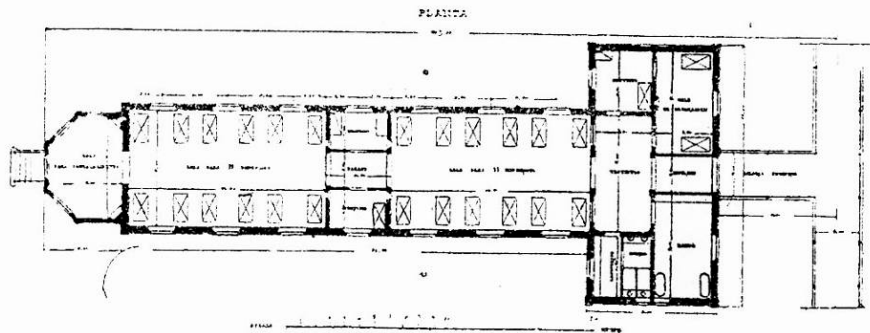
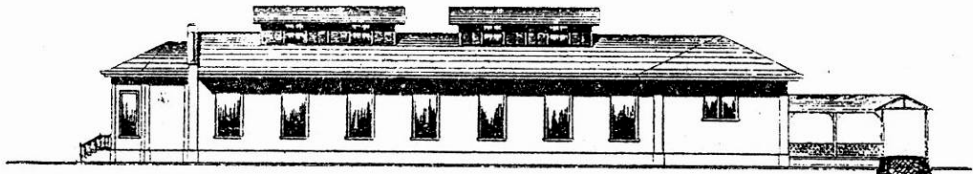


6

4. Asilo de Niños Experimentados Humberto Iº. Planta
5. Hospital San Roque. Planta
6. Hospital San Roque. Fachada.



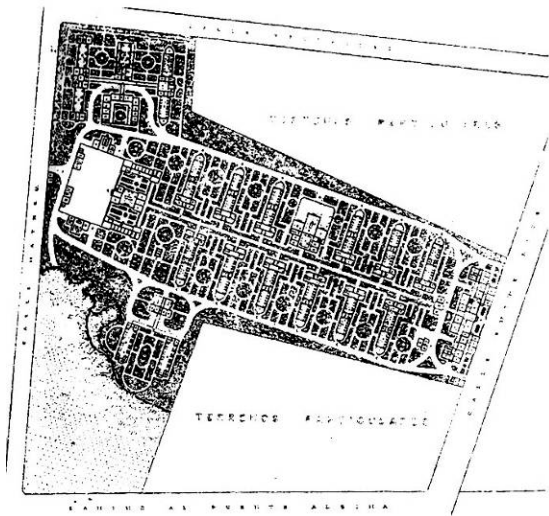
7



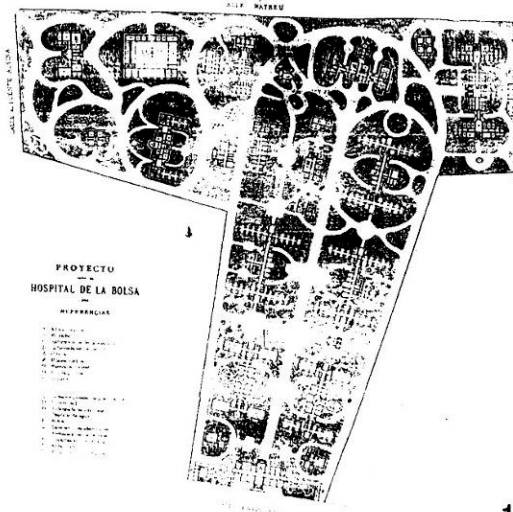
8

7. Proyecto para la construcción de una Gran Casa de Inquilinatos para el Banco Constructor de La Plata.

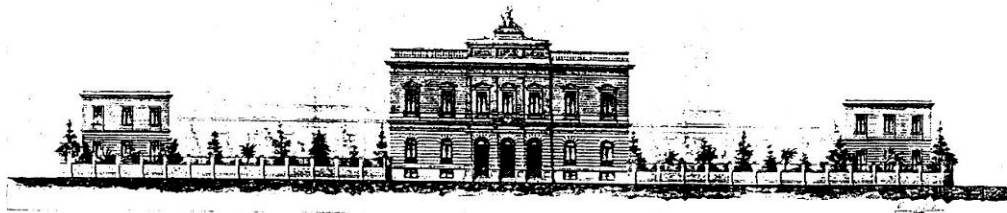
8. Hospital Barraca. Pabellón.



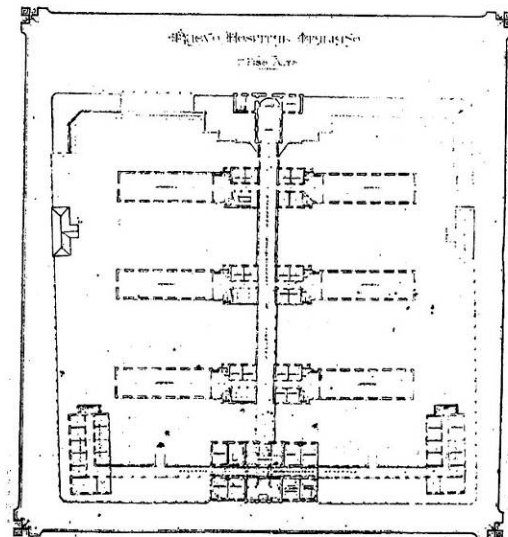
9



10

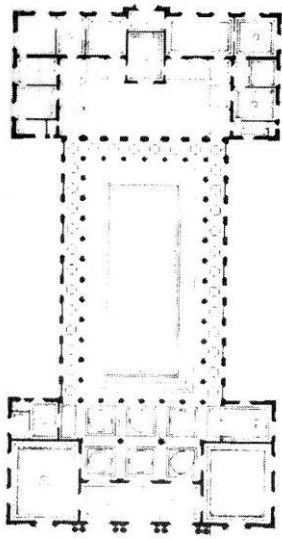


11

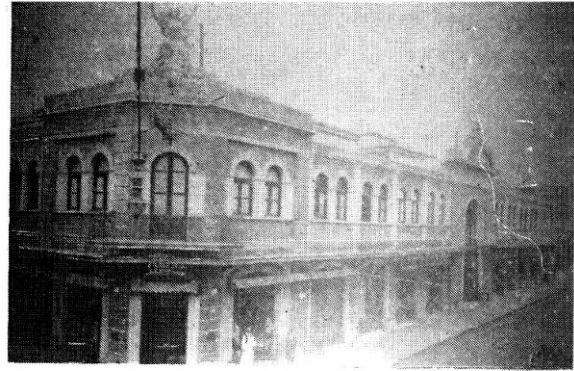


12

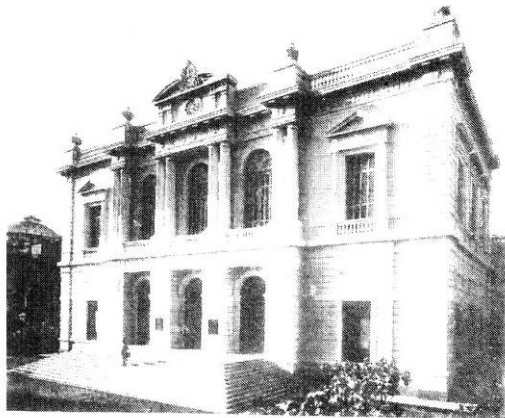
- 9. Hospital Barraca. Planta de conjunto.
- 10. Hospital de la Bolsa. Planta de conjunto. Proyecto.
- 11. Hospital Italiano. Planta nivel acceso.
- 12. Hospital Italiano. Vista calle Gascón.



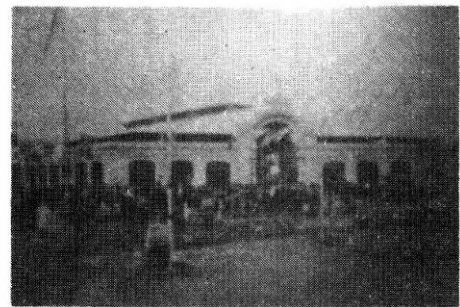
13



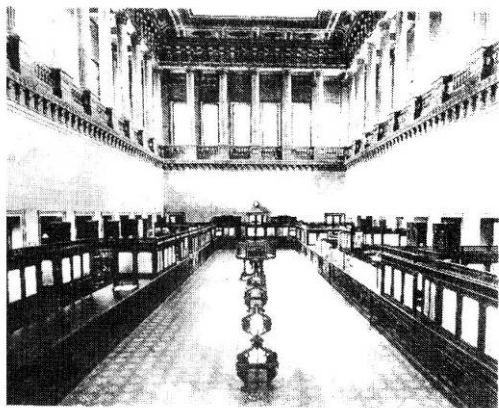
16



14



17



15



18

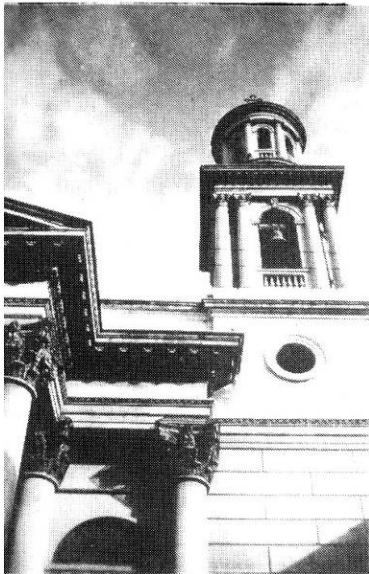
13. Banco Provincia de Buenos Aires. Sede La Plata. Planta primer piso.
14. Banco Provincia de Buenos Aires. Sede La Plata. Fachada.
15. Mercado Nuevo Modelo.
16. Mercado Nuevo Modelo.
17. Mercado San Telmo.
18. Mercado Güemes.



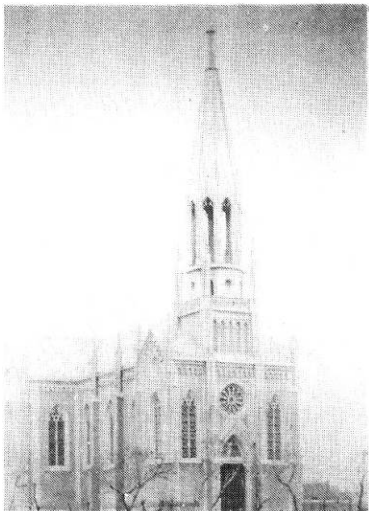
21



19



20

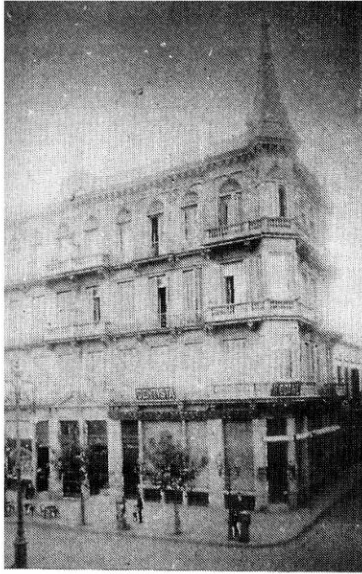


22

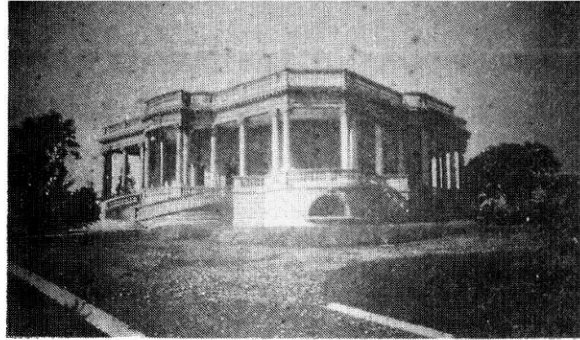


23

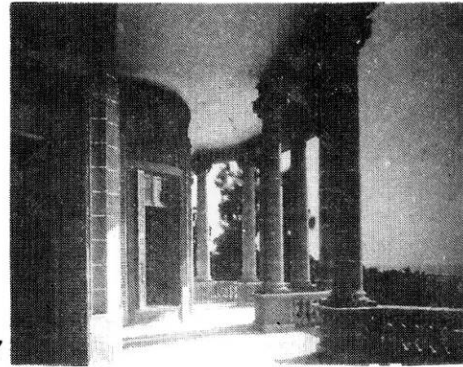
19. Iglesia de la Inmaculada Concepción, "La Rotonda". Ings. Canale. Detalle.
20. Iglesia de la Piedad. Ings. Canale. Detalle.
21. Iglesia de la Piedad. Ings. Canale. Detalle.
22. Iglesia del Carmen.
23. Catedral de Lincoln



24



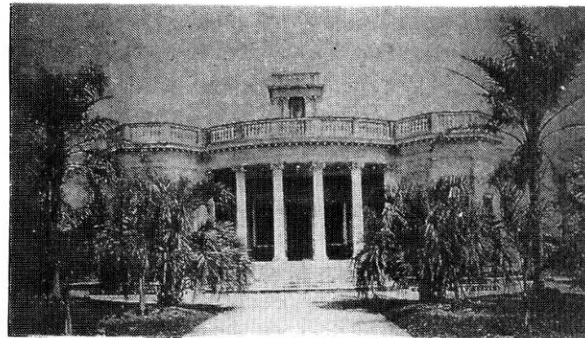
26



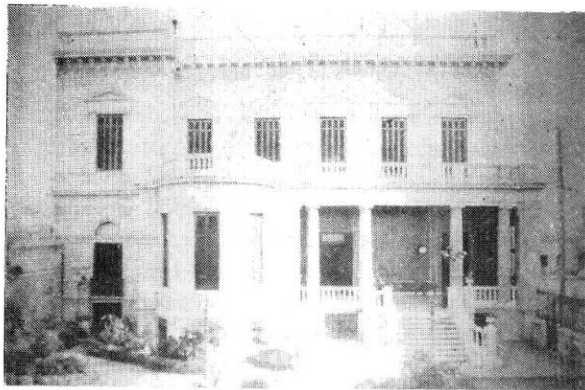
27



25



28



29

24. Edificio de Renta Av. De Mayo Carlos Pellegrini
25. Palacio Alvear Unzué
26. Casa para el Sr. Angel Alvear. Vista general.
27. Casa para el Sr. Angel Alvear. Galeria.
28. Villa Caride. Vista frente.
29. Vista Caride. Vista contrafrente.

Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina

Alejandro Crispiani

Historicismo y tradición Beaux-Arts

Quizás como pocos arquitectos argentinos de principios de siglo, la figura de Alejandro Christophersen es representativa de lo que en términos generales podríamos llamar la vertiente estrictamente historicista del eclecticismo. Prácticamente toda su producción, que se inicia alrededor de 1890 y que se extiende durante las cuatro primeras décadas de nuestro siglo, responde a esta práctica proyectual que se hace universalmente dominante en la segunda mitad del siglo XIX y que reconoce distintas corrientes en el plano internacional, tanto desde el punto de vista teórico como práctico. La formación de Christophersen tiene lugar justamente dentro de uno de los ámbitos de mayor irradiación del historicismo y donde se verifica una mayor sistematización teórica del mismo, tal es la Ecole des Beaux-Arts de París de finales del siglo XIX. Por otra parte, es Christophersen una de las principales figuras de lo que en términos generales puede considerarse el segundo ciclo del eclecticismo argentino, marcado por la superación de la crisis del noventa, cuyos representantes se nuclean alrededor

de la Segunda Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires, fundada por Juan A. Buschiazzo en 1901, y de la Escuela de Arquitectura, cuya creación le fuera encargada en el mismo año.

El papel que juega, por lo tanto, en la formación y en el desarrollo de ambas es central, siendo el mismo imprescindible de su caracterización como figura emblemática de la Beaux-Arts en la Argentina. La educación Beaux-Arts de Christophersen, si bien breve, marca muy definidamente tanto su obra como su pensamiento. Su paso por la escuela parisina tiene lugar en los años 1885 y 1886, luego de su graduación en la Escuela de Arquitectura y Escenografía de la Real Academia de Bellas Artes de Amberes. Adscrito al *atelier* Pascal, su aprendizaje se inscribe dentro de la línea post-garnieriana que por esos años se hace dominante en la *Ecole*, a la que pertenecen el mismo Pascal y otros profesionales como, por ejemplo, Paul Nenot, a los que Christophersen permanecerá vinculado.

En distintos aspectos de su obra posterior, puede verificarse la incidencia directa de

las teorías y de la obra de Charles Garnier. Uno de los principales puntos del pensamiento de éste-que afecta en gran medida a toda la enseñanza de arquitectura dentro de la *Ecole* por ser él uno de los más importantes *Maitres d'Atelier* de finales de siglo es el acercamiento a la práctica proyectual desde la aceptación de la diversidad de los estilos, sin que se establezca a priori una valorización de los mismos desde un punto de vista teórico ideológico. Lo que Garnier reivindica específicamente es la libertad del arquitecto/artista frente al material que suministra la historia. En tal sentido la reconstrucción arqueológica, vale decir la fiel reproducción de las variantes de un estilo, entendida en términos de *revival* pero también de restauración, aparece como una operación secundaria sin verdadero contenido artístico¹.

¹ Esto es expresado muy claramente por el propio Garnier al referirse a la situación de la enseñanza en la *Ecole* en 1889: “¿De qué lado están ahora los más sabios, del de aquellos que quieren que el arte se desarrolle en plena libertad, o del de los que quisieran confinarlo cuna sola época? Y bien, estas transformaciones de pensamiento, esta tolerancia casi mutua ha tomado ya su lugar en la *Ecole des Beaux-Arts* (...). Los ejemplos no son raros de esta tolerancia actual, digamos mejor de esta justicia: qué de esquicios, qué de proyectos recompensados que se inspiran en todos los períodos del arte. La Edad Media como el Renacimiento, el árabe como el griego, todo ello es admitido, todo ello es apreciado y juzgado, sin recelo ni aprobación del estilo adoptado, en tanto que el carácter de la composición esté bien aplicado al edificio proyectado.” Con respecto a la vinculación entre arqueología y arquitectura: “La arqueología es una ciencia insinuante que acaricia a todos los que se aproximan a ella. En tanto que la practiquemos sólo

Siguiendo una línea que se remonta hasta Charles Labrouste, los temas sobre los que se hace especial hincapié dentro de la concepción garnieriana, son la variedad en el uso de los materiales (cuestión que se vincula con dos grandes debates en la *Beaux-Arts*, como son la policromía y el uso del hierro en la construcción) y la creación de nuevos ornamentos a partir de las fuentes históricas. En esta libertad creativa, radica para Garnier la posibilidad de formular un *estilo actual*, que haga posible dar respuesta a las distintas necesidades que plantean las nuevas circunstancias de finales del siglo XIX². La diferencia de la línea post-garnieriana con respecto a esta posición, radica principalmente en la morigeración de la apertura estilística. Fa búsqueda de una mayor neutralidad y racionalidad, como reacción en gran parte frente al *Art Nouveau*, conduce en este caso cuna nueva valorización del período del clasicismo francés y a una mayor contención en lo que

como enseñanza, podremos defendernos de su abrazo; pero si nos dejamos conducir porta pasión que ella inspira, poco a poco sentiremos nuestro espíritu alejarse del arte vivo, perderemos toda tradición in *French Architecture*, Princeton, 1973

² La respuesta a las condiciones del presente, se da evidentemente para Garnier desde la creación individual: “El estilo que yo empleo es el mío, es el de mi voluntad y mi inspiración; es el estilo de mi tiempo que yo produzco y que yo afirmo, es mi personalidad lo que desarrollo, pero que se dirige hacia la corriente de nuestras producciones, y mi obra, sea esta lo que fuera, dejará necesariamente su rastro en la manifestación de un estilo que será consagrado en su día. “Charles Garnier, “Le style actuel”, en *L'Emulation*, N° 117, Bruselas, nov. 1893.

respecta a la libre manipulación de los elementos ornamentales.

Gran parte de la obra que desarrolla Christophersen a partir de su arribo a la Argentina en 1887, se mueve dentro de estos términos. En tal sentido cabría señalar dos puntos que, sí bien son compartidos por otros profesionales que actúan en la misma época y que registran asimismo una formación académica, aparecen en su caso con características más marcadas.

El primero de ellos se refiere al espectro de referentes históricos que, en términos estilísticos, es puesto en juego y a la forma en que estos son apropiados en el momento concreto de proyección. Lo que aparece con mucha claridad en su obra es hasta qué punto la opción estilística se halla determinada por lo que podríamos llamar la caracterización programática, es decir, la necesidad de expresar a partir de una operación de referenciación histórica el carácter de uso del edificio. A cada familia de programas le corresponde, por lo tanto, un cierto espectro de estilos, que en general no se contaminan. De todas formas, allí donde se produce una imbricación de referentes, esta operación no sobrepasa nunca la experiencia garnieriana, como se desarrollará más adelante en relación a algunos ejemplos.

Un segundo punto característico de la modalidad proyectual de Christophersen,

que si bien no se verifica en la totalidad de su producción puede considerarse como distintivo de una parte muy significativa de la misma, es la acentuación puesta en el uso variado y colorístico de los materiales. La búsqueda intencionada de la policromía, que es notoria en un sector importante de su obra, se sobre impone en distintos casos a la operación de referenciación histórica, revelándose como un recurso que remite en cierta medida a la producción pictórica de Christophersen, en la cual el trabajo sobre el color y el gusto por la variedad cromática y ornamental constituyen uno de sus rasgos más personales. Independientemente de la temática y de las técnicas figurativas empleadas, es probablemente el cromatismo una de las cualidades a las que más atención se presta en su pintura, poniéndose en evidencia de esta forma su deuda con determinados artistas de principios de siglo como Sorolla, Andrade o Sargent, que son sus reconocidos modelos.



La cuestión de la policromía y del manejo de los múltiples materiales que deben

concurrir en una obra de arquitectura, tema garnieriano que se halla apuntalado a su vez por una larga tradición de debates teóricos dentro de la *Ecole des Beaux-Arts* y que en gran medida se reactualiza afines del siglo XIX³, adquiere para Christophersen en el ámbito rioplatense una particular connotación. En ella parece radicar, en principio, una de las respuestas más adecuadas a las condiciones de producción del medio local. Frente a la inexistencia de tradiciones estéticas propias, la concordancia con el medio natural y la expresión de las posibilidades que el mismo brinda, pasa a un primer plano en la búsqueda de un carácter nacional para la arquitectura argentina: “Con el arte nacional nacerán industrias nuevas que vendrán a cooperar en la gran obra, a la que también contribuirán los mármoles y los ónices de variados colores que nos brinda este privilegiado suelo, las fábricas de cerámica mejorarán sus productos rompiendo los lazos que las

³ Desde la obra de J. Hittorf, *L'Architecture polychrome chez les grecs*, este tema se instala en la *Ecole*, desvinculándose de la cuestión arqueológica que le dio origen. Véase: Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, 1990.

La importancia que se le asigna al mismo a finales del s. XIX en Francia, puede verse en los innumerables artículos que se le dedican en las publicaciones de mayor circulación. A modo de ejemplo pueden citarse; E. Soil, “La polychromie des monuments et des sculptures”, en *L'Emulation*, Bruselas, oct. 1893; Paul Sedille, “Etude sur la renaissance de la polychromie monumentale en France”, en *L'Architecture*, N°2, N°3 y N°4, Paris, ene. 1888.

subyugan, convirtiéndolas en meras copistas de lo que en Europa se hace, y la policromía que nos daría reflejaría en el ambiente azul sus brillantes y atrevidos colores”⁴. Esta idea aparece con cierta asiduidad en diversos textos de la época. Por ejemplo, en su viaje a la Argentina en 1906, Anatole France expresa su sorpresa al constatar que la moderna y pujante Buenos Aires que se está levantando en esos momentos, es una ciudad construida en piedra o en materiales que la imitan, desaprovechando, inexplicablemente para el caso de nuestro país, las posibilidades de una arquitectura en materiales cerámicos⁵.



Los dos puntos mencionados que caracterizan en líneas generales a la arquitectura de Christophersen, se muestran más nítidamente en dos de las grandes áreas temáticas en las que se desenvuelve su producción: la arquitectura

⁴ Alejandro Christophersen, “La Sociedad Central de Arquitectos”, en *Suplemento de Arquitectura de la Revista Técnica*, Buenos Aires, may. 1904.

⁵ Véase Luis A. Broggi, “Epidermis arquitectónica bonaerense”, en *Revista de Arquitectura de la SCA*, Buenos Aires, oct. 1916. (reeditado posteriormente bajo el mismo título en *El Arquitecto*, Buenos Aires, sept. 1924). Desde una tradición distinta a la *Beaux-Arts*, es también Broggi uno de los mentores de la arquitectura de la policromía en Buenos Aires.

religiosa y la arquitectura doméstica.

En lo que respecta a la primera de ellas, es donde con más evidencia se pone de manifiesto la postura paradigmáticamente ecléctica de Christophersen, cercana en algunos casos al *revival* o, con más precisión, a la reconstrucción arqueológica. Casi toda la gama de referentes posibles de arquitectura religiosa de finales del siglo XIX parecen hallar lugar en su producción. En ejemplos como la capilla de la Iglesia Ortodoxa Rusa (Brasil 323; construida por Christophersen en 1905 según planos del arquitecto ruso Preobrazhensei) que reproduce un modelo bizantino, o la Iglesia para Marineros Noruegos (1918; demolida) realizada para la Colonia Noruega en Buenos Aires a partir de la reelaboración del tipo escandinavo de iglesia parroquial, la vinculación con los ejemplos modélicos resulta prácticamente lineal. En otros casos, como en la Capilla de la Santa Unión de los Sagrados Corazones (Av. Córdoba 766; 1898) o la Capilla Regina Apostolorum (Avellaneda 2681; s/f), realizadas dentro de los lineamientos del neogótico y del románico tardío respectivamente, la referenciación estilística es fundamentalmente genérica, imbricándose préstamos de distinta procedencia pero evitándose la yuxtaposición anacrónica; posición muy en línea, por otra parte, con la corriente francesa que domina en el campo de la

arquitectura religiosa en las dos últimas décadas del siglo XIX.

Es probablemente en una de sus obras más tardías, el Santuario Nacional de Santa Rosa de Lima (Av. Belgrano y Pasco; 1928-34), donde con más nitidez aparecen en vinculación el tema de la necesaria referenciación de la obra de arquitectura y el del uso de los materiales. En este ejemplo, inspirado muy directamente en la iglesia del Sacre-Coeur de Paris de Paul de Abadie, y en menor medida en el templo franco-románico de Saint Front de Perigueux, la operación llevada a cabo por Christophersen consiste en dotar a las formas derivadas o tomadas en prestamos de estos modelos, de una peculiar cualidad colorística lograda a partir de un uso libre de los materiales que lo distancia de los referentes originales. Como queda expresado en la memoria del proyecto: “Su policromía exterior esta lograda por la fusión armoniosa del ladrillo, el granito, la piedra, el techo de teja italiana, el cobre que cubre las cúpulas y los mosaicos que adornan la fachada principal”.⁶ Otro punto de separación con los modelos citados, es la perceptible intención de lograr en esta iglesia una composición variada, casi podría decirse de corte pintoresquista, que se halla dada tanto por la volumetría como

⁶ Alejandro Christophersen, “Santuario de Nuestra Señora de Santa Rosa de Lima”, en Revista de Arquitectura, Buenos Aires, feb. 1931.

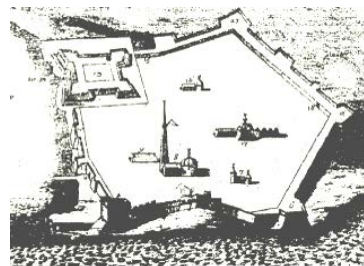
por el sistema ornamental, y que se despliega principalmente sobre las fachadas secundarias de las calles Pasco y Venezuela.

La última de las grandes construcciones religiosas de Christophersen, la iglesia Santa Magdalena Sofía Barat (Villa Devoto; 1934) no es más que una derivación en lo estilístico de Santa Rosa de Lima, basada en la reproducción de dos de los temas formales de esta última: la torre del campanario y el cuerpo central del acceso. Aquí también, la apelación al uso contrastante de los materiales constituye su principal recurso expresivo.

En lo que respecta a la segunda de las áreas temáticas señaladas, la arquitectura doméstica, pueden distinguirse a grandes rasgos tres grandes grupos de ejemplos predominantes, tomados desde doble punto de vista de sus referentes históricos y de su materialidad, que corresponden en su mayoría a las primeras décadas de actividad de Christophersen.

El primero de ellos es el que inspira en el modelo de la *villa* rústica francesa, tema que ya ha sido ensayado por Christophersen en distintas acuarelas en el año 1898, y al que corresponden probablemente sus primeras construcciones en nuestro país. En ejemplos como las casas de Guido 1566 (1904) o Libertad 1384 (1904), la inserción en un contexto urbano de este modelo se

realiza tratando de mantener las características morfológicas más distintivas del mismo, como ser el uso de una volumetría rica, articulada asimétricamente, o la utilización de espacios intermedios. Otros ejemplos como Juncal 1661 (1905) o Juncal 712 (1903) muestran la voluntad de dotar a este sistema de matriz pintoresquista de un mayor carácter urbano. En ambos casos, el énfasis puesto en la decoración plana, aplicada en bandas horizontales o cubriendo toda la superficie muraria, y realizada a partir de la combinación de diversos materiales cerámicos, constituye el rasgo más distintivo de este tipo de arquitectura que ocupa un lugar importante a principios de siglo dentro de su producción, pero que es dejada de lado, al menos en el medio urbano, aproximadamente a finales de los años diez.



Un segundo grupo de obras en relación con el anterior, puede distinguirse allí donde a los principios del uso colorístico de los materiales y de la variedad volumétrica, se le superpone la intención de referirlos históricamente. La opción por la arquitectura de piedra y ladrillo del periodo

formativo del clasicismo francés, constituyen en este sentido la línea dominante. En las casas Zeballos (1909), Frías (1907) o Rosseti (1903), este se manifiesta principalmente en el tratamiento murario, que reproduce la clásica aplicación de franjas dentadas de piedra en aristas y laterales de vanos, dejando entre ellas paños de color, y la aparición de tejados de líneas rectas y fuerte pendiente. Los elementos ornamentales tomados en préstamo de la arquitectura de Mansart, Lescot o Du Cerceau, se alterna con motivos tomados de épocas anteriores, como las guirnaldas en piedra, las láureas, etc. En cierta forma estas construcciones constituyen el desarrollo natural de una arquitectura ya experimentada por la generación de arquitectos argentinos anteriores a Christophersen, entre los cuales completa su formación. Concretamente se emparenta con la primer obra de Jules Dormal y con la de Ernesto Bunge, con quien trabaja Christophersen en los primeros años de su arribo a nuestro país. Se trata también de una vertiente del historicismo que alrededor de los años diez comienza a tocar a su fin.

El tercer grupo de viviendas que puede diferenciarse, es aquél que se inscribe más directamente en el ámbito del post-garnierismo y en su revalorización de los estilos del clasicismo francés y de la arquitectura del renacimiento italiano. En

estas obras el tema de la policromía es dejado de lado, incorporándose la cuestión del uso del hierro que se suma como nuevo material a su repertorio.

Los procedimientos compositivos más característicos del post-garnierismo, se montan en general sobre la apoyatura tipológica de los modelos habitativos franceses, como el *hotel particulier* o el *grand-hôtel*. En distintos ejemplos, estos procedimientos se hallan remozados a partir de la incorporación de nuevos referentes, tomados especialmente de la arquitectura de la Exposición de París de 1900, con la cual la deuda de Christophersen es bastante explícita.

Cabe mencionar, por otra parte, que ninguno de los estilos clásicos parece reconocer una codificación precisa en los principales textos dedicados al tema que circulan en el medio argentino desde finales del siglo XIX. Las distinciones netas entre unos y otros, aparecen sólo en lo referido al tratamiento decorativo de los espacios interiores. De hecho, Christophersen señala que quienes introducen en la Argentina los estilos Luis XIV, XV o XVI, son las casas de decoración francesas antes que los propios arquitectos⁷. La resolución externa, ofrece una clasificación más ambigua, que tiende

⁷ Véase: Alejandro Christophersen, "Las diversas influencias arquitectónicas en la edificación de Buenos Aires", en Revista de Arquitectura de la SCA, Buenos Aires, jul. 1927.

a emparentar al Luis XIV y al Luis XVI, como momentos de mayor severidad y rigor en el logro de un ideal clásico, frente a la libertad y artificiosidad del Luis XV.

En el marco de las distintas teorías del historicismo que se manejan en este momento, tal por ejemplo, el caso de Planat, lo que en general se valoriza es el sentido de armonía que debe reinar entre los heterogéneos elementos tomados en préstamo a una porción del pasado⁸. La aplicación moderna de los mismos, requiere por lo tanto un cierto don, en el que se revela el genio del arquitecto, en saber distinguir la conveniencia de las asociaciones, restringiéndose el campo de la invención propiamente dicha a los motivos ornamentales. La originalidad reside, justamente, en crear dentro de dichas normas de armonía, contraponiéndose esta operación a la falsa originalidad del modernismo. Esta es la línea de argumentación general que sigue Christophersen en sus escritos, aunque introduciendo un particular matiz: tal modernismo es ajeno a la “sensibilidad latina”, lo que lo hace doblemente inapropiado para una arquitectura en formación como la que se da en nuestro país.

Estas razones permiten comprender, en parte, lo acotado de los parámetros, tanto

tipológicos como estilísticos, en los que se mueve este tercer grupo de obras. Ejemplos tales como el Hôtel Leloir, muestran bien a las claras cómo esta búsqueda de la armonía de los elementos se efectúa sin salirse de los lineamientos marcados por la experiencia garnieriana. En este caso, puede verse cómo a la matriz ideada por Mansart se le yuxtaponen elementos traídos de otros autores del clasicismo francés, tales como los tejados curvos que pueden rastrearse hasta la obra de Salomón de Brosse, o motivos más trabajados por la tradición clásica que se actualizan a fines de siglo XIX, como el frontis partido sostenido por un doble orden de columnas que tiene reminiscencias bernescas y que guarda también un cierto grado de parentesco con *Maisons-Laffite* del mismo Mansart.

La medida revalorización del barroco italiano que se trata de hacer concordar con el uso decorativo del hierro, que se expresa claramente en el tema del acceso donde una marquesina de filiación *Art-Nouveau* se inserta entre los dos pares de columnas jónicas, enlazan esta obra con el Palacio Anchorena, quizás su única producción realmente significativa de la búsqueda de un carácter personal. Es allí donde se pone en evidencia el pleno dominio de los instrumentos de proyectación *Beaux-Arts* desarrollándose sus múltiples posibilidades. Pueden señalarse tres puntos

⁸ Véase Pierre Planat, “Moderne architecture”, *Encyclopedie de l'Architecture*, Paris, s/f.

donde esto se refleja más claramente.

En primer lugar, es uno de sus pocos ejemplos construidos, donde se define una idea de partido, que vaya más allá de la recreación tipológica. Esto se refleja en un trabajo de planta que muestra una elaboración casi inédita si se lo compara con proyectos anteriores (excepción hecha quizás del proyecto presentado para el Concurso del Palacio del Congreso de la Nación en 1895).

La solución hallada para el problema que en este caso se plantea, que es la resolución en una única edificación de las tres viviendas que el programa exige, verifica todos los puntos principales que deben concurrir, según las normas de enseñanza *Beaux-Arts* de finales de siglo, para la existencia de un partido.

Además, este partido debe aparecer como una fórmula que se desprenda naturalmente de las necesidades específicas del programa, siendo la planta su momento más preciso de definición. En segundo término, lo que se debe priorizar desde el punto de vista formal, es la riqueza en la articulación de los espacios y el trabajo murario, tomando como base un esquema axial simple. Por último, debe darse una relación creativa entre la planta y el alzado que proponga una lectura clara del carácter programático que debe asumirla obra. La solución hallada (un patio de honor oval en torno al que se

articulan los tres cuerpos de la vivienda en forma de cabecera de cruz) si bien registra algunos préstamos, principalmente en su planta, del proyecto de una vivienda para un banquero y *sus* hijos con que J.L. Pascal ganara el *Grand Prix*⁹ y del *Grand Palais* de A. Louvet, es uno de los puntos más originales de la obra de Christophersen.

En segundo lugar, la resolución del alzado muestra la puesta en práctica de un criterio de variedad compositiva típicamente garnieriano. El mismo se refleja en la elección de un amplio repertorio formal en el que se constata la influencia del *Petit Palais* de Giraud, por ejemplo en el uso de un gran comisado curvo como motivo central de la fachada o en las columnas apareadas que definen el patio interior, y en el que se imbrican préstamos de casi toda la tradición clásica del siglo XVII. Otro de los medios puestos en juego es el recurso a la asimetría, marcadamente intencional aunque contenida dentro del esquema general del partido, que determina las disímiles fachadas sobre las calles Esmeralda y Basabilvaso.



⁹ Ver Federico Ortiz, "Alejandro Christophersen y la cultura arquitectónica de su tiempo", en Revista de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, jun. de 1983.

Este último flanco del edificio es el que recibe la mayor atención compositiva y donde se incursiona más claramente en un tema que reconoce un intenso debate dentro de la *Ecole* de finales de siglo, tal es el del uso del hierro en las obras de arquitectura. Este tema se hace presente en el recurso quizás más original del Anchorena, la utilización de un cuerpo oval de hierro fundido o *serre* que se engarza sobre esta fachada mediante un motivo formal similar al aplicado en el Hôtel Leloir. El tratamiento decorativo del mismo, que recrea el patrón de dobles pilastras, vanos y ósculos al que responden prácticamente todos los muros externos del edificio, refleja una idea bastante común a todo el historicismo, y que Christophersen hace suya en algunos artículos posteriores, según la cual la aplicación del hierro no debería plantear un problema estético específico. Sus probabilidades estáticas no lo hacen diferente al resto de los materiales que concurren a hacer una obra de arquitectura. Al igual que ellos, necesita ser trabajado, vale decir violentado en su estado natural, en pos de distintos fines entre los cuales se halla lo estético.

Yendo más allá, la idea de que la materia debe aparecer como fruto de un trabajo para ser bella, es un principio de origen probablemente ruseiniano del que Christophersen no podrá desprenderse en toda su carrera, siendo más determinante

quizás sobre su obra que cualquier otra noción práctica o teórica. Este trabajo debe remitir, en el caso de lo estético, a una serie de valores sancionados históricamente, sobre los que, parafraseando sus propias palabras, se podrá progresar pero no revolucionar.

Las tentativas de una renovación artística que desde inicios de siglo comienzan a detectarse dentro de su producción y de su obra, inevitables por otra parte para alguien imbuido en las teorías del *milieu*, no se desvinculan nunca de esta idea. Es a ella a la que responde en gran medida su concepción de estilo, concebido genéricamente en términos de sistema formal mudable pero apoyado en la constante de las proporciones humanas. Desde esta perspectiva, vale decir considerando al estilo como un conjunto de formas temporarias que se encadena con otras formas sobre la base de ciertas condicionantes que son inamovibles y específicas de la disciplina, la búsqueda de un *estilo nuevo* no resulta contradictoria, en principio, con la práctica de una arquitectura historicista ni con su campo de ideas.



La búsqueda de un estilo nuevo.

Hacia fines de 1923, cuando aún no podía preverse la fuerza que las sucesivas corrientes anti-historicistas cobrarían en el país, Alejandro Christophersen escribía: “Un excesivo arraigo a las tradiciones de un glorioso pasado de arte, que fue la base de nuestra escuela de arquitectura, nos impide a los que bebimos en esas fuentes, que nuestra imaginación y nuestra reflexión se aparte de la huella de esas enseñanzas y nos permita desprendernos de determinados moldes y cánones que se grabaron para siempre en nuestra mente. Esas tradiciones clásicas pesan sobre nosotros, ligándonos con fuerte cadena, difícil de deshacer a pesar de nuestro aparente esfuerzo por quebrarla¹⁰. La situación de incertidumbre y cuestionamiento de los propios instrumentos disciplinares, que tan claramente se expresa en estas líneas puede detectarse durante un largo período de tiempo en el pensamiento de Christophersen. El esfuerzo que allí se menciona, infructuoso aparentemente, por superar los límites de la propia formación, comienza aproximadamente en los años inmediatamente posteriores al Centenario de la Argentina. Es en ese momento

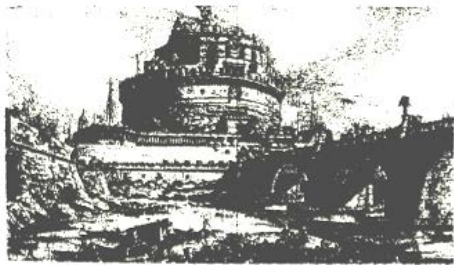
¹⁰ Alejandro Christophersen, “Los rascacielos y las construcciones gigantescas”, en Revista de Arquitectura de la SCA, Buenos Aires, dic.1923.

cuando, bajo la presión de diversas circunstancias históricas y desde diversos ámbitos de la disciplina se plantea la búsqueda de lo que genéricamente puede llamarse un *estilo nuevo*.

El *estilo nuevo* es sin dudas una expresión recurrente en toda la arquitectura argentina desde finales del siglo XIX, que adquiere según los casos, connotaciones totalmente diversas, cargándose de múltiples contenidos. No es, como se ve, una noción ajena al campo de ideas del historicismo, aunque es allí donde su evidencia material resulta más débil o en algunos casos casi inexistente. En tal sentido, el caso de Alejandro Christophersen, debido a su prolongada producción teórica que abarca un sinnúmero de artículos aparecidos a lo largo de casi dos décadas en la Revista de Arquitectura de la SCA, resulta revelador para comprender los alcances, el significado y también las causas por las cuales esta idea aflora entre aquellos formados en esa “tradicción de un pasado de arte”.

Evidentemente, es fuera del ámbito del historicismo ecléctico donde la intención de crear un *estilo nuevo* se hace más fuerte y donde el correlato de esta idea con una producción concreta se torna más factible. Aplicada en los primeros años del siglo XX al *Art-Nouveau* y a otros modernismos, esta expresión se carga con el correr del siglo de distintas intenciones, ligándose, en

determinados profesionales, con la voluntad de crear alternativa al historicismo. El caso más ejemplificador al respecto es quizás el de Martín Noel¹¹. En este arquitecto la expresión *estilo nuevo* se vincula directa y exclusivamente con la arquitectura neocolonial, estilo que desarrolla en múltiples obras. En Christophersen, esta noción no puede vincularse con ningún ejemplo concreto, vale decir que no alcanza materialización alguna, quedando principalmente en el plano de las intenciones y de la postulación teórica. Sin embargo, permite explicar ciertos virajes en su práctica proyectual y el surgimiento, en determinados momentos, de nuevos referentes.



La idea de lo que habría de ser este estilo nuevo fluctúa a lo largo de la carrera profesional de Christophersen, sin que, como ya se ha dicho, alcance un momento de definición fuerte. Los primeros intentos

¹¹ Véase al respecto Jorge Francisco Liernur, “¿Arquitectura del imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones neocoloniales de la arquitectura producida durante la dominación española en América”, en *Anales del Instituto de Arte Americano*, W27-28, Buenos Aires, 1989-91. También Margarita Gutman, “Noel, ese desconocido”, en *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 25, Buenos Aires, 1987.

de concretarla tienen lugar a partir de los años diez, cuando se propone trazar los *rumbos nuevos* que habría de seguir la arquitectura.



La búsqueda de *nuevos rumbos* puede considerarse como el intento de asimilar a las teorías y métodos proyectuales desarrollados anteriormente, tres cuestiones principales, expuestas justamente en su artículo “Rumbos Nuevos” escrito en 1915 bajo el impacto de la Primera Guerra Mundial y en un tono de marcado pesimismo con respecto a las posibilidades de la cultura europea.

La primera de ellas es la referida a la “identidad nacional” del arte, que gravita fuertemente en todo el ámbito de la cultura desde los años del Centenario y que se vincula, a su vez, con el auge del hispanismo y la valorización de la arquitectura colonial. En segundo lugar, la necesidad de producir una arquitectura estrictamente metropolitana, incorporando las nuevas técnicas de construcción, especialmente las referidas al hierro y al hormigón armado. Por último, la constatación del agotamiento por repetición y desnaturalización urbana de

los modelos privilegiados del historicismo. Los *nuevos rumbos* que habían de conducir al *nuevo estilo*, tienen su origen en un interrogante particularmente significativo, dado la situación histórica en que se formula, que es el de cómo darle carácter propio al arte o a la arquitectura de una nación sin pasado artístico. La arquitectura colonial, si bien recibe una valoración distinta por parte de Christophersen a lo largo del tiempo, no deja nunca de ser vista como una producción artística menor, receptáculo de ciertos valores pero insuficiente como fuente, aun desde un punto de vista programático, para la creación de una nueva arquitectura. Esta posición aparece muy marcadamente a principios de siglo. En 1906, en un documento elaborado como miembro de la Comisión del Centenario en el cual se muestra partidario de la demolición del Cabildo, expresa: “Es de deplorar que todas esas obras coloniales no tuviesen real y verdadero mérito, por cuanto muchas o casi todas ellas fueron construidas con sensatez y quizás con más adaptabilidad al clima y al medio ambiente que muchos de los edificios nuevos de los cuales se vana gloria Buenos Aires¹². Con posterioridad, distintas circunstancias van a hacer variar en parte esta postura, pero en un principio

¹² Alejandro Christophersen, “Conmemoración del Gran Centenario. Proyecto sometido a la Comisión Nacional”, en Suplemento de Arquitectura de la Revista Técnica, Buenos Aires, ago. 1906.

la arquitectura colonial no es vista como una alternativa posible sobre la que fundar el arte nacional.

La vía que con más claridad parece abrirse, alrededor del año diez, es volver una vez más sobre los principios de Taine y tratar de dar una respuesta lo más rigurosa y des-historizada posible a las condiciones de un medio peculiar, que no brinda un pasado artístico propio al que poder aferrarse. En años subsiguientes, esta noción aparece expresada con todas sus implicancias: “La América joven [...] recogiendo del clásico sus sabias enseñanzas, libre del yugo de tradiciones que entrañan la libertad, desea ensanchar su campo visual y aplicando las sanas tradiciones que fueron gloria de antaño las aplicará a un arte moderno, digno de una vida moderna. De esas modernas imposiciones, de esas necesidades nuevas, sin destruir el pasado, nacerá una arquitectura racional y nacional¹³.”

Todos los elementos que definen al *estilo nuevo* aparecen aquí condensados. En principio, la convicción de que lo clásico genérico ha de ser la materia prima sobre la que debe actuar una modernización también genérica, transformándolo pero respetando los que se suponen son sus valores intrínsecos. De esta operación,

¹³ Alejandro Christophersen, “Balance de un siglo de arquitectura”, en Revista de Arquitectura de la SCA, Buenos Aires, sep-oct. 1917.

efectuado en consonancia con su medio, surgirá la arquitectura nacional, sin que su búsqueda intencional sea posible. De lo que se trata, en suma, es de reconcentrarse en la idea de que no son tanto los estilos consagrados sino los mecanismos de su formación lo que debe tenerse en cuenta. El principal problema de esta operación, por el que se explica la remisión al futuro del texto antes citado, es que cuando se definen concretamente las características que asume la modernización, esta se muestra en gran medida incompatible con los otros dos términos de su fórmula: lo nacional y la tradición clásica. En la práctica, lo que se intentará hacer es un recorte en las posibilidades que la técnica brinda, procediendo a una revisión de las fuentes de su arquitectura.

La intención de angostar el campo de referentes, ciñéndose a las manifestaciones más neutras del clasicismo del siglo XVIII, y de someter a este material a un proceso de racionalización, cobra fuerza en sus obras desde 1910 en adelante. Evidentemente, no es esta una operación privativa de Christophersen, ya que responde a una tendencia más general en todo el ámbito de la arquitectura argentina y también internacional, que en términos generales ha sido calificada como arquitectura *dieciochesca*. Otros estudios de la época, como el de Lanús y Hary, ensayan también esta corriente, que es

aceptada como un impulso renovador.

Innumerables obras dan cuenta de este viraje, en pos quizás, de un carácter nacional, en el que lo clásico comienza a abstraerse. Los *hôtels* y casas de renta Ledesma (1912), Ayerza (1910), Labougle (1911), Williams (1910), Cobo (1909), Arce (1910) o Castro (1912), por citar sólo algunos ejemplos, son reflejo de esta nueva práctica proyectual. La proliferación de los materiales, la variedad ornamental o los recursos al pintoresquismo han desaparecido. La actitud creativa frente a la historia es otra, y también lo es la materialidad de estos edificios, cuya extrema severidad contrasta notablemente con el resto de su obra. Son sin duda la expresión más depurada posible del post-garnierismo, que no deja ningún resquicio a la aplicación expresiva de los *materiales* y que se basa principalmente en el uso de formas puras. El relativamente alto grado de abstracción que esta arquitectura presenta se halla apenas neutralizado por una medida decorativa basada en detalles figurativos y focalizados en puntos muy determinados de la superficie muraria.

En correlato con este despojamiento decorativo, los valores de diseño sobre los que se concentra esta arquitectura, se hallan referidos principalmente a la aplicación de un sistema proporcional en el que pueda reconocerse, en principio, la escala humana. La idea implícita en los

ejemplos citados es la de construir un medio urbano sin disonancias basado en el rigor formal y en la contención dimensional. Una comparación de estos ejemplos de los años diez con obras anteriores, como la que puede establecerse entre el Hôtel Leloir de 1908 y el Hôtel Castro de 1912 (posteriormente transformado en sanatorio, pero originalmente destinado a vivienda), ambos dentro de la misma tipología y de igual magnitud, muestra hasta qué punto se ha tratado de evitar en ellos cualquier tipo de arbitrariedad expresiva, reduciéndose a un mínimo los recursos formales. Interpretada en general en términos de estilo Luis XVI, es probable sin embargo que esta porción de la obra de Christophersen se halle marcada por la intención de buscar una alternativa, dentro de los límites *Beaux-Arts* de su registro teórico y práctico, a las modalidades ya instaladas del historicismo. Bajo esta óptica, y teniendo en cuenta la comparación señalada, puede interpretarse la afirmación, en gran medida contradictoria de Christophersen, de que “hartos ya del excesivo pastiche del siglo XVIII francés (...) ha llegado el momento de anhelar rumbos nuevos”¹⁴.

El ejemplo más significativo de esta

variante de su obra, es el edificio de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires cuyo proyecto data del año 1913 y que fuera inaugurado en 1916. En este edificio se pone en evidencia hasta qué punto los instrumentos proyectuales de la *Beaux-Arts* de finales de siglo XIX, deben tensarse para dar respuesta a condicionantes característicamente metropolitanas.



Tanto por los requisitos programáticos, que comportaban la existencia de tres áreas diferenciadas: las dependencias específicas de la Bolsa (salón principal, sala de Directorio, vestíbulo, etc.), las oficinas para alquiler y un sector social y comercial, como por los condicionantes urbanos a que debía responder el proyecto, el edificio de la Bolsa planteaba un nuevo rango de dificultades, inéditas en gran medida en la producción anterior de Christophersen. Estas pueden resumirse en dos puntos principales. El primero de ellos era, dada la cantidad de metros cuadrados que imponía el programa y lo exiguo de las

¹⁴ Alejandro Christophersen, “Rumbos nuevos”, en Revista de Arquitectura de la SCA, Buenos Aires, jul. 1915.

dimensiones del lote, la necesidad de desarrollar una construcción en altura. El segundo era el de producir un segmento de arquitectura/ciudad, ya que el proyecto de la Bolsa formaba parte de una intervención urbana, que debía vincularlo por medio de un puente y una explanada con el nuevo edificio de Correos.

Por lo tanto el problema, que estas condicionantes planteaban, era el de la elaboración de un partido en altura, que fuera expresivo de un carácter programático pero que respondiera, a su vez, a una significación urbana mayor.

El partido obedece fundamentalmente aun criterio de ordenamiento en vertical de las tres áreas que imponía el programa, reproduciendo en varios aspectos el criterio adoptado en ejemplos tales como la *Bourse* de Marsella o el *Palais de Commerce* de Lyon de J. Dardel. Al igual que en ellos las actividades de tipo social son asimiladas con los servicios del edificio, destinándoseles los niveles inferiores. Sobre ellos se ubican las dependencias propias de la Bolsa que se ordenan en forma de anillo entorno al Salón de Operaciones, ocupando las plantas principales del edificio. El tercer nivel del mismo está constituido por los locales dedicados a renta. En principio este sector no es más que el resultado de ajustar al esquema de armado de la planta principal un criterio de máximo

rendimiento de locales, reemplazando la galería perimetral del gran salón por un patio abierto. Sobre dicho salón y sus locales anexos se apilan, de esta forma, un total de cuatro plantas de locales que suman alrededor de 280 unidades.

Los disímiles requerimientos que gravitan para cada una de las áreas exigidas por el programa alas que responde el ordenamiento en vertical del proyecto, determinan una disociación en los criterios compositivos que rigen para cada una de ellas.



Una disociación similar, producto de la sobre impresión al carácter programático del edificio de la necesidad de una cierta presencia urbana, puede constatarse en los alzados del mismo. Los frentes sobre las calles San Martín y Sarmiento responden aun criterio formal distinto del que se aplica en la fachada de la Av. Leandro N. Alem. Los dos primeros se ajustan a un mismo patrón compositivo, inspirado en el *Garde-Meuble* de Gabriel y en el *Hôtel des Monnaies* de Antoine, que alcanza su momento de mayor elaboración en la

ochava: un orden gigante sobre un basamento continuo de arcos rematado por un ático recto. Los pisos superiores del edificio en estos dos frentes, se hallan desplazados hacia atrás a efectos de preservar el sistema proporcional tomado de los referentes citados. El frente sobre la Av. Leandro N. Alem se desliga, por el contrario, de este sistema, presentándose en otra dimensión urbana, más monumental y en consonancia con el nuevo edificio de Correos situado en la acera opuesta de la avenida, en construcción ya hacia 1913.

El rechazo a las nuevas condiciones de producción metropolitana, particularmente a la construcción en altura y ala aplicación no cualificada del hierro y del hormigón armado, se expresa en una revalorización de los ámbitos extraurbanos como lugar donde puede aparecer libremente el genio del arquitecto y en una nueva postura frente a la arquitectura colonial: “Poco o nada podemos hacer en la Capital, librados al entusiasmo de la especulación y la codicia humana; pero queda el suburbio, quedan los pueblos veraniegos, queda la casa de campo. Ahí está la ubicación de la arquitectura colonial: en la espaciosa campiña, en la pampa¹⁵. Es sobre la base de este rechazo de lo urbano, donde van

¹⁵ Alejandro Christophersen, “La arquitectura colonial y su origen”, en Revista de Arquitectura de la SCA, Buenos Aires, mar-abr. 1917.

alcanzar su síntesis dos temas en gran medida desvinculados entre sí hasta este momento, pero cuyas coincidencias comienzan a hacerse evidentes: la arquitectura de la policromía y la arquitectura colonial: “Rodeemos la casa de campo de amplias recabas o galerías que produzcan sombra y fresco (...). Busquemos también la nota policroma en el maderamen, en las puertas y persianas pintadas, agrupemos un friso de variados colores en cerámica y alegamos el todo con vivos colores que en medio de las verdes praderas y bajo el cielo ardiente argentino se atenuarán en una inmensa y armónica policromía¹⁶. Arquitectura colonial y policromía, carácter nacional y cualidad estética, terminan finalmente por enlazarse en esta nueva fórmula que cierra aún más las posibilidades de una renovación efectiva.

De todas formas, la puesta en valor de la arquitectura colonial se efectúa a partir de la aparición de un nuevo segmento en el horizonte de referentes que maneja Christophersen: la arquitectura *del Mission Style* del oeste norteamericano. Esta arquitectura es presentada como ejemplo en el que las nuevas posibilidades técnicas del confort moderno se aplican a una producción que responde a las normas tradicionales de proporcionalidad y de

¹⁶ *Ibidem*.

referenciación histórica. Es también bajo esta óptica que la arquitectura colonial argentina es reconsiderada, haciéndola aparecer como el material más apto donde incorporar aquellos elementos de la modernización que no comprometan el sistema estético sustentado desde su formación. Es ésta probablemente la última tentativa innovadora dentro de su producción, que se corporiza mucho más tarde en algunas obras menores de los últimos años de la década del veinte, como la estancia “El Portazgo” (Melilla, Uruguay; 1926) o la estancia “San Ambrosio” (Guaaleguay, Entre Ríos; 1928). Lo que a finales de los años diez se va habiendo evidente es la imposibilidad de materializar estas intenciones de renovación en obras que claramente pongan en evidencia su novedad. De ahí un rasgo que cada vez se acentúa más, pero que de hecho es inherente a todo este tema, tal es la constante apelación al futuro, el dejar para las siguientes generaciones la construcción del *nuevo' estilo*. Ante la imposibilidad de crear una alternativa a las primeras expresiones de la modernidad en arquitectura, la concreción del arte nuevo se desplaza infinitamente hacia el futuro: “A la juventud de nuestra escuela le delega el por venir la preciosa misión de vincular estos elementos (el hierro y el cemento armado) como medio, de enlazar a ellos un pasado de tradiciones y transformar en un

todo estético la composición que encuadre en el marco de la tierra argentina. A la juventud de nuestra escuela le corresponde buscar ansiosa esos rumbos nuevos¹⁷.

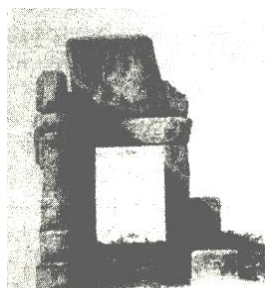
Una nueva instancia en el pensamiento de Christophersen con respecto a la posibilidad de crear un *estilo nuevo* (que aquí sólo dejaremos planteada) se da durante la década del veinte, especialmente en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. En ellos, se plasma con mayor claridad que en épocas anteriores, su idea de un *arte sano*, expuesta principalmente a partir de su actividad como articulista en la Revista de Arquitectura de la SCA, y que da lugar asimismo a la publicación de su libro Ideas sobre Arte, que aparece en 1919. La diferencia entre este intento y el que se verifica durante los años diez, no radica tanto en los argumentos y en las teorías que se emplean, que en sí mismos pertenecen a una misma familia de ideas, sino en el hecho de que estos se esgrimen para enfrentar situaciones distintas.

Si en los años diez el problema del carácter nacional de la arquitectura ocupaba un lugar central, lo que se intenta en los años veinte es crear una alternativa (que nunca podrá pasar de una formulación teórica laxa) a los vanguardismos de la post-guerra, en un principio, y ala Arquitectura

¹⁷ Alejandro Christophersen, “Rumbos nuevos”, op. cit.

Moderna, luego. La idea de un *arte sano* tiene su origen en el ámbito de la pintura; nace principalmente como reacción frente a las expresiones “enfermas” del cubismo, el futurismo y el orfismo que Christophersen conoce de primera mano. Posteriormente, esta idea se traslada, aunque con matices muy distintos, al campo de la arquitectura.

El enfrentamiento con los postulados de la Arquitectura Moderna, que alcanza su punto más alto en la polémica con Alberto Prebisch en 1925¹⁸, devengará en última instancia en una cristalización de los fundamentos teóricos del historicismo apoyándose fundamentalmente en el pensamiento de J. Rusein y en su concepción de la arquitectura como expresión de un “trabajo humano”. Abstracción y asociacionismo quedarán de esta forma frente a frente, abriendo un último capítulo en su pensamiento y en su producción teórica.



¹⁸ Esta polémica se origina a raíz del artículo de Christophersen “Un rato de charla con un futurista”, publicado por la Revista de Arquitectura de la SCA en su número de abril de 1927. Sintiendo aludido, Alberto Prebisch le responde muy duramente desde las páginas de Martín Fierro (Buenos Aires, may. 1927) en su escrito “Correspondencia Prebisch versus Christophersen”.

Obras y Proyectos de A. Christophersen

Bancos

Banco Escandinavo. (c.1900). Sarmiento s/n. Banco de la Nación Argentina. Dolores, Prov. de Buenos Aires. (1905). Rico y Belgrano.

Banco de la Nación Argentina. Chacabuco, Prov. de Buenos Aires. (1905). Belgrano y Sarmiento.

Banco de la Nación Argentina. Corrientes. (c. 1905). Rioja 686.

Banco de la Nación Argentina. Santa Rosa, Prov. de La Pampa. (1905). Bv. Roca Avellaneda.

Banco de la Nación Argentina. Rodríguez, Pehuajó. Prov. de Buenos Aires. (c. 1905). José Hernández y Cayetano.

Banco de la Nación Argentina. Bahía Blanca, Prov. de Buenos Aires. (1905).

Banco de la Nación Argentina. (1923) Rivadavia 2856.

Casas Particulares

Casa Christophersen. (c. 1892). Juncal 724.

Hotel de la familia Mayol. (1895). Viamonte 726.

Hotel Vicente Peralta Alvear. (1896). Callao 1332.

Proyecto de 14 villas (1998).

Hotel Martínez de Hoz (Hortensio Méndez). (1898). Santa Fe 1026.

Hotel Samuel Rosseti. (1898). Callao 1218.

Hotel Tornquist. (1899). Charcas 682.

Casa de Tomás Devoto. (c. 1900).

Residencia de Ángel Braceras. Av. Belgrano 2852.

Hotel A. Santamarina. Santa Fe 950.

Hotel Carlos Madero. Esmeralda 1279.

Hotel Alejandro Shaw. (1901). Juncal 1044.

Casa de renta Lawson. (1901). Av. de Mayo.1926.

Hotel Baron A. de Marchi. (1903). Tucumán 450.

Hotel Sra. de Williams. (1903). Libertad 1368.

Hotel Christophersen. (1903). Juncal 712.

Hotel Benjamín Williams. (1904). Libertad 1384.

Casa de renta Christophersen. (1905). Rodríguez Peña 1644.

Hotel Antonio Dellepiane. (1905). Viamonte 1405.

Hotel Alfredo Fernández. (c.1905). Av. Alvear 126.

Hotel Pedro Méndez. (1906). Cerrito 1250.

Hotel familia Gómez. (1906). Av. Quintana 71.

Hotel Antonio Leloir. (1908). Libertad 1270

Palacio de la familia Anchorena. (1908). Arenales 72.

Hotel Domingo Acuña. Arenales 115.

Hotel Alberto Leloir. Córdoba 624.

Hotel Sr. Frías. (1908). Av. Quintana 35.

Hotel Ortíz Basualdo. (1909). Suipacha 530

Hotel José Arce (T. A. Le Breton). (1909). Arenales 1295.

Hôtel Juan Zeballos. (1909). Cerrito 1314.

Hôtel Héctor Cobo. (1909). Suipacha 1258.

Hotel Labougle (T. A. Le Breton). (1910). Arenales 1612.

Casa de renta Soto y Calvo. (1910). Corrientes 783.

Hotel Jacobi de Ayerza (A. Robirosa). (1910). Talcahuano 1060

Hotel José Williams. (1910). Libertad 1606.

Intel Juan A. Barassi. (c. 1910). Juramento y Zapiola, Belgrano.

Casa Eduardo Rueda. (1911). Viamonte 1494.

Hôtel Clodomiro Ledesma. (1912). Montevideo 1545.

Hôtel Máximo Castro. (1912). Ayacucho 1556.

Residencia Morató. Playa Carrasco, Montevideo. Uruguay. (c. 1923)

Casa de renta. (c. 1925). Uruguay y

Juncal.

Casa en la estancia “El Portazgo”. Melilla, Uruguay. (c.1926).

Casa de renta Carlos Dupont. (1927). Callao y Tucumán.

Hôtel Estrugamou. (1928). Callao y Arenales.

Proyecto de una casa en Pocitos, Uruguay. (1929).

Ampliación estancia “San Ambrosio”, Gualeguay. Entre Ríos. (c.1930).

Proyecto de 10 casas económicas para lotes de 11,54 varas (1930).

Proyecto de 10 casas económicas para lotes de 10 varas (1930).

Edificios religiosos

Panteón de la Sociedad Española de Socorros Mutuos (c.1898). Cementerio de la Chacarita. **Capilla y Colegio de la Santa Unión de los Sagrados Corazones. (1899).** Av. Córdoba .776.

Capilla de la Santa Unión de los Sagrados “Corazones, Caballito.

Panteón del General Alvear. Cementerio de la Recoleta.

Capilla de la Iglesia Ortodoxa Rusa. (1905). Brasil 323.

Capilla Regina Apostolorum. Avellaneda 2685. Iglesia para Marineros Noruegos. (1918). Av. Huergo s/n.

Santuario Nacional de Santa Rosa de Lima. (1928). Av. Belgrano y Pasco.

Cripta Sepulcral de la Catedral de Mercedes. Iglesia Santa Magdalena Sofía Barat. (1934). Villa Devoto.

Hospitales

Hospital de Niños. En colaboración con el Ing. Ernesto Bunge.

Oficinas y Edificios Comerciales

Edificio para la Compañía Nueva de Gas. (1904). Alsina 1169.

Edificio de la Sociedad Hipotecaria Belga Americana. (1905). Paseo de Julio y Bartolomé Mitre.

Bolsa de Comercio. (1913). Av. Leandro N. Alem, Sarmiento y 25 de Mayo.

Edificio Transradio Internacional. (1940). San Martín y Corrientes.

Edificio y depósito Cía. Carlos Dupont. (1930). Balcarce 548.

Otros

Proyecto para el Concurso del Palacio del Congreso de la Nación Argentina. (1895). Proyecto para la Facultad de Ingeniería. (1905). En colaboración con el Ing. Coni Molina. **Pabellón Argentino de la Exposición de Río de Janeiro. (1922).**

Cronología de A. Christophersen

1866

Nace en Cádiz, hijo del Cónsul de Noruega Thorvaldo Christophersen y Fanny Younger.

1877

Es enviado a Noruega donde cursa sus estudios de Bachillerato. 1885

Se gradúa en la Escuela de Arquitectura y Escenografía de la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas.

Se traslada a París donde se incorpora al *atelier* Pascal de la rama Arquitectura de la *Ecole des Beaux Arts*.

1887

Luego de una breve estadía en Uruguay se radica en Buenos Aires.

1888

Se incorpora al estudio de Ernesto Bunge.

1889

Es nombrado tesorero de la primer Sociedad Central de Arquitectos de la República Argentina. Apertura de su propio estudio de arquitectura. Casamiento con Mercedes Lezica Anchorena.

1890

Como consecuencia de la crisis institucional se traslada a la Prov. de Santa Fe.

1892

Regresa a Buenos Aires.

1899

Construcción del Colegio y Capilla de los Sagrados Corazones en Av. Córdoba.

1901

Se crea bajo su dirección la Escuela de Arquitectura perteneciente a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña en la cátedra de Arquitectura de los dos últimos cursos.

Es socio fundador y Vicepresidente de la segunda Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires.

1903

Primera Presidencia de la Sociedad Central de Arquitectos.

1905

Realiza distintas sucursales para el Banco de la Nación Argentina en la Prov. de Buenos Aires.

1907

Estadía en París donde estudia pintura en el taller de Robert Fleury y Lefevre.

1908

Proyecto del Palacio Anchorena. Proyecto del Hôtel Leloir. 1909

Participa en el Salón de Pintura de Burdeos y en el Salón de Artistas Franceses de París.

1910

Segunda participación en el Salón de Artistas Franceses de París.

1911

Participa en el Salón de Otoño de París.

1912

Hôtel Máximo Castro.

1913

Publica su libro Los orígenes de la arquitectura colonial, Editorial Caras y Caretas, Buenos Aires. Gana en concurso cerrado el proyecto para la construcción del Edificio de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, cuya construcción se inicia en el mismo año.

1914

Publica Petits Hôtels, Casas y otros Edificios.

1917

Segunda Presidencia de la Sociedad

Central de Arquitectos.

1918

Iglesia de los Marineros Noruegos.

1919

Publica Ideas sobre Arte.

1922

Su proyecto para el Pabellón Argentino obtiene un premio en la Exposición Internacional de Río de Janeiro.

1923

Premio Único para extranjeros de pintura y arquitectura en el Salón Nacional de Buenos Aires.

1925

Funda la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores.
Muestra individual en el Salón Anual de Pintura de la República Argentina.

1927

Polémica con Alberto Prebisch.

1928 Proyecto del Santuario Nacional Santa Rosa de Lima. Hôtel Estrugamou.

1930

Es nombrado Director del Banco Hipotecario Nacional.

1936

Es nombrado Presidente Honorario de la Sociedad Central de Arquitectos.

1934

Iglesia Santa Magdalena Sofía Barat, Villa Devoto.

1940

Edificio Transradio Internacional.

1946

Fallece en la ciudad de Buenos Aires.

Otras actividades docentes y públicas:

Profesor Honorario y Consejero de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires; Consejero de la Universidad de Buenos Aires; Miembro del Comité Ejecutivo de la Comisión del Centenario; Vicepresidente de la Exposición Internacional de París; Asesor Artístico de las Exposiciones de San Francisco y Nueva York; Consejero de la Dirección Nacional de Bellas Artes; Delegado de Noruega a la Exposición Internacional de Bellas Artes; miembro de varios jurados del Salón Nacional de Bellas Artes; miembro del Comité Permanente Internacional de Arquitectura; Delegado vitalicio de la Argentina a los Congresos Internacionales de Arquitectura; socio honorario del

Instituto Americano de Arquitectos, del Centro de Arquitectos de Brasil, de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay, de la Asociación de Arquitectos de Chile y del Colegio de Arquitectos de La Habana; miembro del jurado de los concursos: Dos Cuarteles, Rowing Club Argentino, Bolsa de Comercio de Rosario, Palacio de Tribunales de Tucumán, Palacio Municipal de Córdoba y Palacio de Gobierno de Mendoza.

Obras pictóricas:

Su producción abarca cerca de 300 cuadros al óleo y acuarelas. Realizó además los frescos para la Iglesia de Marineros Noruegos (demolida). Obras suyas existen en: Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; Museo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Oslo; Museos Provinciales de Bellas Artes de Santa Fe, Tucumán, Mendoza, Paraná, Rosario, Corrientes; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA; Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires; colección privada Conde Orlosky.

Bibliografía

Selección de artículos publicados en el órgano de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires (SCA). Suplemento Arquitectura de la **Revista**

Técnica (1904-1916), **Revista de Arquitectura** desde 1916.

“Conmemoración del gran Centenario”, jul-ago.1906.

“De actualidad: Patria y Arte”, sep-oct. 1906.

“De actualidad: VIIº Congreso Internacional de Arquitectos”, nov-dic. 1906.

“Rumbos nuevos”, jul. 1915. “Siluetas de antaño”, mar-abr, 1917.

“La arquitectura colonial y su origen”, (extracto de una conferencia dada en el Museo Nacional de Bellas Artes), mar-abr. 1917.

“Los Concursos”, may-jun. 1917.

“El balance de un siglo de arquitectura”, sep-oct. 1917.

“Una Exposición de retratos”, sep-oct. 1917.

“La Bolsa de Comercio de Buenos Aires”, ene-feb. 1918.

“A propósito de Arte Colonial”, Nº15, mar-abr. 1918.

“Los arquitectos y el Salón Anual”, julio. 1918. “Iglesia para Marineros Noruegos”, N°18, 1918.

“Edificios públicos y monumentales. Edificio de Sucursal 11 de Setiembre del Banco de la Nación Argentina”, sep. 1923.

“Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de Río de Janeiro de 1922”, oct. 1923.

“Los Rascacielos y las Construcciones gigantescas”, dic. 1923.

“Una Residencia en la Playa de Pocitos”, mar. 1924.

“Semejanza de la Música y de la Arquitectura”, abr. 1924.

“Fundamentos de la Arquitectura Colonial”, mar. 1925.

“Reflexiones sobre la Reglamentación de la profesión de arquitecto”, jun. 1925.

“Casa de Renta. Uruguay esq. Juncal”, sep. 1925.

“Un concurso de planos hace 30 años”, feb. 1925.

“Salpicón profesional”, abr. 1926. “Casa en la estancia Melilla”, jun. 1926.

“Las nuevas tendencias arquitectónicas”, jul. 1926.

“Salpicón arquitectónico”, oct. 1926.

“Un rato de charla con un futurista”, may. 1927.

“Las diversas influencias arquitectónicas en la edificación de Buenos Aires”, jul. 1927.

“Propiedad de Renta. Callao esq. Tucumán. (Sr. Carlos Dupont)”, nov. 1927.

“Residencia particular. Callao esq. Arenales. (Sr. Fernando Estrugamou)”, ene. 1928.

“Modelo para una casa en la Playa de Pocitos. Montevideo”, ene. 1929.

“Hacia un lógico renacimiento Arquitectónico”, abr. 1929.

“Transformación y Ampliación de una vieja Estancia en Entre Ríos”, sep. 1930.

“Monsieur Ángel en Montparnasse por Pierre-Gilles Veber (traducción)”, ene. 1931.

“

Santuario de Nuestra Señora de Santa Rosa de Lima”, feb. 1931.

“Apuntes para una lógica orientación de la

enseñanza de la Arquitectura”, mar. 1931.

“Inconvenientes de la Arquitectura a sueldo del Estado”, ago. 1931.

“La guardia vieja”, ago. 1931.

“El arquitecto Christophersen y el Banco Hipotecario Nacional (entrevista)”, ago. 1931.

“A propósito de la teoría del mecanismo”, nov. 1931.

“Dos interesantes proyectos de casas económicas”, ene. 1932.

“Algunas modificaciones sobre enseñanza de la arquitectura”, abr. 1933.

“Las casas económicas”, jun. 1933.

“Tres cosas viejas en el Arte nuevo”, dic. 1933. “La Construcción de la casa propia”, feb. 1934. “El cuarto artefacto”, mar. 1934.

“Santuario Nacional de Santa Rosa de Lima”, oct. 1934.

“¿Qué es un arquitecto?”, ene. 1935.

“La Arquitectura en el Siglo XIX”, abr. 1935.

“Reflexiones sobre los Concursos”, nov. 1935.

“Visión de Buenos Aires a vuelo de pájaro”, oct. 1936.

“Edificio de la Transradio Internacional”, oct. 1940.

Otros textos

AA. VV; “Un gran homenaje le fue tributado al arquitecto Alejandro Christophersen”, **Revista de Arquitectura**, Buenos Aires, sep. 1937.

AA VV; “Período 5. El modelo liberal (1880-1914)”, **Documentos para una historia de la Arquitectura Argentina**, Ed. Summa, Buenos Aires, 1984.

“Alejandro Christophersen: Curriculum vitae”, **Revista de Arquitectura**, Buenos Aires, jun. 1947.

“Alejandro Christophersen. Tapa Homenaje”, **Summa**, N° 233, Buenos Aires.

Bedoya, Jorge; “Alejandro Christophersen, arquitecto”, **Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática**, N° 13, 1983.

Carreño, Virginia; “Alejandro Christophersen fundador de la Facultad de Arquitectura”, diario **La Nueva Provincia**, Bahía Blanca, 23 nov. 1980.

Christophersen, Alejandro; **Petit Hôtels, casas y otros edificios**, Buenos Aires, s/f.

Christophersen, Alejandro; **La Arquitectura Colonial y su origen**, Ed. Caras y Caretas, Buenos Aires, 1913.

Christophersen, Alejandro; **Ideas sobre Arte**, Arnoldo Moen Editor, Buenos Aires, 1919.

Eggers Lecour, Enrique; **Christophersen, un maestro del arte argentino**, Buenos Aires, 1946.

Fernández, Roberto; “El orden del desorden: apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño”, en Goldemberg, J. (comp.); **Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires**, Buenos Aires, 1985.

Lanz, P.; “Los *plein air* de Alejandro Christophersen”, **Revista de Arquitectura**, Buenos Aires, sep. 1937.

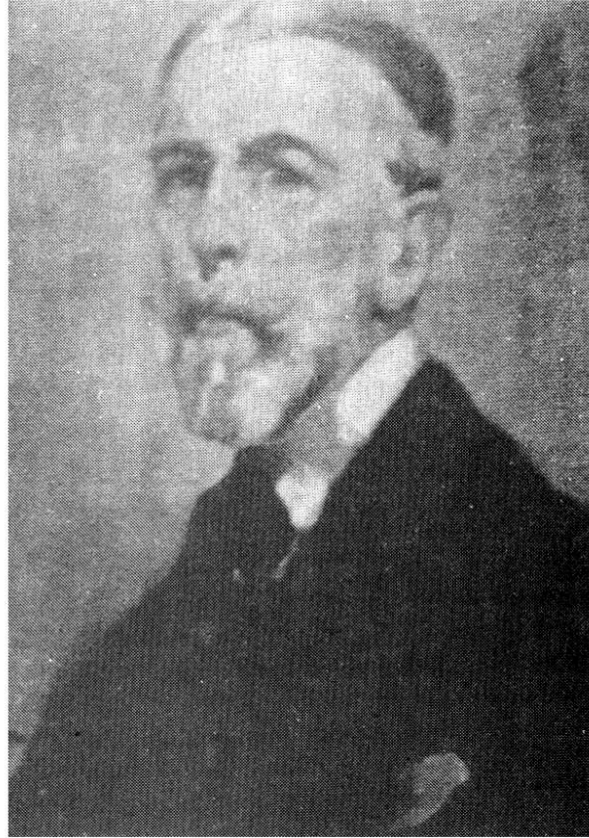
Liernur, Jorge F.; “Buenos Aires del Centenario. Entorno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina”, **Materiales**, N° 4, 1985.

Llerena Acevedo, Raúl; “Vidayobrade Alejandro Christophersen”, **Revista Nacional**, Montevideo, mar. 1938.

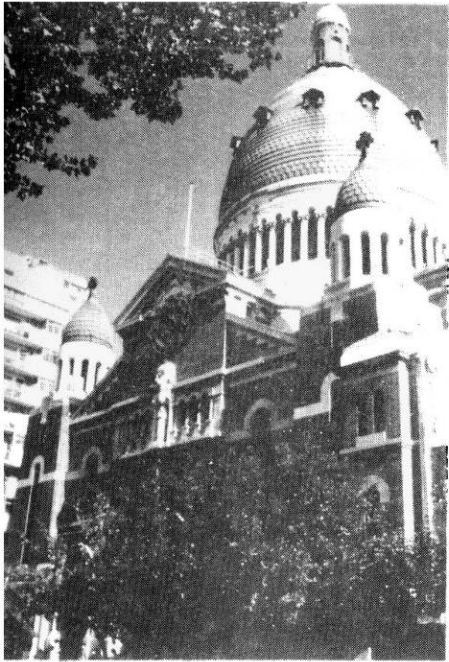
“Nota necrológica: Homenaje al arquitecto don Alejandro Christophersen”, **Revista de Arquitectura**, Buenos Aires, jun. 1947.

Williams, Alfredo; **La arquitectura y el arte en Buenos Aires en 1916: el edificio de la Bolsa, su arquitecto**, Buenos Aires, 1966.

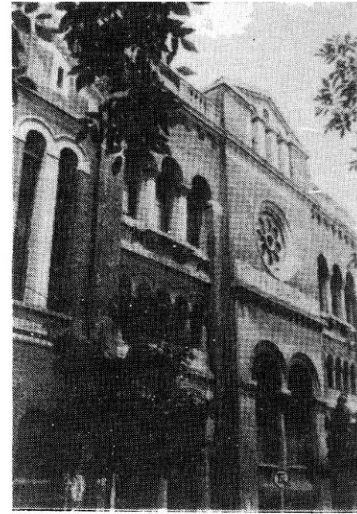
Ortiz, Federico; “Alejandro Christophersen y la cultura arquitectónica de su tiempo. Un homenaje”, **Revista de Arquitectura**, Buenos Aires, jun. 1983.



Ilustraciones de A. Christophersen



1



2



3

1. Santuario Nacional Santa Rosa de Lima (1929). Av. Belgrano y Pasco. Buenos Aires.
2. Fachada lateral
3. Vista desde Av. Belgrano y Pasco.



4

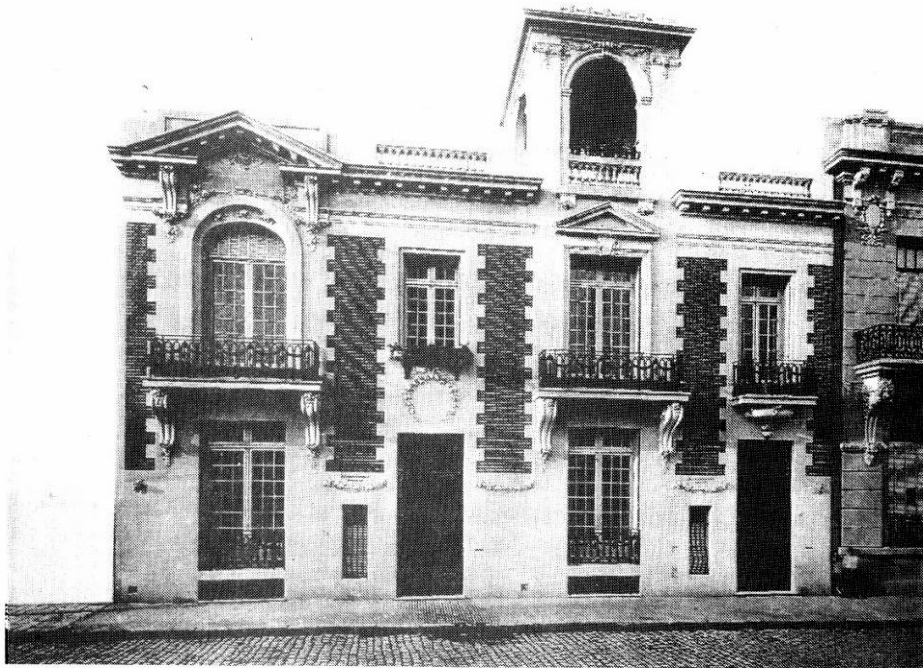
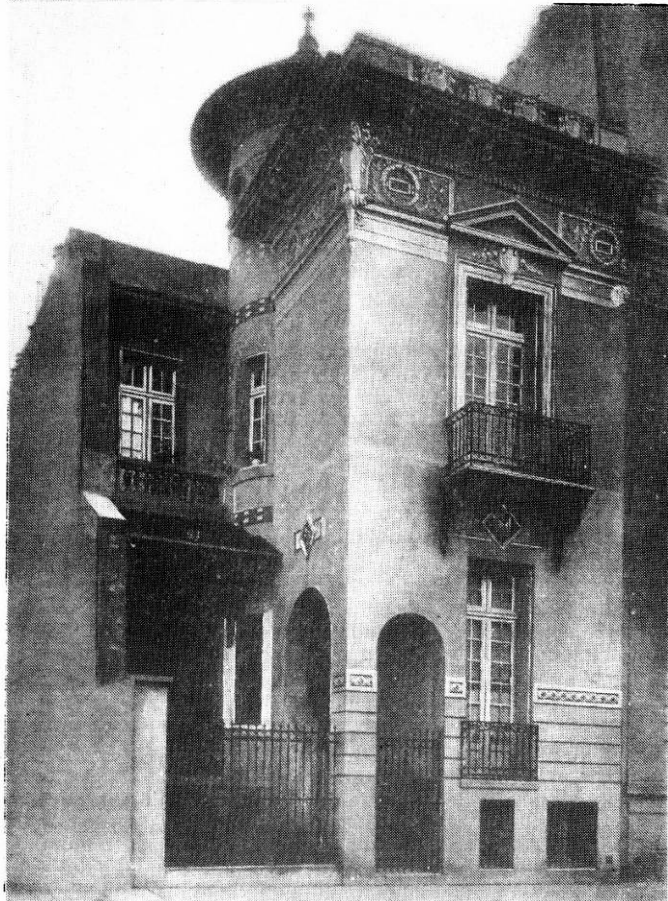


5



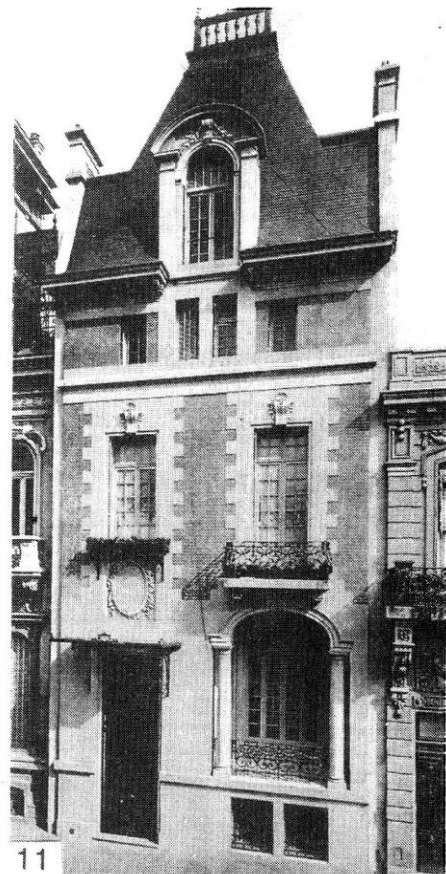
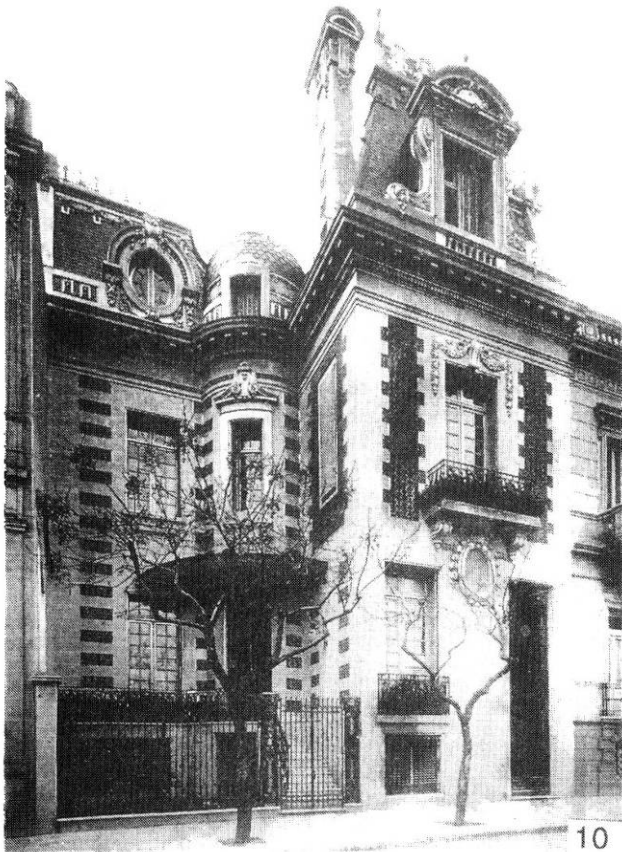
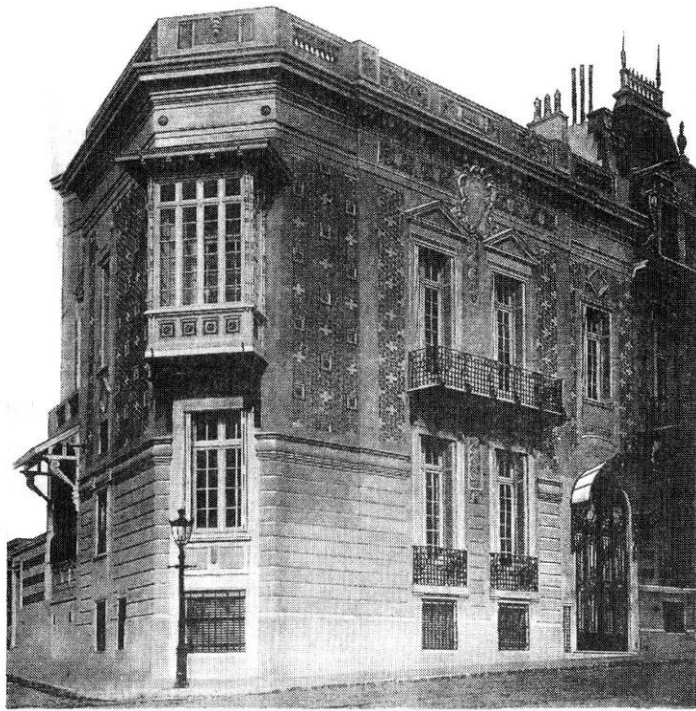
6

4. Iglesia Santa Magdalena Sofía Barat (1934). Villa Devoto. Buenos Aires. Fachada principal.
5. Iglesia de los Marineros Noruegos (1918). Av. Huergo 1267. Buenos Aires (demolida).
6. Hotel A. Christophersen (c. 1902). Guido 1565. Buenos Aires. Fachada.

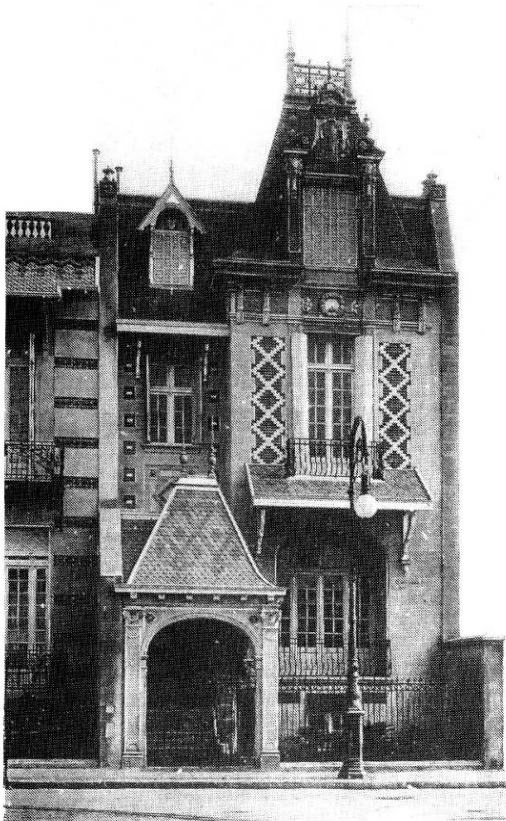


7. Hotel Benjamin Williams (1904). Libertad 1384. Buenos Aires. Fachada.

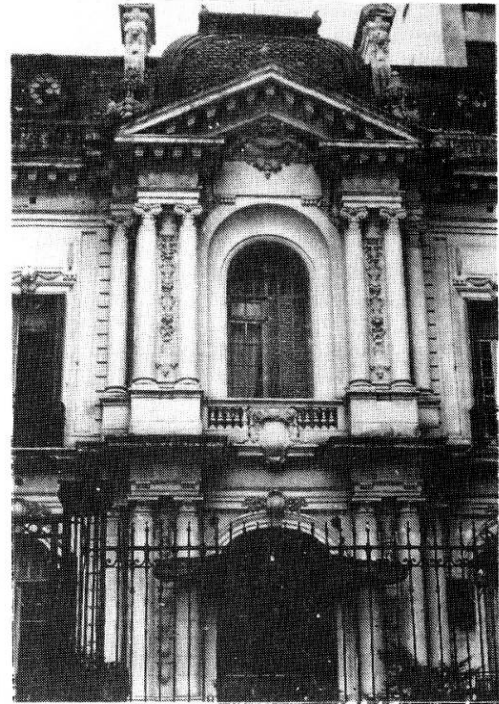
8. Hotel A. Christophersen (c. 1905). Juncal 1661. Buenos Aires. Fachada.



9. Hotel A. Christophersen (1903). Juncal 712. Buenos Aires. Fachada.
10. Hotel Juan Zeballos (1909). Cerrito 1314.
11. Hotel E. Frías (1908). Quintana 35. Buenos Aires. Fachada.



12

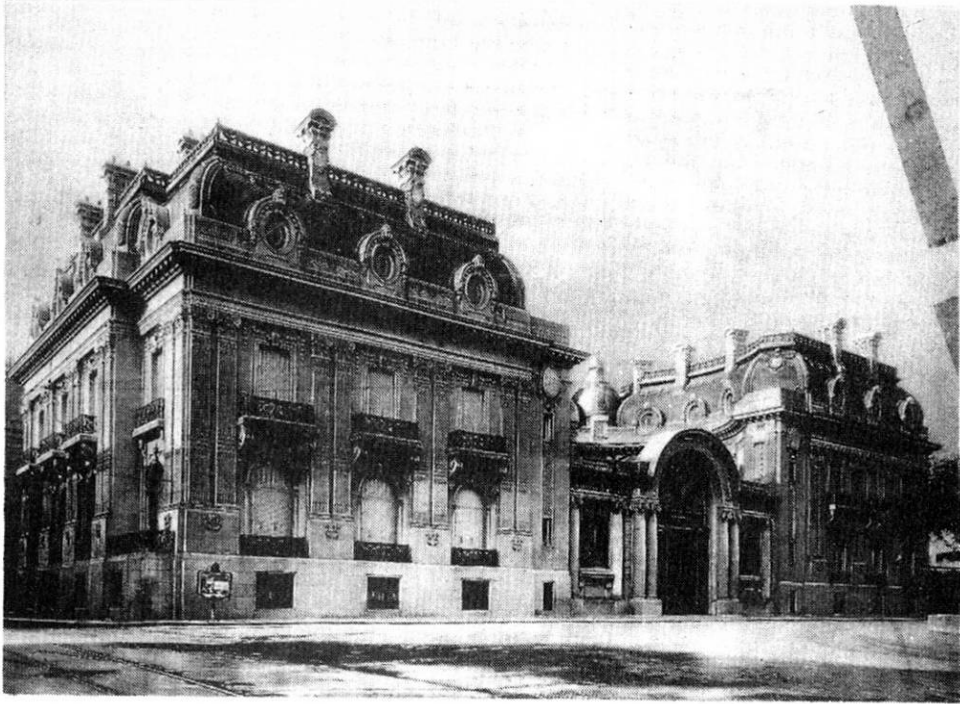


13



14

12. Hotel C. Rosetti. (c. 1908). Libertad 1370. Buenos Aires. Fachada.
13. Hotel Leloir (1908). Libertad 1270. Buenos Aires. Fachada.
14. Hotel Leloir. Fachada



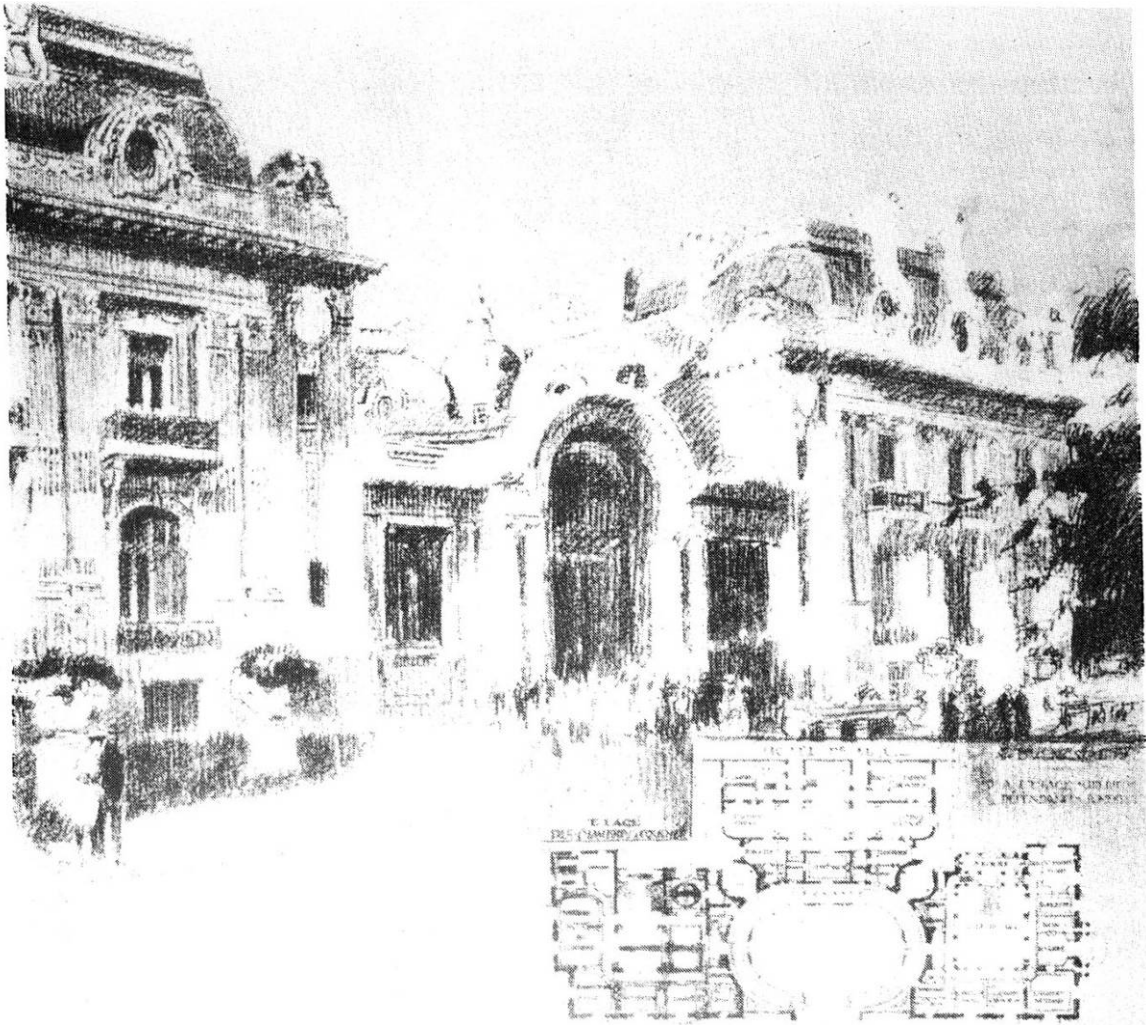
15



16

15. Palacio Anchorena. (1908). Arenales 761. Buenos Aires. Fachada.

16. Palacio Anchorena. Fachada sobre Basabilvaso.



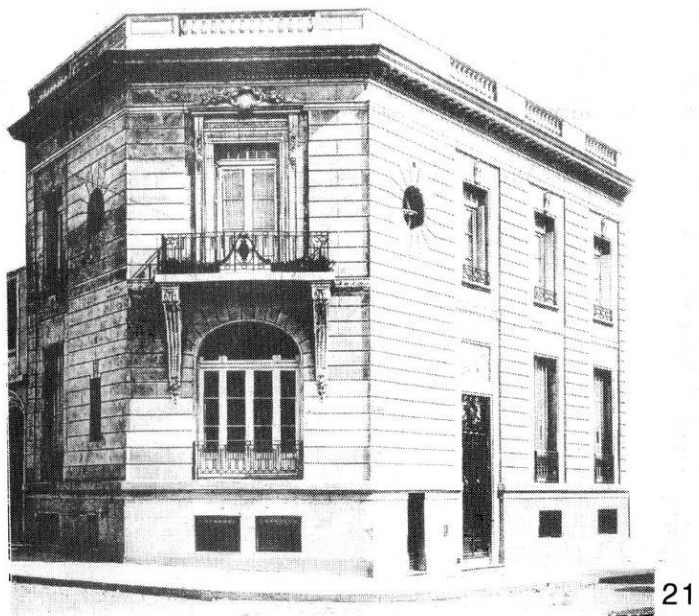
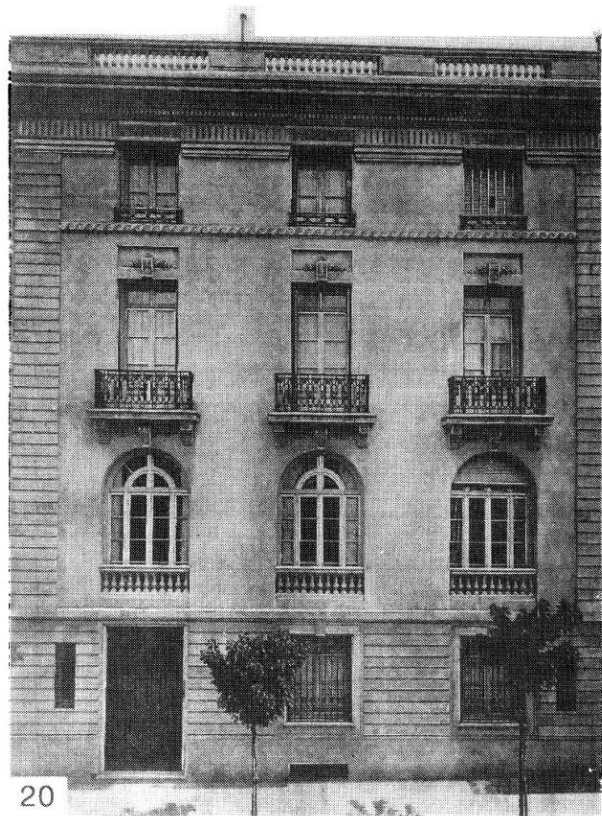
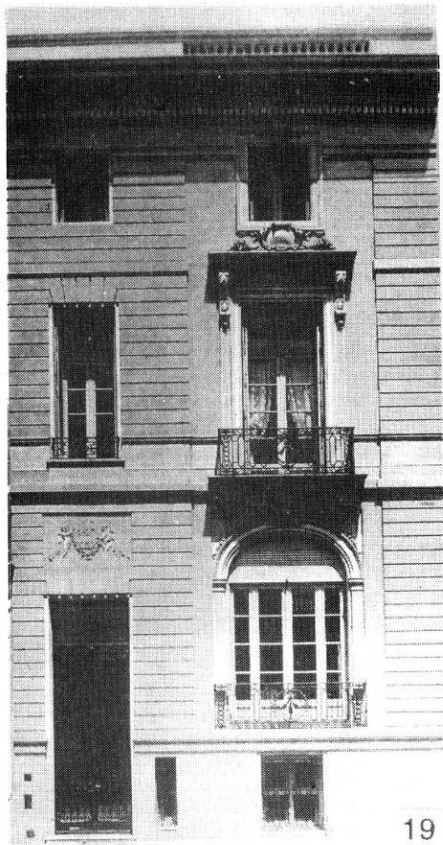
17



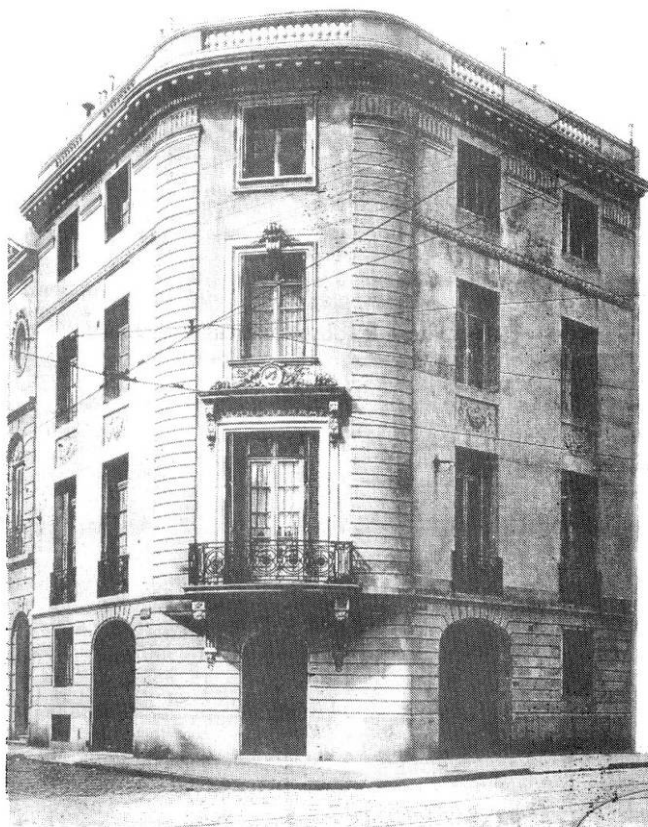
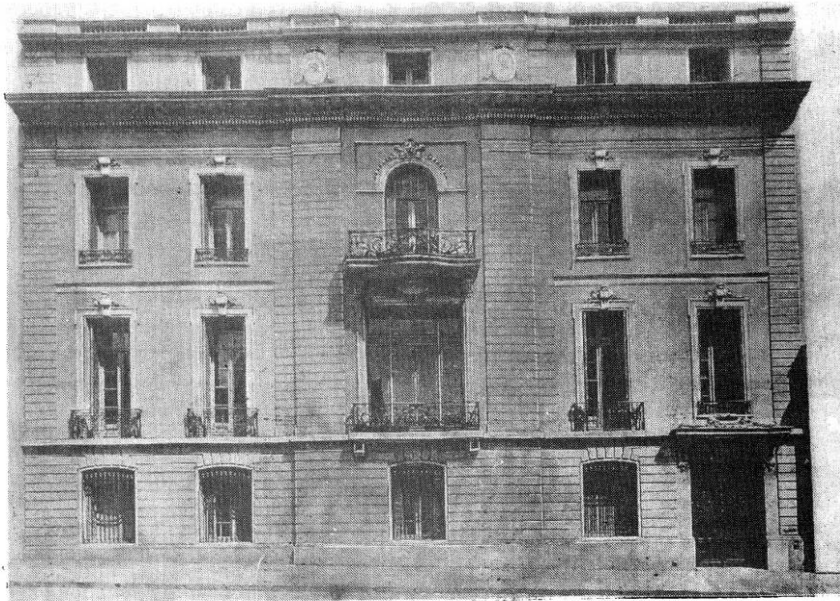
18

17. Palacio Anchorena. Acuarela. Planta y fachada principal.

18. Hotel Ledesma (1912). Montevideo 1545. Buenos Aires. Fachada lateral.



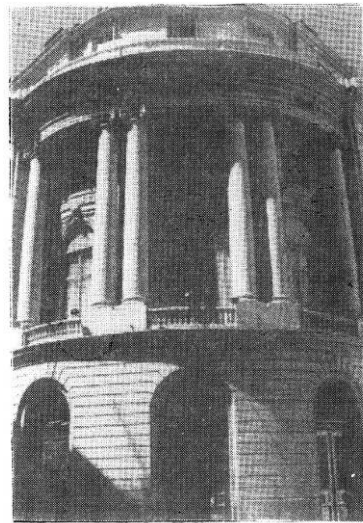
19. Hotel Labougle (1910). Arenales 1612. Buenos Aires. Fachada.
20. Hotel Jacobi de Ayerza (c. 1910). Talcahuano 1060. Buenos Aires. Fachada.
21. Hotel J. Williams (1910). Libertas 1606. Buenos Aires. Fachada.



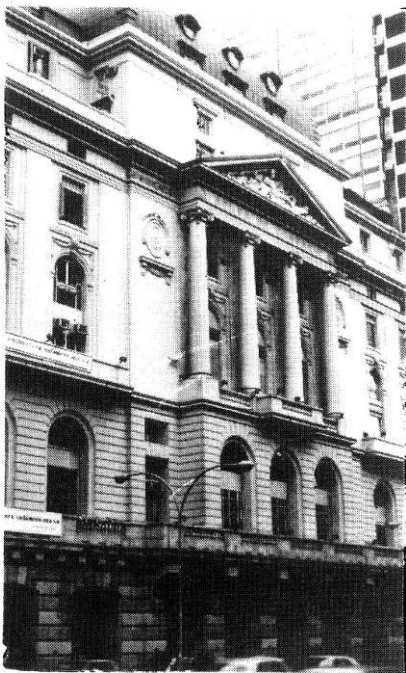
22. Sanatorio Castro (1912). Ayacucho 1556. Buenos Aires. Fachada.
23. Hotel José Arce (1909). Arenales 1295. Buenos Aires. Fachada.



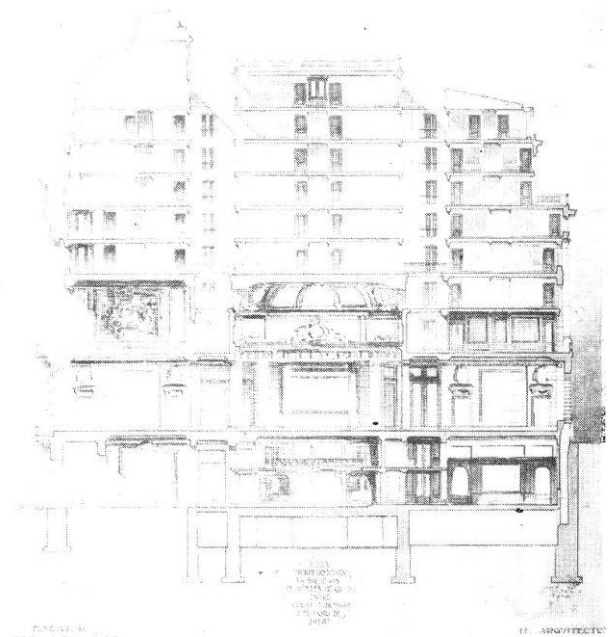
24



25

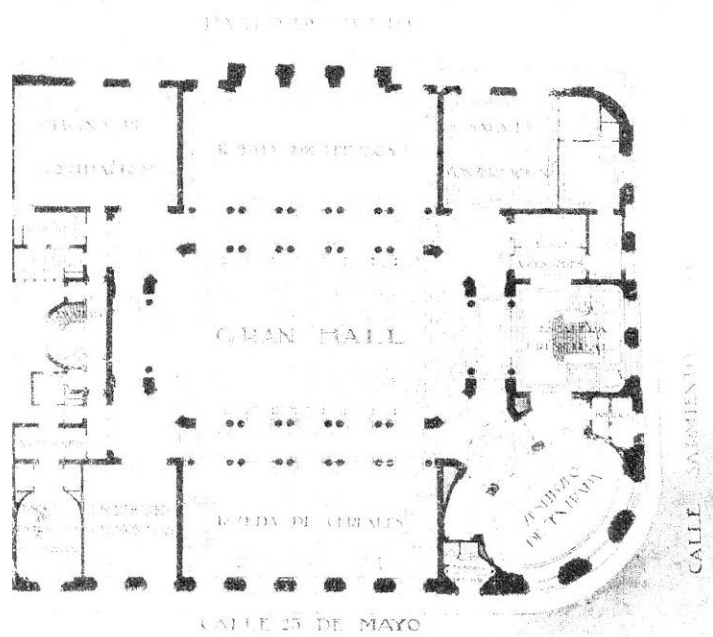


26

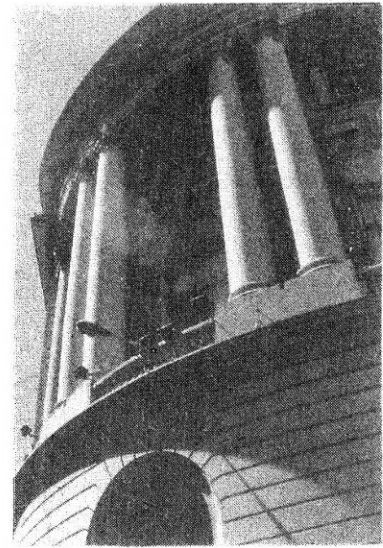


27

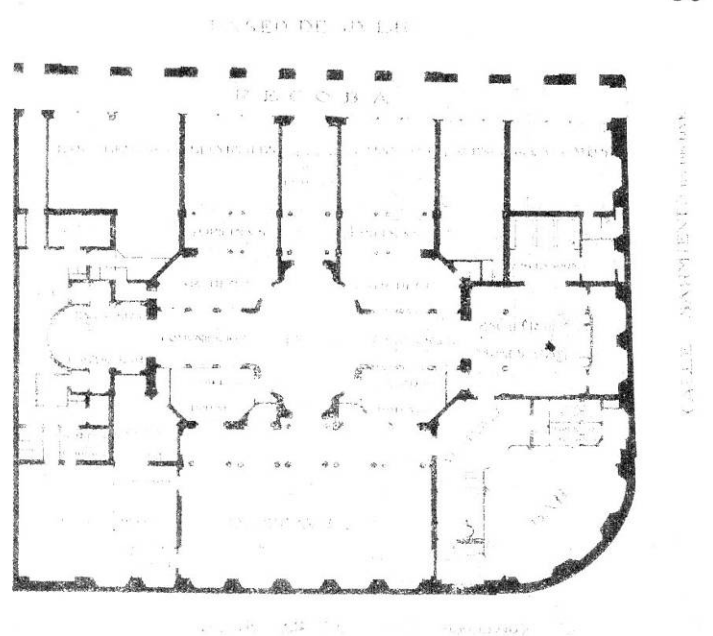
24. Edificio de Bolsa de Comercio de Buenos Aires (1916). Fachada sobre Av. Leandro Alem.
25. Detalle esquina 25 de Mayo y Sarmiento
26. Detalle fachada Av. Leandro N. Alem
27. Corte longitudinal.



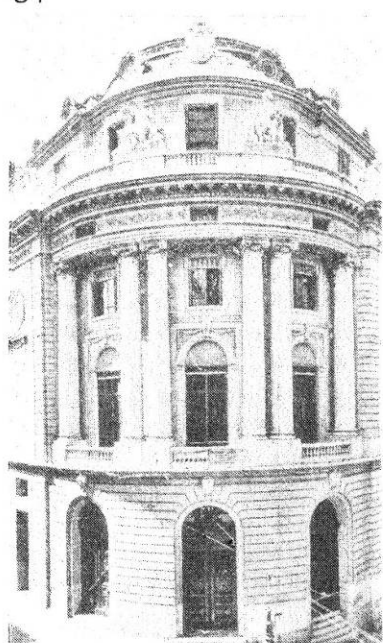
28



29



30



31

- 28. Edificio Bolsa de Comercio de Buenos Aires (1916). Planta principal.
- 29. Detalle del acceso de la esquina.
- 30. Planta a nivel Av. Leandro N. Alem.
- 31. Acceso principal.

Alejandro Bustillo: de la Hélade a la pampa

Jorge Ramos

BUSTILLO, Alejandro (n. Buenos Aires, 1889; m. Buenos Aires, 1982). Argentino, arquitecto. Uno de los últimos representantes del eclecticismo, con una clara opción por el estilo clásico griego y lo que entendía como su derivación más fiel a la arquitectura francesa pre-revolucionaria-, considerándola la más apropiada para el diseño moderno en las metrópolis. Tanto desde escritos teóricos como con la realización de proyectos y obras monumentales realmente

Advertencia

Este trabajo (sin las ilustraciones) fue preparado para la voz "Alejandro Bustillo" del Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina, dirigido por Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, del que ya existe una edición preliminar. Constituye un fragmento de una investigación de mayor alcance, alentada en gran medida por la demanda que me hiciera el IAA para la redacción de la referida voz. Retorna a su vez estudios sobre la obra marplatense de Alejandro Bustillo, iniciados en mi curso de Historia de la Arquitectura Latinoamericana dentro de la Cátedra Fernández, en la FAUDI/UNMP. Por razones de adecuación al perfil y plan general del diccionario, estas notas -si bien construyen algunas hipótesis históricas sobre minimalismo, síntesis académico-pampeana, relaciones equívocas con la modernidad, recorridos de lo áulico a lo pintoresco, regionalismos, etc. -remiten a un discurso informativo, a la narración de datos, periodización y actividades desarrolladas por el biografiado. No obstante, se ha recopilado más información que la aquí presentada y se está avanzando en la interrelación de los diversos núcleos problemáticos mencionados anteriormente.

significativas, todas del ámbito oficial, propuso un "estilo clásico nacional". Esta serie de obras, así como las correspondientes a la edilicia residencial de la elite (su principal cliente) denotan una fuerte tendencia austerista y simplificadora de los códigos estéticos del clasicismo, dando cuenta de una poética personal inconfundible. Coherente con algunas de sus posiciones teóricas sobre la armonía y adaptación al medio, sin alejarse de los estilos históricos, desarrolló una extensa obra en Parques Nacionales, áreas balnearias y de descanso, proponiendo arquitecturas regionalistas andina, marplatense y pampeana.

Desde el periodismo especializado y algunos libros de ensayo, defendió la estética clásica y sus leyes augurando un pronto retorno a los estilos tradicionales, fijó su posición ante la historia y lardoso& desvalorizando los últimos dos siglos y atacando al positivismo y al materialismo dialéctico, y criticó duramente los postulados de la arquitectura moderna funcionalista a la que consideraba una aberración vacía de contenido.

Alejandro Bustillo (AB) era hijo de María Luisa Madero y del doctor José María Bustillo, perteneciendo a una familia de estrato social alto y de largo arraigo en América, pues según declaraciones suyas, desciende en línea directa por rama materna de las hijas de Túpac Inca Yupanqui y Huayna Cápac, quienes casaron con conquistadores. Importantes períodos de su infancia y juventud transcurren en estancias pampeanas donde se entusiasma con la práctica constructiva. Reafirmó esta vocación cursando estudios secundarios en el Instituto Politécnico Superior, la escuela industrial que acababa de fundar el ingeniero Otto Krause. Ingresó luego en la Escuela de Arquitectura, que por entonces dependía de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad Nacional de Buenos Aires; escuela de clara orientación academicista donde fue alumno del hispano-noruego Alejandro Christophersen el beauxartiano más notable de la época, del eclecticista Pablo Hary en Teoría de la Arquitectura, del francés Eduardo Le Monnier, y ya en los tramos finales de la carrera, de René Karman, un entusiasta difusor del neoclasicismo francés.

Tras una interrupción de sus estudios para dedicarse de lleno a la pintura, se graduó de arquitecto en 1914. Dos años antes había ganado el Primer Premio del Salón Nacional de Pintura del Museo de Bellas

Artes con su autorretrato, obra con la que volvería a obtener un premio (Medalla de Oro) en la Exposición Internacional de Pintura de San Francisco, E.U.A., en 1934. También obtuvo el Primer Premio de Escultura en el Salón Nacional de 1932, con el bronce El pecado original; y en 1937 sería nombrado Académico de Bellas Artes. Pero su actividad principal la desarrollaría en arquitectura, dedicando sus primeros años de graduado a proyectos de estancias, galpones y otras obras de infraestructura agroganadera en la pampa húmeda, zona en la que fijó su residencia. De aquellos años son los proyectos de casa de campo en Estación Pila (1916) y estancia "La Primavera", para su familia (1918): Regresa a Buenos Aires para partir casi de inmediato hacia París, en 1921.



Con la larga estadía en Francia (2 años) cumplía además con el ritual europeísta de la clase alta argentina, y anudaba contactos con sus futuros comitentes: estancieros, diplomáticos y políticos de la Argentina liberal. Uno de aquellos personajes, el banquero Carlos Alfredo Tornquist, fue

quien lo invitó a París y le encargó su residencia en el barrio de Palermo Chico (desde 1932, Embajada de Bélgica), que formaría parte de la serie de *hôtels particuliers* que, entre 1924 y 1930, construiría en Bruselas, París y Buenos Aires. Respondía esta tipología a patrones urbanos borbónicos resultantes de la adaptación de residencias nobiliarias rurales en la Francia de los Luises, con plantas de disposición protocolar y recorridos ceremoniales a partir de un gran acceso y una escalera de honor que conducía a un gran salón de recepciones; por sobre esta planta principal, que incluía comedores y salas de estar, se disponía el nivel de dormitorios, y se remataba con un ático en mansarda destinado al servicio.

De este período datan también algunas casas de renta, caracterizadas todas por referencias historicistas, adaptando al tipo de la casa colectiva en altura los cánones del sistema compositivo *beaux-arts*, dividiendo la fachada en un basamento pesado que podía tomar planta baja y primer piso, un cuerpo principal de varios niveles con pequeñas variantes de ornato en aventanamientos y, generalmente, algunos órdenes monumentales rematados en una cornisa sobre la cual se disponía un simple o doble ático con mansarda. Era el modelo que en París dominaba áreas enteras del casco urbano con el nombre de *immeuble rapport*. Tanto en unas como en

otras, si bien se vislumbra una cierta severidad clasicista y un manejo medido del *plan de masas*, todavía observamos un gusto por los acentos, decorativos y cierta proliferación de los detalles propios del repertorio ecléctico (pilastras acanalada, balaustres, capiteles compuestos, almohadillados y bajorrelieves).



De este primer ciclo de residencias urbanas, se destacan como las más significativas las casas particulares del Dr. H. Etchepareborda en Av. Quintanay Montevideo (1924), de Enrique Duhau en Alvear 1750 (1924), de Federico Martínez de Hoz en Talcahuano 1234 (1925), las propias de AB, para residencia y estudio, en Posadas 1043) 49 y 1053/59 (1926, hoy demolidas), de Alberto del Solar Dorrego en Av. del Libertador 1728 (1928, hoy Embajada del Perú) y la ya citada de Tornquist en Aguado y Rufino de Elizalde (1928) 29); todas ellas en Buenos Aires. Y entre las casas de renta, las que hizo para Juana G. de Devoto en Av. Santa Fe 1752, Buenos Aires (1926) y en Cours Albert I 24, París (1927), para Carlos A. Tornquist

también en París (1928) y para Ernesto Lix-Klett en Av. Leandro N. Alem y Rodríguez Peña.

En esta modalidad, algo arqueologista, resuelve algunos edificios comerciales en el centro de Buenos Aires como el Banco Tornquist, propiedad de Ernesto Tornquist y Cía. Ltda., en Bartolomé Mitre 553 (1925) y el Hotel Continental, para la compañía de seguros homónima, un edificio exento en la manzana triangular limitada por Av. Roque Sáenz Peña, Maipú y Perón (1927); dos obras en las que AB parece haber cedido al imperativo de una imagen prestigiosa recurriendo a órdenes imponentes, asociaciones majestuosas y una acumulación de símbolos arquitectónicos palaciegos. Aunque algo menos espectacular, cabe incluir en esta serie al Edificio Otis, de la Otis Elevator Co. en Av. Figueroa Alcorta 3415 (1929, hoy demolido).

No obstante, lentamente la arquitectura de AB iba optando por una versión minimalista del neoclasicismo, que sería bautizada por algunos como *estilo francés moderno; manera* que practicaron -aunque no en forma consecuente, ya sea por alternancia con otros recursos lingüísticos o por un rápido tránsito al racionalismo moderno-diseñadores como Acevedo, Becú y Moreno, Carlos Vilar, Arturo Dubourg o Alberto Prebisch. Pero este proceso de maduración cabe analizarlo

desde una perspectiva algo más compleja que una mera simplificación de lo borbónico, pues se estaba perfilando en aquellos años esa síntesis bustillana que abrevaba tanto del compromiso académico y la sobriedad grecolatina-en !aline a de la sencillez que venía proclamando el último Christophersen como de los *requerimientos telúricos* (así los llamaba AB) en clave pampeana aprendida en las estancias de los terratenientes bonaerenses; lo que en el plano teórico expresaría *como funcionalismo estético* ejemplificado en el Partenón de Atenas: "un rancho monumental y exquisito".

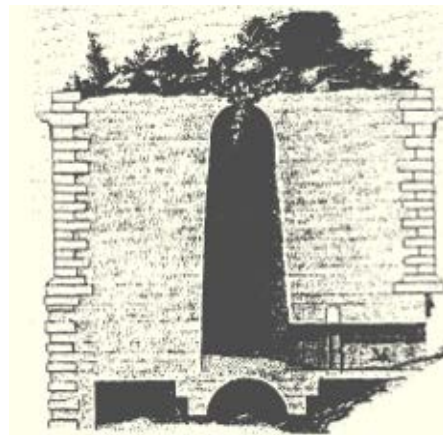
Esto fue más notorio en la arquitectura urbana doméstica de AB, donde se condensan las ideas salientes que dieron identidad a su obra a partir del abandono progresivo del ornato murario, la reducción a lo elemental de la composición clásica y sus elementos significativos, el creciente ensanche de las aberturas, el uso más frecuente de la ventana apaisada y la desaparición gradual del frontispicio en tanto recurso para aumentar la grandeza magnificencia de la obra. Esta actitud fue coherente con una constante de su pensamiento que a la vez que se afirmaba en los valores clásicos (belleza, verdad) rechazaba, en una encrucijada ambigua, tanto los excesos eclecticismos como la modernidad abstracta. A los primeros les reclamaba "habernos inundado, desde el

siglo XVIII, de mediocridades insoportables", mientras que sobre la arquitectura moderna opinaba que "nada hay de más limitado y pobre contenido estético", calificando a ambos modos como "productos fugaces del intelectualismo (aguda enfermedad moderna)".

El retorno a las esencias del clasicismo como tabla de salvación ante el embate de historicismos varios no era la primera vez que se daba en la historia de la arquitectura; y en este caso particular operó como un mecanismo identificador y excluyente de la elite tradicional, que -en su edificación privada-refugiada en la sobriedad del último renacimiento francés, tomaba distancia de los inmigrantes nuevos ricos que gustaban más de lo macarrónico y espectacular. Desde otra óptica, no deja de ser sugerente la proximidad con la modernidad alternativa de Loos, Terragni o el romanticismo nacional escandinavo, que en obras como los municipios de Oslo (Arneberg y Poulsson) y Estocolmo (Östberg), por ejemplo, mezclaban composiciones clasicistas depuradas con rasgos de una nueva estética; aunque validados, en estos casos, por un mayor anclaje en la historia propia.

1930 fue un año clave en la producción de AB. Allí iniciaría un ciclo de consolidación de la idea minimalista, que se extendería hasta 1946. Si el hotel particular de Alberto Ramos Mejía en Seguí 3963,

Buenos Aires (1930, hoy demolido) aparece como gozne entre dos momentos, las casas Fioravanti y Gómez documentan el nacimiento de un austerismo radical. La casa de Ramos Mejía, de indudable inspiración francesa (con persistencias como la pizarra, el basamento ya reducido a zócalo, las puertas con marquetería clásica, la cornisa separando el ático y las chimeneas en ladrillo visto), impartía no sólo por su reducción a lo mínimo y esencial del estilo, sino por la esgrima plástica demostrada en su fachada, resuelta con un plano neutro a partir de un doble cuadrado de 9 x 18 ms. con aberturas estandarizadas, rematando en una mansarda elemental; todo en un juego de proporciones equilibradas y serenas (según AB: " ... alisé el frente al máximo posible ... es el sumo de la simplicidad ...").

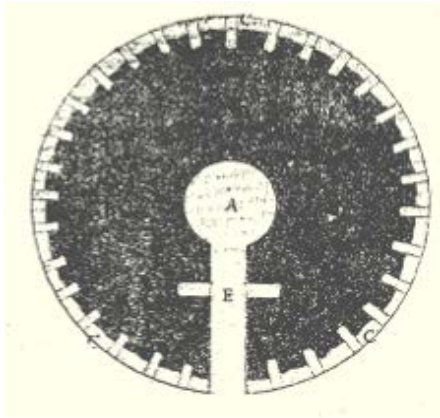


En cambio, las casas del escultor José Fioravanti en Acoyte 741 (1930) y de Manuel Gómez en Olazabal 4779 (1931), ambas en barrios de clase media de Buenos Aires, constituyen manifiestos de la arquitectura doméstica bustillana, con un

austerismo y simplicidad de indudable influencia ambiental pampeana, en un grado que no se observaría tanto en otras obras de esta nueva serie destinadas en su mayoría a la aristocracia criolla del Barrio Norte. En estas expresiones de clasicismo bonaerense con fuerte influencia de la arquitectura moderna (sobre todo de la corriente *déco*) cabe destacar su purismo blanco, volumetría simple, falta casi total de ornamento, abandono de la grandilocuencia, predominio de lo horizontal, aventanamientos cuadrados o apaisados, plantas no protocolares, mobiliario metálico tubular (de Joselevich Hnos. y Cía.), y -sobre todo en la casa Gómez- un tratamiento de los frentes internos donde lo clásico se trotó en neutralidad estilística. Un giro similar, en la serie de los edificios comerciales, testimoniaría el Edificio Volta, para la compañía Hispano Argentina de Electricidad, en Av. Roque Sáenz Peña y Esmeralda, Buenos Aires (1930), donde pórticos, frontis y órdenes monumentales se disuelven en geometrías simples de evidente filiación *déco*, aunque con el sello de la gravedad formal de AB, quien lo calificara como "el más moderno de la Diagonal".

Es obligatorio referirse a la *casa* que AB proyectara para Victoria Ocampo (VO) en Rufino de Elizalde y Mariscal Ramón Castilla, en el enclave de Grand Bourg,

Buenos Aires (1928), por constituirse en nudo de conflictos y polémicas en el ámbito profesional y en algunos circuitos culturales, llegándose a considerarla primera casa moderna. La casa, un juego de cubos y prismas desnudos y blancos, perforados con aberturas dispuestas libremente en función de cada habitación y no de la composición externa, que refiere a una abstracción culta, no participa de la nueva síntesis bustillana que comentamos. Se concretó como tramo final de un trámite iniciado en agosto de 1927 cuando a partir de unos croquis propios, VO le encarga el proyecto a Le Corbusier (LC) para un terreno de la calle Salguero; proyecto que luego fuera descartado y, sobre las mismas bases, encomendado a AB (debido a "su profesionalismo y sentido de belleza y orden") para el terreno de Grand Bourg. Desde el comienzo estos dos descendientes de conquistadores, ahora en líneas encontradas (vanguardia y clasicidad europeas), sostienen una relación tensa. De ese modo, entre desacuerdos y disuasiones, AB diseña la casa, que no es ni aérea ni libre, sino sólida y contenida, dejando de lado las dobles alturas y *fenêtres en longueur* del primer proyecto de LC, con una planta aún beauxartiana, todo en una forzada ahistoricidad, casi loosiana, convencido de que estaba realizando una obra menor, a la que más tarde calificara como un trabajo de compromiso.



Como obras salientes del ciclo minimalista cabe citar, entre las casas de renta: la de Sarah W. de Marsengo en Florida y Marcelo T. de Alvear (1931), todavía de transición, donde se tensan al máximo una complejidad compositiva casi manierista (nueve niveles de diversa altura, un juego equívoco de triple ático, una alternancia muy dinámica de fajas, cornisas y balcones corridos, y órdenes colosales de mínimo relieve integrando *un* fuste de altura equivalente a la del ático y del basamento) con la serenidad de una fachada imperceptiblemente ondulada sobre la que se delinean geometrías elementales; la del Dr. García Merou en Vicente López 1860, con un frente blanco y liso, en el cual persiste la aislada marca clásica de un discreto "balcón de apariciones", cornisón y esquiva mansarda recedida; y sus tres obras más puristas, la de Ramona A. de Ocampo en Posadas y Schiaffino (1931), la de Juana G. de Devoto en Av. del Libertador 2882 (1935) y la de José Manuel Jorge en Francisco de Vittoria y Guido (1933), todas resueltas con un solo

tipo de ventana, con un ordenamiento clásico apenas sugerido por medio de resaltes, interiores luminosos y despojados de decoración, y, en especial la última de ellas, de una neutralidad histórica rayana en el vanguardismo moderno. Se tensaba así esta creciente tendencia ala abstracción con su crítica dura a la arquitectura moderna por inexpresiva y purista.

Más allá de la arquitectura domestica, quizás sean los encargos oficiales que se sucedieron durante toda la década, a partir del golpe de estado del 6 de setiembre de 1930, los que permitieron la puesta en práctica de las ideas fundamentales de AB en lo referente a una arquitectura monumental argentina.

Su primera oportunidad (inaugurando las Grandes Obras- la tuvo en la remodelación de la ex-Casa de Bombas Recoleta para destinarla a Museo Nacional de Bellas Artes, sito en Av. del Libertador 1473, en Buenos Aires. En marzo de 1928, presidente Alvear y dirigiendo Martín Noel la Comisión Nacional de Bellas Artes; se había llamado a concurso para un nuevo museo dentro del proyectado Parque del Retiro sobre la barranca de la Plaza. San Martín. El 1 er. premio se otorgó a los arquitectos C. A. Herrera Mac Lean y Rafael Quartino Herrera, el 2do. a Bunge y Roca y el 3ro. a Ángel Guido. Con la decisión de su traslado provisorio a la ex-Casa de Bombas se propuso que el

reciclaje lo realizaran los ganadores, pero tras el derrocamiento de Yrigoyen y la renuncia de Noel a los pocos meses, la Revolución nombró a AB para esa tarea en noviembre de 1931. Lo más relevante de esta obra (inaugurada en mayo del '33) es la diafanidad, amplitud y neutralidad de sus salas, el ascetismo de su caja ciega en medio del parque (previa eliminación de las chimeneas, almohadillados, pilastras y bajorrelieves), y el rediseño del pórtico, de impresionante escala. Tras este ensayo de representación oficial, durante 1935 proyecta la residencia del Gobernador de Misiones junto con diversos edificios y parques públicos en esa provincia, incluido el vallado de las ruinas de San Ignacio, la Intendencia del Parque Nacional y la reforma del Hotel Cataratas.

Cultivando esta línea de arquitectura heroica de Estado, y en coincidencia con sus ideas de intervencionismo estatal en materia estética y edilicia, construye el Banco de la Nación Argentina sobre la Plaza de Mayo entre 1940 y 1944, año en que, inaugurado parcialmente, se paralizan las obras, reanudándose entre 1950 y 1955 tras una investigación ordenada por el gobierno de Juan Perón. Había sido encargado a instancias de su hermano Horacio en tanto Jorge Santamarina (uno de sus directivos) le había pedido un "monumento eterno". El resultado fue una masa colosal de 40 ms. de altura sobre una

manzana completa, entre la plaza histórica y la *city*, en el sitio de su antigua sede; de composición y proporciones que recuerdan el Escorial de Juan de Herrera y que "fijan el punto de partida del estilo Clásico Nacional Argentino" (AB, diario **La Razón**, Buenos Aires, 24/7/1944). En la super-ochava de 60 ms., que mira sesgadamente hacia la Casa Rosada, ubicó el inmenso pórtico tetrástilo rematado por un frontis que esta vez no dejó vacío, sino que le incluyó un escudo nacional. Y si bien no se animó a reemplazar las hojas de acanto y las volutas de los capiteles por espigas de trigo y cabezas vacunas (a la manera de las hojas de tabaco y mazorcas de maíz del *American Order* que a principios del siglo XIX propusiera Benjamin Henry Latrobe), reconoció estar tentado de acentuar el éntasis dórico en analogía con el palo borracho, así como de proponer al directorio del banco "deformar las cinco fachadas ala manera parteneana: los frentes se recostarán un poco hacia adentro; las líneas verticales deben inclinarse levemente; las horizontales y las rectas, encurvarse" . El tratamiento del bloque demuestra un excelente manejo de la escala urbana recediendo los frentes en las calles estrechas, ventilando las perspectivas y naturalizando en lenguaje clásico las codificaciones municipales para los edificios de la plaza. En su interior-de una severidad atemporal el ámbito

principal es el salón operativo, octogonal, de 36 ms. de altura y una cúpula vidriada de 50 ms. de diámetro.

En un momento en que la renovación arquitectónica predominaba tanto en el ámbito profesional como popular, esta obra "central" operó como edificio-manifiesto ante esa "turba incontable que machacaba sobre lo nuevo" (AB). El recurso al arte clásico simplificado para expresar poder y presumir prosapia era parte del proyecto político de los estados autoritarios contemporáneos (Alemania, España e Italia) y aquí se lo justificó desde la lectura elitista bustillana como el camino argentino hacia "un nivel de desarrollo y esplendor... recurriendo a nuestra fe... ya nuestro propio *pie de injerto* helénico... "



En esta serie de las Grandes Obras se destacan las que realiza en Mar del Plata durante la intendencia de José Camusso y la gobernación provincial del legendario caudillo conservador Manuel Fresco. Con el apoyo de su hermano José María, Ministro de Obras Públicas, obtiene la encomienda de la nueva municipalidad y la

urbanización de la Playa Bristol. La primera (que reemplazaba en su mismo sitio al edificio ecléctico que había construido Francisco Beltrami en 1888) la proyectó en 1937, inaugurándose en noviembre del '38. Aquí AB abandona el clacisismo francés y opta, siempre en clave modernizado, por un referente florentino del *cinquecento*: la sede municipal del *Palazze Vecchio*. El producto es un prisma desnudo de piedra del lugar, con una torre-reloj encastrada, semi-exenta, de 40 ms. de altura y un "balcón de apariciones" al que se accede desde una *loggia* monumental; todo sin el menor ornamento y de una notable afinidad con la arquitectura oficial italiana de la década.

El segundo encargo, quizás la obra más trascendente de AB, llegó tras la anulación de un concurso nacional para el conjunto del Casino que en 1928 habían ganado Andrés Kalnay y Guillermo V. Meincke. Estas obras demandarían diez años y también se implantarían previa demolición de otras existentes: el Paseo General Paz y la Rambla Bristol, un edificio-promenade de 400 ms. de largo proyectado por los arquitectos Juan Jaminy Carlos Agote (1911-1913). A fines del '39 se inaugura el Casino y la primera parte de la rambla, en diciembre del '41 la rambla completa y en 1946 el Hotel Provincial y el resto de las obras de urbanización (piletas cubiertas, vestidores, etc.).



Se trata de dos edificios iguales, colosales y regulares, que acompañan la amplia curvatura de la costa, separados por una plaza seca central y unidos por una amplísima explanada peatonal sobreelevada, frontal al mar. En la obra coexisten lo áulico y lo pintoresco, dando cuenta de la tensión entre arquitectura oficial autoritaria y programa de tiempo libre. Si por una parte es innegable la estructura clásica de un orden aporticado con *piano nobile* y ático en mansarda, y de un tipo de abertura y entrepaño multiplicado obsesivamente en todo el perímetro, conformando una severa envolvente arquitectónica inspirada expresamente en la Place Vendôme; es clara por otra parte la intención de adaptarse a un ambiente balneario y al fuerte contexto de la ciudad *belle époque*, con sus chalets-espectáculo sobre el Boulevard Marítimo o la Loma de Stella Maris (recordemos que la obra marplatense de AB había sido francamente pintoresquista: los chalets de Juana G. de Devoto, 1918, de Antonio Leloir, c.1925 y

la Villa Ayerza, 1931). Al respecto decía AB: "De lo pintoresco a lo clásico formal, debe agregarse la alegría del color discreto y armoniosamente combinado. Por eso la magnífica cuarcita blanca dorada de Mar del Plata junto al rosa anaranjado de los ladrillos prensados, el gris azulado de las pizarras, el verde mar de las cortinas de enrollar y el blanco de las carpinterías de madera, hace de esa enorme masa de mampostería algo ligero, suave y agradable en justa armonía con la grandeza del mar, pintoresca del mar, del cielo y de la costa". Si bien los interiores fueron diseñados con una lógica compleja, relacionada más con la multifuncionalidad del programa que con lo que denotan las fachadas (en la línea del *block multiusos*, dando cuenta de una propuesta tipológica netamente moderna), se conserva toda la fuerza clásica en los locales principales de cada edificio. La secuencia acceso principal (casi idéntico al de la Cancillería, de Albert Speer) hall-sala de juego tiene una fuerza dramática donde lo neoclásico se potencia por la escala titánica y la extrema pureza del lenguaje. Esta suma de características concurre una vez más a la construcción de una arquitectura que se reclama como propia, que el mismo AB no la entiende como neoclásica sino como adaptación de las normas clásicas a nuestra particularidad: "(los edificios de Mar del Plata)... son una estilización de lo francés, pero con un

carácter de austeridad, de serenidad... el conjunto me parece profundamente argentino”.

La obra ha producido un impacto urbano innegable por su implantación estratégica, su masa contundente, su ritmo extenso sobre el frente marítimo, de ineludible reconocimiento a distancia, todo lo cual la transformó en un *landmark*, al punto de ser un referente obligado de locales y turistas, de generar una moda Bustillo y de alentar una normativa municipal, a partir de los años '50, para los edificios del área Casino, que determina ajustarse en líneas generales a la estética bustillana (recova de arcos rebajados, altura tipo, muros de ladrillo y piedra, mansardas simplificadas, etc.).



Completan la serie de las grandes obras oficiales las que realiza en el Parque Nacional Nahuel Huapi durante la dirección de su hermano Exequiel, entre 1934 y 1944, destacándose especialmente el Hotel Llao-Llao. La obra, ganada por concurso en 1936 e inaugurada en 1938, se

incendió un año después y la reconstruyó en 1940 respetando el proyecto original, pero sustituyendo la madera por mampostería de piedra y hormigón armado. En este distanciamiento del clasicismo conviven sin embargo el compromiso académico con "la pertenencia a un lugar determinado, a su paisaje, a su cielo, a su substancia ... ", según la particular visión de AB, quien opta por un inmenso chalet normando de techos quebrados con fuerte pendiente, en clave pintoresquista, pero compositivamente simétrico, de planta en "H" y con cuerpo central elevado sobre una *cour d'entrée*; desplantado sobre una loma entre lagos y con un cerro al fondo, logrando una admirable integración geométrica y orgánica con la naturaleza. Con características similares se realizó una obra sistemática en todo el Parque, abarcando distintas escalas de diseño, a cargo de una triada: Ernesto de Estrada (n. 1909), AB y Miguel Angel Cesari (n. 1911). Donde el primero se ocupó de urbanizaciones (Centro Cívico y ensanche oeste de Bariloche, planeamiento de las Villas Catedral, Llao-Llao y La Angostura, parques varios, etc.), AB de numerosos proyectos de edificios y Cesari del desarrollo de estos últimos, como colaborador. La imagen arquitectónica resultante, que dejaría una marca territorial, surgió del cruce ambiguo entre

materiales locales, técnicas tradicionales, decisiones oficiales e inclusiones exóticas. La zona había sido colonizada afines del siglo XIX (1895 a 1899) por chilotes y descendientes de la colonización alemana del sur chileno (c. 1850) quienes convivieron con algunos indígenas. Para la época de la creación del Parque Nacional, estos pioneros ya habían definido la fisonomía de varios poblados, construidos en madera sobre la base de dos técnicas: el block haus de troncos cruzados en las esquinas con entalladura a media madera y uniones entarugadas (de origen tardo medieval europeo) y, la más difundida del balloonframe, con estructura de tirantes, revestimientos de tablas y orillas y uniones clavadas (transmitida por los carpinteros chilenos). La tipología formal se inspiraba en modelos bávaros y tiroleses reelaborados en el sur trasandino.

Sobre estas bases el equipo técnico de Parques Nacionales, dirigido por AB, diseñó sus arquitecturas y redactó una normativa para aprobación de planos para obtener "un definido estilo regional". En este afán contextualista, de clara connotación folk e historicista europea, se privilegiaron técnicas artesanales dejando de lado algunos avances sobre sistematización de componentes ensayados por los propios pioneros, en especial por Primo Capraro, primer arquitecto y constructor del Nahuel Huapi. De tal

modo, fueron comunes los proyectos de AB en sistema block haus, a veces simulado, como en los casos de la Hostería Isla Victoria (1945) y las capillas La Asunción (Villa La Angostura, 1936), San Eduardo (Llao-Llao, 1938) y de Villa Catedral (c. 1940), todas ellas con el lenguaje formal de las iglesias chilotas. Con esta misma técnica constructiva desarrolló un prototipo de vivienda para guardaparque (1938), de reproducción numerosa. En mampostería rústica de piedra, por su parte, realizó la Catedral Nuestra Señora de Nahuel Huapi (1946), otra de sus obras mayores, en gotizante simplificado y dos edificios que retoman su vertiente minimalista: la Intendencia y el edificio Movilidad, ambos prismas puros rematados con cubierta a dos aguas, ventanas seriadas casi continuas y una envolvente de material único.

De cita obligada por su importancia y por su contradictorio abandono del chilote-tiroles es la residencia "El Messidor" (proy. 1942, const. 1948) definida por AB como un manoir e inspirada en un castillo del sur de Francia.



En síntesis, este sistema de obras y normas tuvo un efecto multiplicador continuado tanto por las sucesivas administraciones como por los propios pobladores hasta nuestros días.

Fue en el ámbito rural de la pampa húmeda donde AB desarrolló gran parte de su obra: nos referimos a la serie de las casas de campo. Las premisas de diseño continuaron siendo las de diferenciar la arquitectura urbana metropolitana de las regionales, como la marplatense, andina y pampeana. Especialmente esta última, donde predominan minimalismo y parquedad, tuvo un gran compromiso con los "requerimientos telúricos" y se constituyó en referente importante de casi toda su producción. Desde el inicio de su carrera, como ya habíamos apuntado, se sintió fascinado por el ambiente de la llanura, donde se instaló durante seis años, después de su graduación. En aquel lapso realizó diversas obras entre las que se destacan las ya citadas Estancia "La Primavera", para su familia (1918) y la casa de campo para Santiago Rocca, en

Estación Pila (1916), la primera documentada en su archivo, mezcla de villa romana y neocolonial, que mucho nos recuerda al Schinkel del pabellón de Schloss Charlottenburg (1824) con sus loggie continuas, torre-mirador rematada en arquerías, etc.

Recién en 1927 -con la construcción de "La Azucena"- retomará su obra pampeana caracterizada por cierta oscilación entre el pintoresquismo y la arquitectura tradicional de la región, con referencias al clasicismo culto (Palladio, Schinkel) y a las tipologías rurales bonaerenses (el galpón, el rancho).

Cabe citar entre las obras de esta segunda etapa algunas casas de campo, como las del Dr. Espinoza, en Moreno; de Mario Tezanos Pinto, en Randagh; "La Dulce" (construcción auxiliar), de Juana G. de Devoto, en Estación Arroyo Dulce (1928); "El Boquerón", de Enrique de Anchorena, en Mar del Plata (1930); de su hermano José María, en Cañuelas (1930, construcción auxiliar); de Castelpoggi Hnos., en Pilar (1932); de Delia de Cané, en San Miguel(1937); del propio gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Manuel Fresco, en Haedo (1939); de Eloísa Juárez Celman, en Capitán Sarmiento (1940); de Jeannette Devoto, en Estación Fernández (1953) y del Conde Guazzone de Passalacqua, en Olavarría (1954). Pero será en otras cuatro,

donde AB despliega en forma notoria los atributos del minimalismo pampeano (lo despojado, lo austero, lo esencial, lo pragmático, lo lineal, lo plano y lo estereométrico simple), fuertemente expresado en la arquitectura habitacional a través de su estrecha relación con el suelo donde está plantada, con su entorno inmediato y con la vastedad del paisaje. A ello debemos agregar la ausencia de ornamento que parece indicar una introversión, una actitud reservada hacia lo expresivo originada quizás en lo desamparado y despojado de ese medio ambiente. AB, sensible a estas condiciones, encara el diseño de estas casas con una suerte de humildad de estilo. Nos referimos a "La Azucena", para Leonor Uriburu de Anchorena, en Tandil (1927), de ascéticos muros blancos con cierto aire de neocolonial rioplatense; "La Cascada", para Julio Perkins, en Curumalán (1929), una compacta y maciza disposición de figuras cúbicas; "Los Plátanos", su propia casa de campo, en Estación Plátanos (1931), que realizara aprovechando algunos ranchos existentes conformando un conjunto donde uno de los edificios es estudio de arquitectura/pintura/escultura, otro biblioteca y otro la casa propiamente dicha, todo en clave popular pampeana con alguna referencia erudita al Palladio de la Villa Emo (c. 1564, Fanzolo, Treviso); y -

en una tercera etapa pampeana, tras un largo interregno comenzado en los años '50 cuando su trabajo mermó notoriamente- "La Serena", para María Elisa Mitre de Larreta, en Los Cardales (1977), significativamente su última obra (en la que cierra el ciclo iniciado en la primera de su vida: la de Estación Pila) que marca un retorno al minimalismo popular de "L7 Plátanos" .

En lo que se refiere al ámbito profesional, AB fue como una figura muy cuestionada, tanto por su actitud antimoderna -lo que se hace más conflictivo a partir de los años '50 como por su automarginación del sistema arancelario y el recurso nepotista en la obtención de los encargos, reñido no pocas veces con ciertas normas éticas de la matrícula. Sus alegatos contra la arquitectura moderna se dirigían frecuentemente a los propios colegas considerándolos oscuros, inauténticos y desertores "de las filas raleadas de los artistas para enrolarse en las... de los fabricantes de casas en serie". Los censuraba por su actitud mercante, juzgando innoble el agremiarse "cual modestos jornaleros o comerciantes, instituyendo su Consejo Profesional, arrogándose facultades legislativas y judiciales, y dándose para ello su propio código de ética profesional, que suelen aplicar con rigor de inquisidores...".

Desde la seguridad de una herencia patricia

y fuertes lazos con el poder, protestaba contra el honorario de aplicación obligatoria, propiciaba el ejercicio libre de la "noble arquitectura", opinaba que "hacer arte desinteresadamente se considera hoy inmoral" y confesaba: "La mitad de lo que he hecho no lo he cobrado: no cobré nada por Mar de Plata, nada por el Liao-Liao, poco por el Banco de la Nación. No cobrar es sembrar...".

Su producción teórica fue tardía y se condensó en dos libros: **La belleza primero-Hipótesis metafísica**, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1957 y **Buscando el camino**, Emecé, Buenos Aires, 1965. Además publicó diversos artículos periodísticos, siendo los más interesantes "Caracteres permanentes y actuales de la arquitectura Greco-Latina. 1: Su aplicación a nuestro medio. 2: El artista, la forma y el medio. Grandeza de lo pequeño. 3 : La dualidad del arte. 4: Estética confusa" (ensayo publicado en forma de cuatro artículos en el suplemento dominical de **La Nación**, Buenos Aires, entre 1950y 1955, que luego incluyera como apéndice en el primer libro citado).



En **La belleza primero** sienta las bases de lo que denomina la "ley de la creación" en tanto fundamento del proceso creador en la arquitectura clásica, al cual concibe entres etapas: "comienza con el impulso de la Belleza (inspiración), se estructura luego en la Verdad (concepción de formas estrictamente matemáticas), y se acomoda a un fin, configurado por el Bien (moral, técnica, utilidad, etc.)".

En una crítica implícita a la arquitectura moderna discute la "actitud intelectualista" de Friedrich Hegel, Bernard Bosanquet, José Ortega y Gasset y Paul Valéry, a la vez que explica su opción por la arquitectura francesa pre-revolucionaria, último derivado genuino del espíritu clásico antes que se "precipitara el positivismo, como un aluvión incontenible sobre la indefensa llanura de la historia, engrosado poco después por la afluencia de la dialéctica materialista...".

Critica también a la arquitectura moderna por limitada, pobre de contenido estético,

sin calor humano, y por obedecer a "un capricho intelectual con raíces en la abstracción estéril".

Supone un nexo fuerte entre la Grecia clásica y nuestro país "constituido y poblado por razas preponderantemente mediterráneas, de origen ibero-greco-latino" propiciando una "arquitectura monumental argentina de tipo netamente helénico" enriquecida por modificaciones en función del sitio e instalada "con preferencia en las grandes ciudades cosmopolitas".



En **Buscando el camino** se debate entre la justificación del clasicismo y la construcción de un estilo propio. Defiende el estilo clásico inspirado en el "ejemplo insuperado" del Partenón que, como "fruto perfecto del espíritu humano" maduró propagándose por las colonias griegas, luego por Roma de donde viajó hacia España y otros países europeos, y por último hacia las Américas. Considera que la adaptación al sitio se logra por el camino

de la tradición argentina y de la lección de Fidias acoplándose a la masa rocosa de la Acrópolis, recordando que "los arquitectos de la antigua Hélade crearon su estilo propio con elementos diversos, de origen autóctono o exótico, y una vez creado lo emplearon en las diferentes comarcas... con ligeras modificaciones impuestas por el medio". Creía ver en esta actitud una gran diferencia con el *funcionalismo* abstracto ... que determina siempre la misma arquitectura para los cuatro puntos cardinales ... adoleciendo de falta de espíritu nacional y de personalidad, dos esencias básicas del arte ... confundiendo ... cosmopolitismo con universalidad". Concluye que "raza, clima y momento histórico son los factores determinantes del estilo".

No era la primera vez que se articulaba este discurso; desde el eclecticismo ya se habían alzado algunas voces alegando en favor de una arquitectura nacional, aunque sin desprenderse de los referentes europeos y sin llevar a la práctica estos planteos. Cabe destacar en tal sentido dos casos notables: los arquitectos Adolfo Büttner y Carlos Altgelt, quienes lanzan esta idea en 1871 y 1909, respectivamente.

En esta misma obra, AB desarrolla la idea de funcionalismo estético, entendiendo que debe prevalecer sobre los funcionalismos utilitario y constructivo; y dedica amplio espacio a discusiones estéticas en torno al

arte abstracto y la arquitectura moderna, con la cual -por momentos- parece reconciliarse reconociéndole cierto valor filosófico y didáctico al exhibir al desnudo constituyentes de la belleza como el ritmo, el color, la calidad de materia, etc.

Las referencias o reflexiones sobre la obra de AB -ocasionales y negativas- han estado prácticamente ausentes de la historiografía arquitectónica, a excepción de un opúsculo algo apologético de Leopoldo Marechal, de 1944, que consideraba su obra como revolucionaria en tanto restituía la armonía entre lo útil y lo bello.

A fines de los 70s y comienzo de los 80s, al calor de la revisión clasicista del posmodernismo y de una crítica severa a los prejuicios del Movimiento Moderno, se revalora parte de su producción, tanto

desde los seminarios sobre arquitectura argentina de los 30s organizados por la Escuelita, como desde la revista Dos Puntos o desde la misma práctica con "copias deliberadas" (caso del balneario Pinamar Golf Club, Tony Díaz, 1982). El evento más relevante en el rescate de su obra lo constituyó la exposición del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1988, realizada por Marta Levisman, depositaria de su archivo y estudiosa de su carrera.

Entre los juicios historiográficos más consistentes apuntamos los de Ernesto Katzenstein, quien desarrolla su tesis sobre la progresiva neutralidad en la arquitectura doméstica urbana de AB, y los de Roberto Fernández, quien analiza su obra a la luz del dualismo clasicidad/modernidad y del auge monumentalista en el debate cultural de los tardíos 30s.



Cronología de A. Bustillo

1889

Nace en Buenos Aires el 18 de marzo. Hijo de María Luisa Madero y el Dr. José María Bustillo.

1901

Ingresa en el Instituto Politécnico Superior (hoy ENET N° 1 "Otto Krause").

1907

Ingresa en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.

1910

Interrumpe su carrera.

1912

Primer Premio del Salón Nacional del Pintura del Museo de Bellas Artes, con su autorretrato, Bs. As.

Reingresa a la Escuela de Arquitectura.

1914

Se gradúa de arquitecto.

1915/1917

Casas de campo de Coronel Dorrego y Carhué, Provincia de Bs. As.

1916

Casa de campo para Santiago Rocca (su primer proyecto).

1918

Estancia "La Primavera", para su familia. "Villa Devoto", de Juana González de Devoto, Buenos Aires y Brown, Mar del Plata, Provincia de Bs. As. (en colaboración con Luis Dates).

1921

Viaja a París.

1923

Regresa a Buenos Aires.

1924

Casa particular del Dr. H. Etchepareborda, Av. Quintana y Montevideo, Bs. As.

Casa particular de Enrique Duhau, Av. Alvear 1750, Bs. As.

Casa de renta (hoy Casa de las Academias Nacionales), Av. Alvear 1711, Bs. As.

1925

Casa particular de Federico Martínez de Hoz (hoy CEMIC, Fundación Norberto Quirno), Talcahuano 1234, Bs. As.

Remodelación chalet de Antonio Leloir, Mar del Plata, Provincia de Bs. As.

Banco Tornquist, propiedad de Ernesto Tornquist y Cía. Ltda., Bartolomé Mitre 553, Bs. As.

1926

Casa particular de su familia y estudio, Posadas 1043/1049y 1053/1059, Bs. As. (hoy demolidas). Casa de renta para Juana G. de Devoto, Av. Santa Fe 1752, Bs. As.
Casa de renta, Marcelo T. de Alvear 1721, Bs. As.

1927

Casa de renta para Juana G. de Devoto, Cours Albert 124, París.
Casa de renta, Rodríguez Peña 1709, Bs. As. Casa de campo "La Azucena", para Leonor Urriburu de Anchorena, Tandil, Provincia de Bs. As.
Hotel Continental, propiedad de Cía. de Seguros La Continental, Av. Roque Sáenz Peña, Maipú y. Perón, Bs. As.

1928

Casa particular de Carlos A. Tornquist (hoy Embajada de Bélgica), Aguado y Rufano de Elizalde, Bs.As.
Casa particular del Dr. Adolfo Sánchez (hoy Centro de Extensión Universitaria), Montevideo 1550, Bs. As.
Casa particular del Dr. Juan Layera, Callao 1618, Bs. As. (hoy demolida).
Casa particular de Alberto del Solar Dorrego (hoy Embajada del Perú), Av. del Libertador 1728, Bs. As.
Casa particular de Victoria Ocampo, Rufina de Elizalde y Mariscal Ramón Castilla, Bs. As. Casa de renta para Carlos

Alfredo Tornquist, París.

Casa de campo "La Dulce" (construcción auxiliar), para Juana G. de Devoto, Estación Arroyo Dulce, Provincia de Bs. As.

1929

Casa de renta para Ernesto Lix-Klett, Av. Leandro N. Alem y Rodríguez Peña, Bs. As. (hoy demolida).
Casa de campo "La Cascada", para Julio Perkins, Curumalán, Provincia de Bs. As.
Edificio Martínez de Hoz, (hoy SIDE), 25 de Mayo 11, Bs. As.
Edificio Otis, propiedad de Otis Elevator Co., Av. Centenario 3415 (actual Av. Figueroa Alcorta), Bs. As. (hoy demolido).
Mar del Plata Golf Club, Mar del Plata, Provincia de Bs. As.

1930

Casa particular de Alberto Ramos Mejía, Juan Francisco Seguí 3963; (hoy demolida).
Casa particular de José Fioravanti, Acoyte 741, Bs. As.
Casa de renta para el Dr. García Merou, Vicente López 1860, Bs. As.
Casa de renta, Hipólito Yrigoyen entre Virrey Liniers y Sánchez de Loria, Bs. As.
Casa de campo "El Boquerón", para Enrique de Anchorena, Mar del Plata, Provincia de Bs. As. Casa de campo (construcción auxiliar) para José María

Bustillo, Cañuelas, Provincia de Bs. As.
Casa de campo "Los Ranchos", para él mismo (AB), Ascochinga, Córdoba.

Edificio Volta, propiedad de Compañía Hispano-Argentina de Electricidad, Av. Roque Sáenz Peña y Esmeralda, Bs. As.

1931

Casa particular de Manuel Gómez, Olazabal 4779, Bs. As.

"Villa Ayerza", para la familia Ayerza, Mar del Plata, Provincia de Bs. As.

Casa de renta para Sara W. de Marsengo, Florida y Marcelo T. de Alvear, Bs. As.

Casa de renta para Ramona A. de Ocampo, Posadas y Eduardo Schiaffino, Bs. As.

Casa de campo "Los Plátanos", para él mismo (AB), Estación Plátanos, Provincia de Bs. As. El Gobierno de facto designa a AB para reciclar la ex-Casa de Bombas Recoleta como Museo Nacional de Bellas Artes (23 de noviembre).

1932

Casa de campo (construcciones auxiliares) para Castelpoggi Hnos., Pilar, Provincia de Bs. As. Primer Premio de Escultura en el Salón Nacional, con el bronce "El pecado original", Bs. As.

1933

Casa de renta para José Manuel Jorge, Francisco de Vittoria y Guido, Bs. As.

Museo Nacional de Bellas Artes (reciclaje de ex-Casa de Bombas Recoleta), Av. del

Libertador 1473, Bs. As. (inaugurado 23 de mayo).

Asesor de la Dirección Nacional de Bellas Artes.

1934

Salón Nacional de Artes Plásticas (reciclaje del Palais de Glace, hoy Salas Nacionales de Cultura) Posadas 1725, Bs. As.

Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Pintura de San Francisco, E.U.A., con su autorretrato ya premiado en 1912.

1935

Casa de renta para Juana G. de Devoto, Av. del Libertador 2882, Bs. As.

Residencia del Gobernador, Posadas, Misiones. Plaza San Martín, Posadas, Misiones.

Parque Municipal, Posadas, Misiones.

Edificios de comisarías y resguardos aduaneros, Misiones.

Vallado de las ruinas jesuíticas, San Ignacio, Misiones.

Intendencia del Parque Nacional del Iguazú, Misiones.

Hotel Cataratas (reforma y ampliación), Parque Nacional del Iguazú, Misiones.

1936

Proyecto rambla de Mar del Plata, Provincia de Bs. As.

Croquis preliminares del Banco de la Nación Argentina, Bs. As.

Capilla La Asunción, Villa La Angostura, Neuquén. Intendencia del Parque Nacional Nahuel Huapi, Río Negro.

Primer Premio del concurso de proyectos para el Hotel Llao-Llao, Río Negro.

1937

Casa de campo para Delia Z. de Cané, San Miguel, Provincia de Bs. As.

Proyecto Municipalidad de General Pueyrredón, Mar del Plata, Provincia de Bs. As.

Es nombrado Académico de Bellas Artes.

1938

Ley Provincial N° 4588: nueva rambla, casino y hotel provincial en Mar del Plata, Provincia de Bs. As. (comienzo de las obras: 15 de julio). Municipalidad de General Pueyrredón, Mar del Plata, Provincia de Bs. As. (inaugurado 22 de noviembre).

Edificio Movilidad del Parque Nacional Nahuel Huapi, San Carlos de Bariloche, Río Negro. Casa para guardaparque (proyecto tipo), Parque Nacional Nahuel Huapi, Río Negro.

Capilla San Eduardo, Llao-Llao, Río Negro. Hotel Llao-Llao, Llao-Llao, Río Negro. Indicadores de caminos, Parque Nacional Nahuel Huapi, Río Negro (c. 1938).

Plaza Perito Moreno, San Carlos de Bariloche, Río Negro (c. 1938).

Refugio Cerro Catedral, Río Negro (c. 1938).

1939

Casa de campo para el Dr. Manuel Fresco, Haedo, Provincia de Bs. As.

Casino, Mar del Plata, Provincia de Bs. As. (inaugurado 22 de diciembre).

Hotel Llao-Llao (construcciones auxiliares), LlaoLlao, Río Negro.

Incendio del Hotel Llao-Llao.

1940

Casa de campo para Eloísa Juárez Celman, Capitán Sarmiento, Provincia de Bs. As.

Banco de la Nación Argentina (1ra. etapa: 1940- 1944), Rivadavia, Reconquista, Bartolomé Mitre y 25 de Mayo, Bs. As.

Capilla de Villa Catedral, Río Negro.

Hotel Llao-Llao (reconstrucción), Llao-Llao, Río Negro.

Pedestal estatua del General Roca (escultor Emilio J. Sarniguet), Centro Cívico, San Carlos de Bariloche, Río Negro (c. 1940).

1941

Nueva rambla, Mar del Plata, Provincia de Bs. As. (inaugurada 27 de diciembre).

1942

Proyecto Residencia "El Messidor", Villa La Angostura, Neuquén.

1944

Banco de la Nación Argentina, Rivadavia, Reconquista, Bartolomé Mitre y 25 de Mayo, Bs. As. (1ra. etapa inaugurada 24 de julio).

1945

Hostería Isla Victoria, Neuquén.

1946

Hotel Provincial, Mar del Plata, Provincia de Bs. As. (fin obra).

Urbanización Playa Bristol (piletas cubiertas, vestidores, frente comercial, etc.), Mar del Plata, Provincia de Bs. As. (fin obra).

Catedral Nuestra Señora de Nahuel Huapi, San Carlos de Bariloche, Río Negro.

1948

Residencia "El Messidor", Villa La Angostura, Neuquén (fin obra).

1950

Banco de la Nación Argentina (2da, etapa: 1950- 1955), Rivadavia, Reconquista, Bartolomé Mitre y 25 de Mayo, Bs. As.

Publica "Posibilidades de una Arquitectura Monumental Argentina" (enero).

1950/1955

Publica "Caracteres permanentes y actuales de la arquitectura Greco-Latina. 1: Su aplicación a nuestro medio. 2: El artista, la

forma y el medio. Grandeza de lo pequeño. 3: La dualidad del arte. 4: Estética confusa". Ensayo en forma de cuatro artículos, diario La Nación, suplemento dominical, Bs. As.

1953

Casa de campo para Jeannette Devoto, Estación Fernández, Provincia de Bs. As.

1954

Casa de campo para el Conde Guazzone de Passalacqua, Olavarría, Provincia de Bs. As.

1957

Publica La belleza primero. Hipótesis metafísica, Guillermo Kraft, Bs. As.

1958

Reportaje a AB., diario La Nación, Bs. As. (15 de mayo).

1960

Remodelación plazoleta del Cabildo, Av. de Mayo, Bolívar e Hipólito Yrigoyen, Bs. As.

Ampliación edificio de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (ala norte), Av. de Mayo 556, Bs. As.

1961

Proyecto sede del Jockey Club, La Plata, Provincia de Bs. As.

Renuncia al cargo de Vocal de la Comisión

Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos.

1966

Capilla San José Obrero, Villa Argentina, Quilmes, Provincia de Bs. As.

1967

Publica Buscando el camino, Emecé, Bs. As. Socio activo del Pen Club Internacional.

1977

Casa de campo para la familia Cullen, Junín de los Andes, Neuquén.

Casa de campo "La Serena", para María Elisa Mitre de Larreta, Los Cardales, Provincia de Bs. As.

1982

"Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura" (reportaje a AB), revista Dos puntos, N° 5, Bs. As., mayo-junio.

Muere en Buenos Aires el 3 de noviembre.

Bibliografía

Amaral, J; "El Nuevo Hotel Continental", **Nuestra Arquitectura**, N°. 13, Buenos Aires, ago. 1930, pp. 485 y ss.

Berjman, Sonia y Gutiérrez, Ramón; **Patrimonio cultural y patrimonio natural: la arquitectura en los Parques**

Nacionales Nahuel Huapi e Iguazú (hasta 1950), Editorial del Instituto Argentino de de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Buenos Aires, 1988.

Bonta, Juan; "Contestando al arq. Bustillo", **Boletín CEA (Publicación del Centro de Estudiantes de Arquitectura)**, N°. 8-9, Buenos Aires, may. 1957, pp. 12y 13.

Bustillo Alejandro; "La verdadera originalidad", **Revista de Arquitectura**, N°. 68, Buenos Aires, 19 ago. 1926 (republicado en **Revista SCA**, N°.109), Buenos Aires, pp. 45 a 48.

Bustillo, Alejandro; **Buscando el camino**, Emecé, Buenos Aires, 1965.

Bustillo, Alejandro; "Exhortación ala estética", **La Nación**, Buenos Aires, 19 mar. 1956.

Bustillo, Alejandro; **La belleza primero. Hipótesis metafísica**, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1957.

Bustillo, Exequiel; **El despertar de Bariloche: una estrategia patagónica**, 2a. ed., Casa Pardo, Buenos Aires, 1971.

"Casa particular del Sr. Manuel Gómez"; **Nuestra Arquitectura**, N°. 36, Buenos Aires, jul. 1932, pp. 444 y ss.

Cova, Roberto y otros; "Rambla y casinos de Mar del Plata: Alejandro Bustillo", **ambiente** N°. 19, La Plata, abr. 1980, pp.75 a 84.

Fernández, Roberto; "Las ramblas nuevas: espacios y metáforas de Mar del Plata", en Coya, Roberto y otros; **Las viejas ramblas**, Fundación Banco de Boston, Buenos Aires, 1990.

Gutiérrez, Ramón; "Clarooscuro de Bustillo", suplemento Arquitectura, Ingeniería, Planeamiento y Diseño, diario Clarín, Buenos Aires, 23 sep. 1988.

"Hotel Llao-Llao"; Revista de Arquitectura, Buenos Aires, ago. 1938, pp. 345 y ss.

Katzenstein, Ernesto; "Alejandro Bustillo, Casa Victoria Ocampo, Palermo Chico, 1929", **Domus**, N°. 736, Milán, mar.1992, pp. 76 a 80 y XXII.

Katzenstein, Ernesto; "Bustillo: del estilo a la neutralidad", en el catálogo de la exposición **Alejandro Bustillo. Arquitecto. 1889-1982**, (Marta Levisman, realizadora), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988.

"La habitación en madera", **Tecné**, N°. 2, Buenos Aires, verano 1942-43, pp. 41 y

42.

Levisman, Marta; "Alejandro Bustillo y la Rambla Bristol de Mar del Plata", **Revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo**, N°. 1, Buenos Aires, 1990, separata.

Marechal, Leopoldo; **Bustillo Arquitecto**, Peuser, Buenos Aires, 1944.

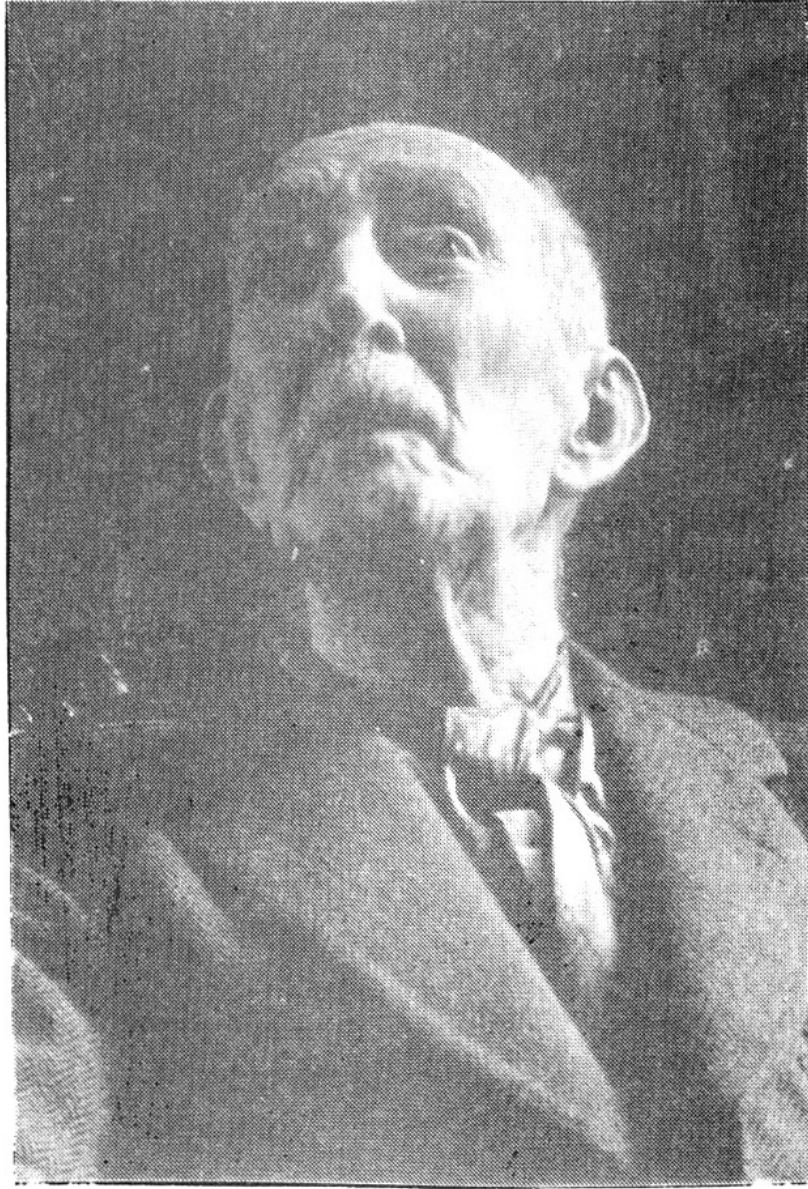
Martín, Marcelo y otros, "Homenaje. Alejandro Bustillo. 1889-1982", **Summa**, N°. 185, Buenos Aires, mar. 1983, pp. 17a 23.

Otero, Néstor J.; "Ocampo, Bustillo, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, Prebisch", en número monográfico de revista **Casas**, N°. 25, Buenos Aires, mar. 1992.

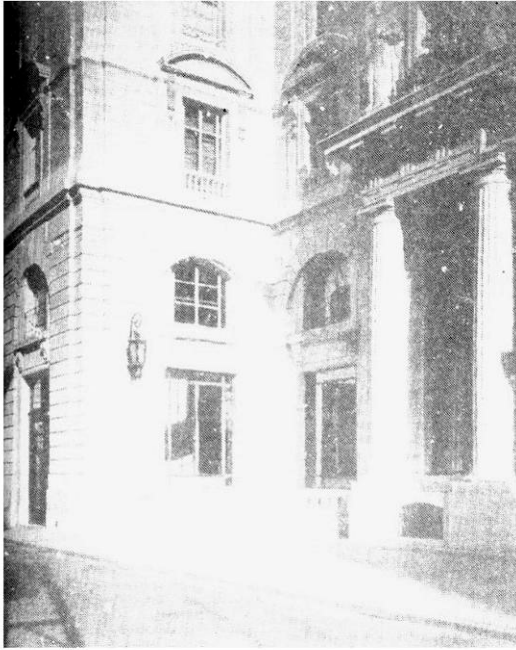
Riera Ojeda, Oscar; "Bustillo e Buenos Aires", **Domus**, N°. 736, Milán, mar. 1992, separata "Itinerario N°. 77" (al cuidado de Luigi Spinelli).

Sacriste Eduardo y Fernández, Roberto; "Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura", Dos Puntos, N°. 5, Buenos Aires, may-jun. 1982, pp. 80a 82.

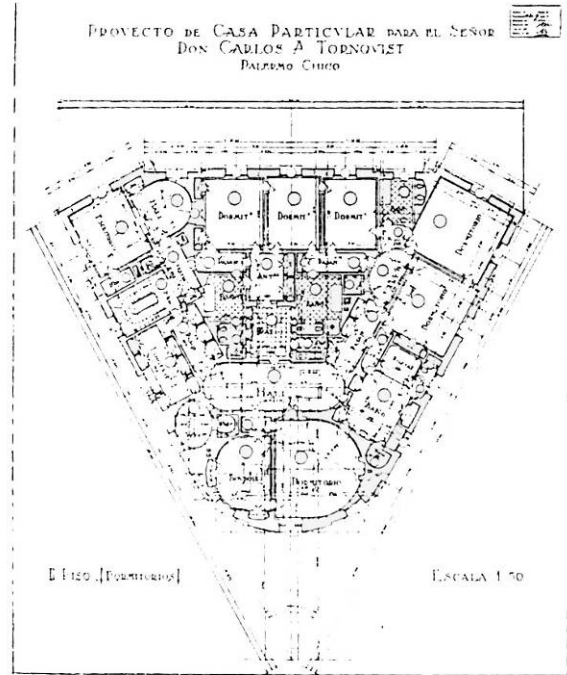
Torres de Tolosa, A.; "Embajada de Bélgica", **D y D**, N°. 7, Buenos Aires, nov. 1988, pp. 168 a 174.



Ilustraciones de A. Bustillo



1

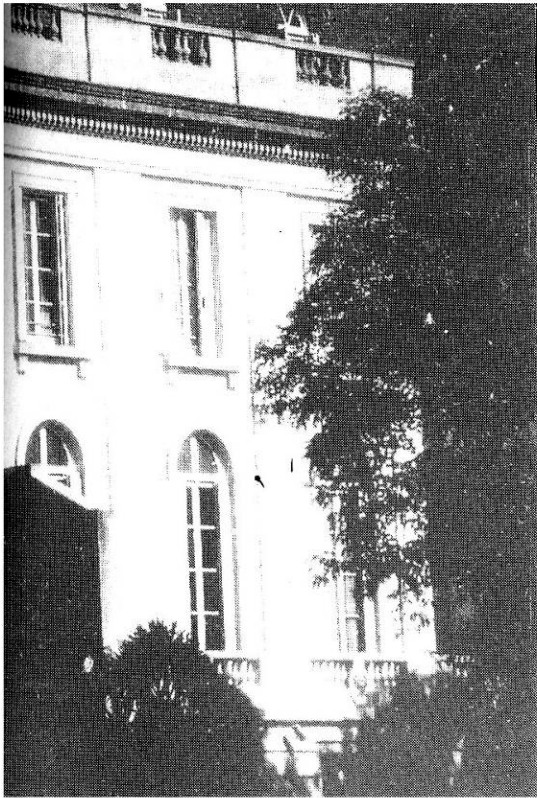


2



3

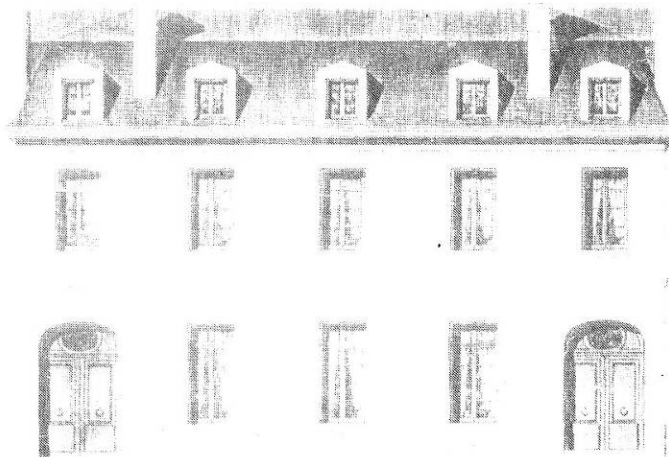
1. Banco Tornquist (1925). Bartolomé Mitre 553. Buenos Aires.
2. Casa de Carlos A. Tornquist (1928). Aguado y Rufino de Elizalde. Buenos Aires.
3. Hotel Continental (1927). Av. Roque Sáenz Peña, Maipú, Perón. Buenos Aires.



4



5

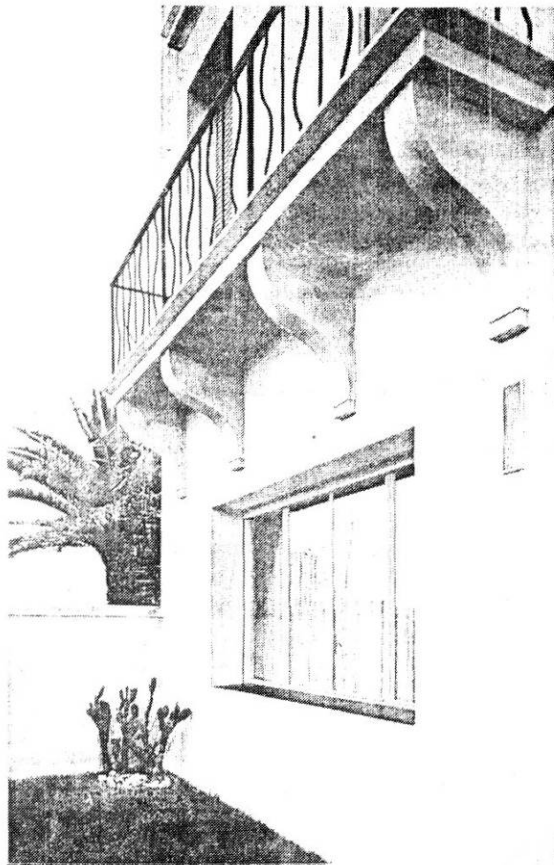


6

4. Casa de Alberto del Solar Dorrego (1928). Av. Del Libertador 1728. Buenos Aires.
5. Edificio Volta (CHADE, 1930). Av. Roque Sáenz Peña y Esmeralda. Buenos Aires.
6. Casa de Alberto Ramos Mejía (1930). Juan Francisco Seguí 3963. Buenos Aires (hoy demolida).



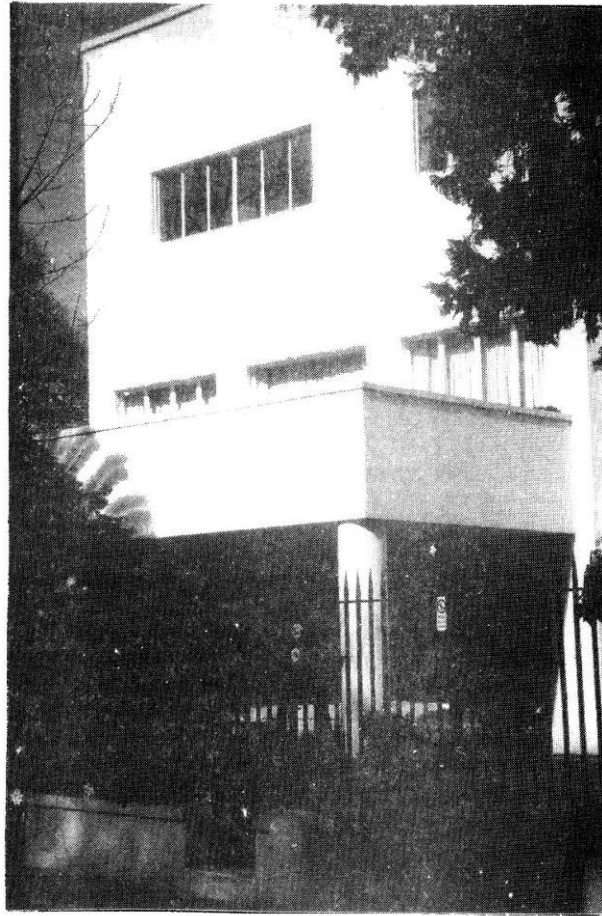
7



8

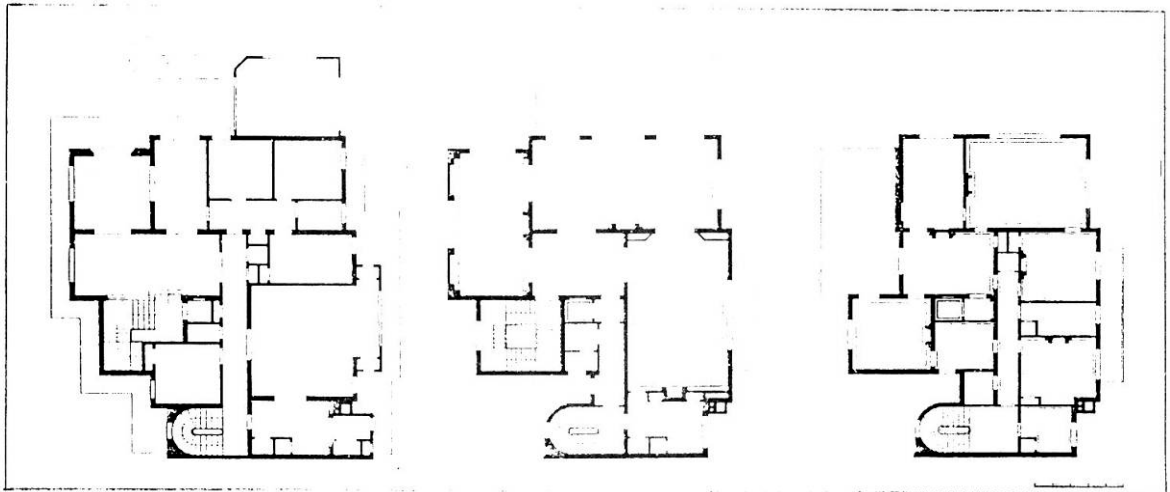
7. Casa de José Fioravanti (1930). Acoyte 741. Buenos Aires.

8. Casa de Manuel Gómez (1931). Olazábal 4779. Buenos Aires.



9

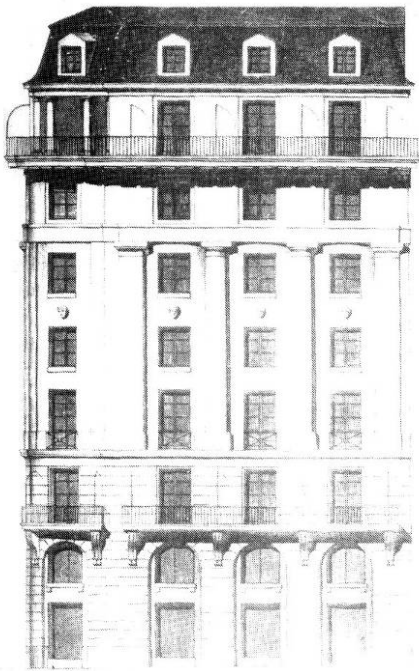
10



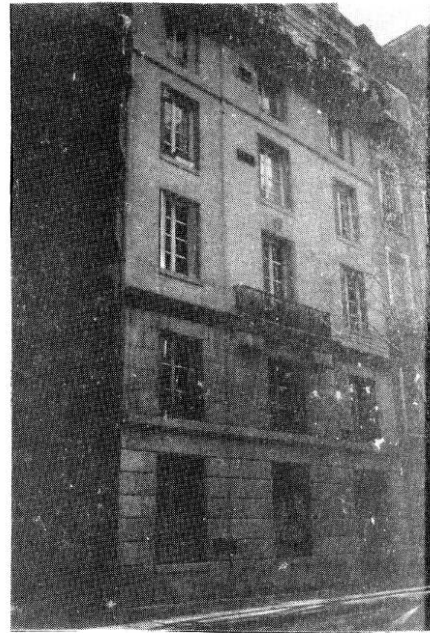
115

9. Casa de Victoria Ocampo (1928). Rufino de Elizalde y Mariscal Ramón Castilla.
Buenos Aires.

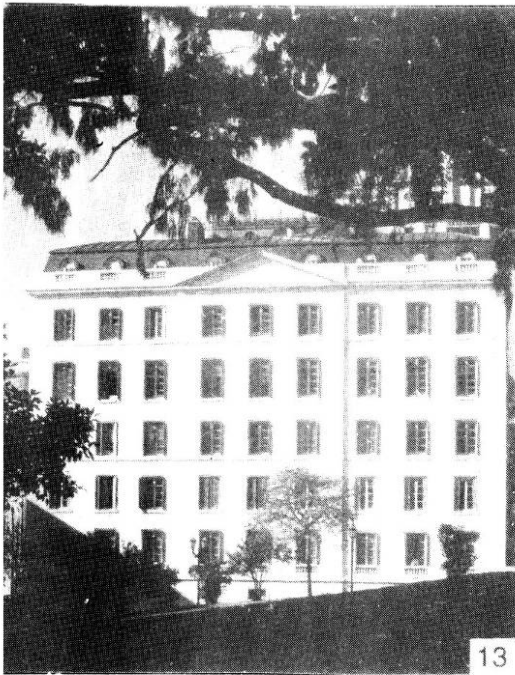
10. Plantas.



11



12

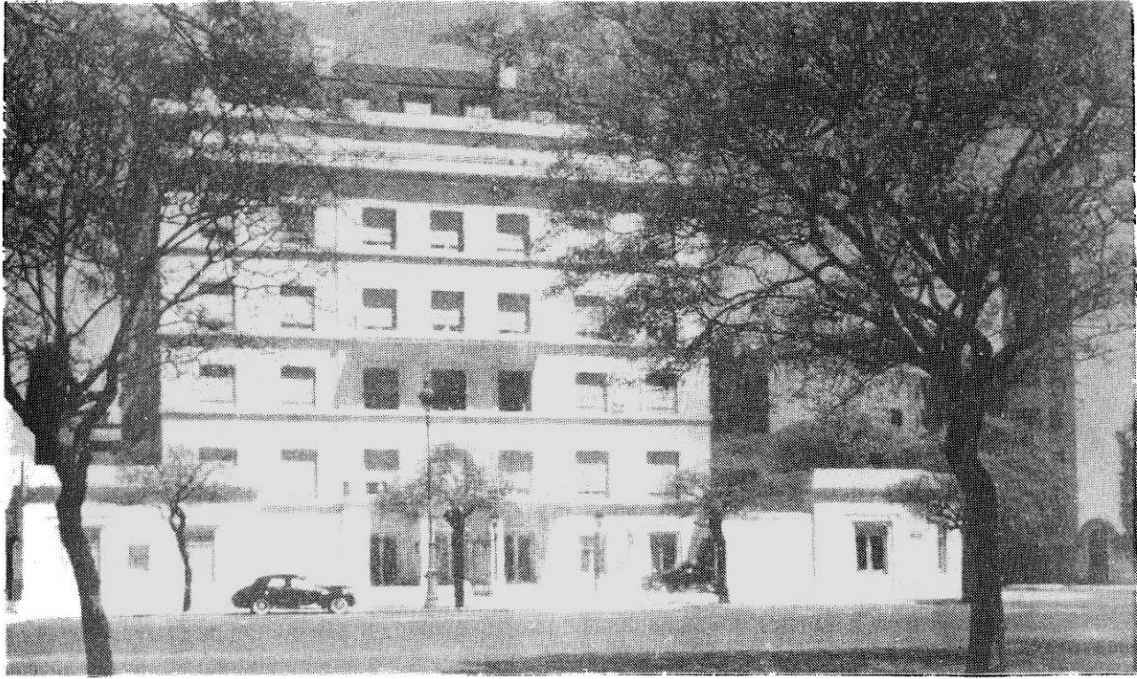


13



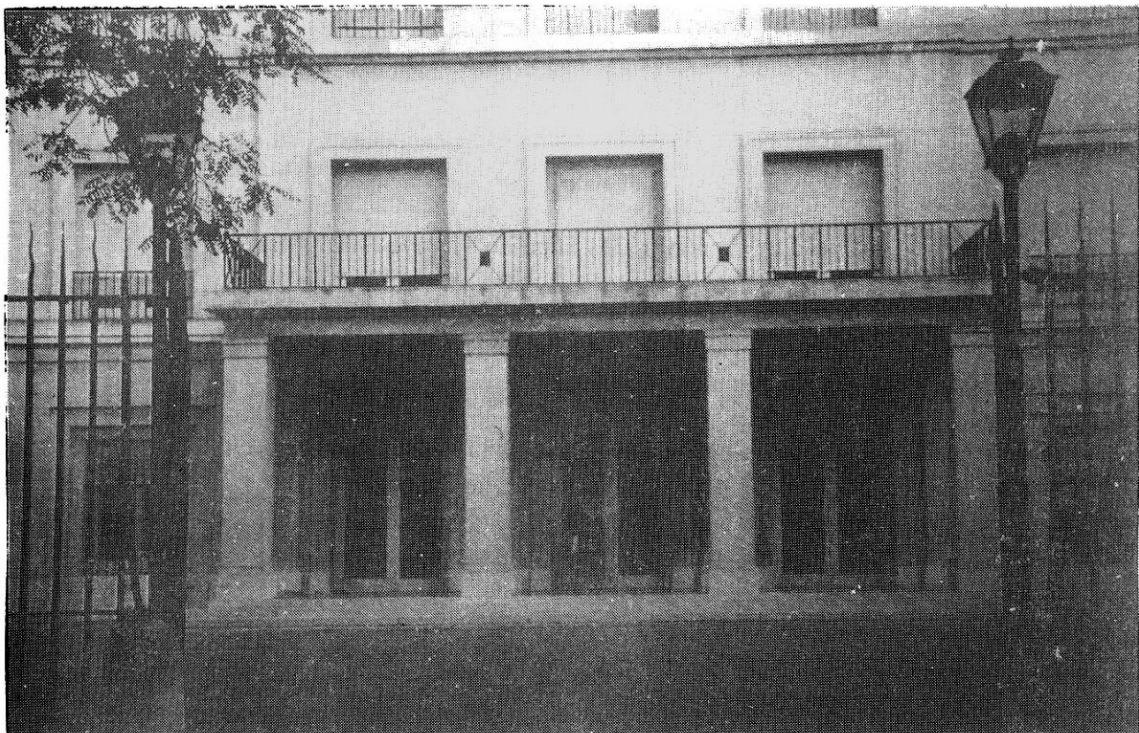
14

11. Casa de renta para Sara W. de Marsengo (1931). Florida y Marcelo T. de Alvear. Buenos Aires.
12. Casa de renta para el Dr. Garcia Merou (1930). Vicente López 1860. Buenos Aires.
13. Casa de renta para Ramona A. de Ocampo (1931). Posadas y Eduardo Schiaffino. Buenos Aires.
14. Casa de renta para José Manuel Jorge (1933). Francisco de Vittoria y Guido. Buenos Aires.



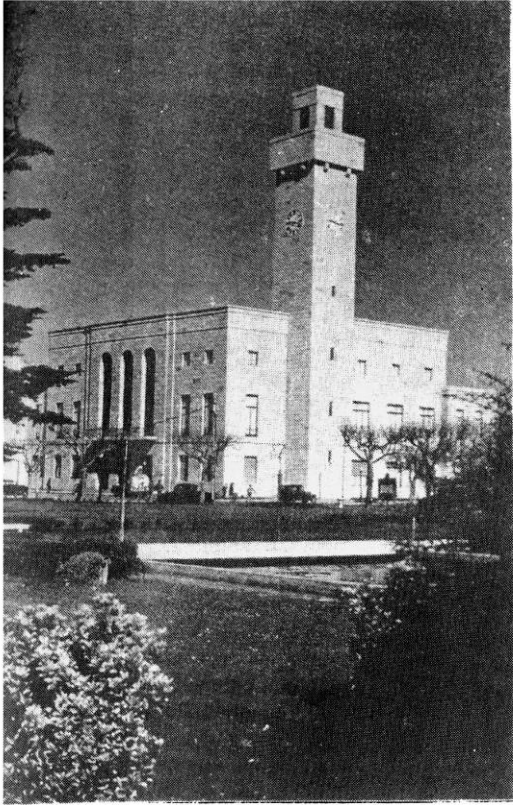
15

16

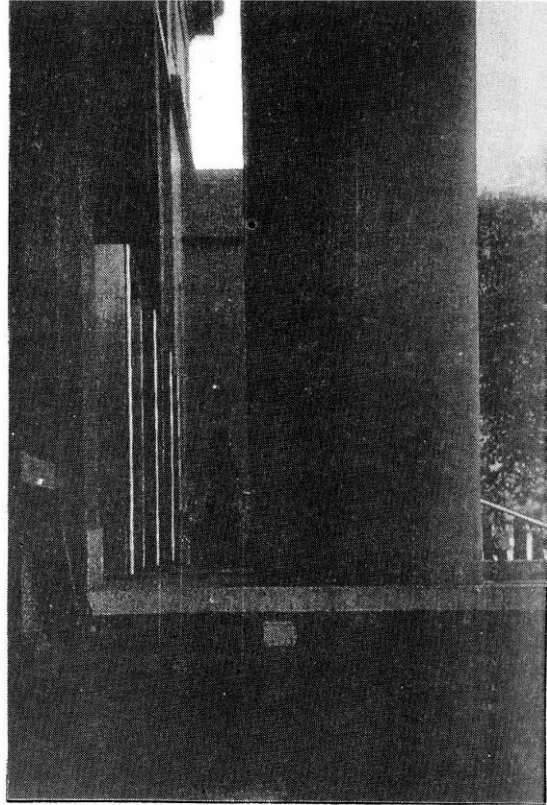


15. Casa de renta para Jouana G. de Devoto (1935). Av. Del Libertador 2882. Buenos Aires.

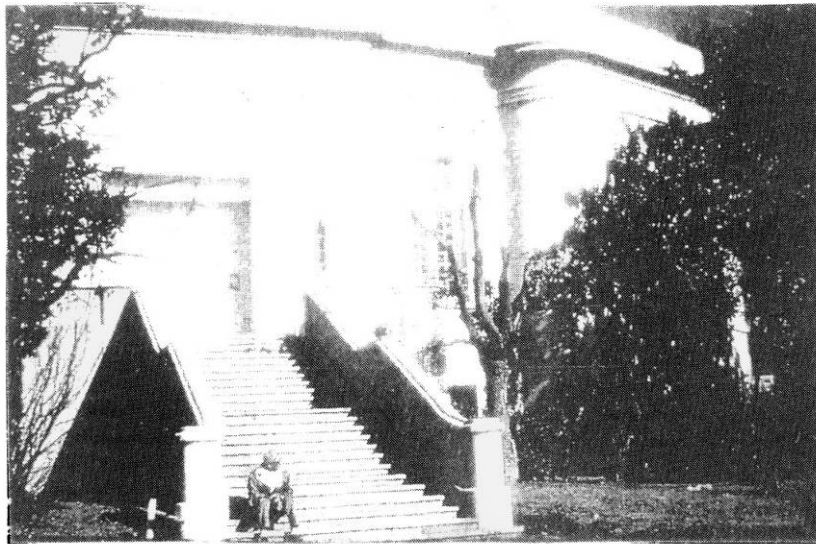
16. Idem.



17



18

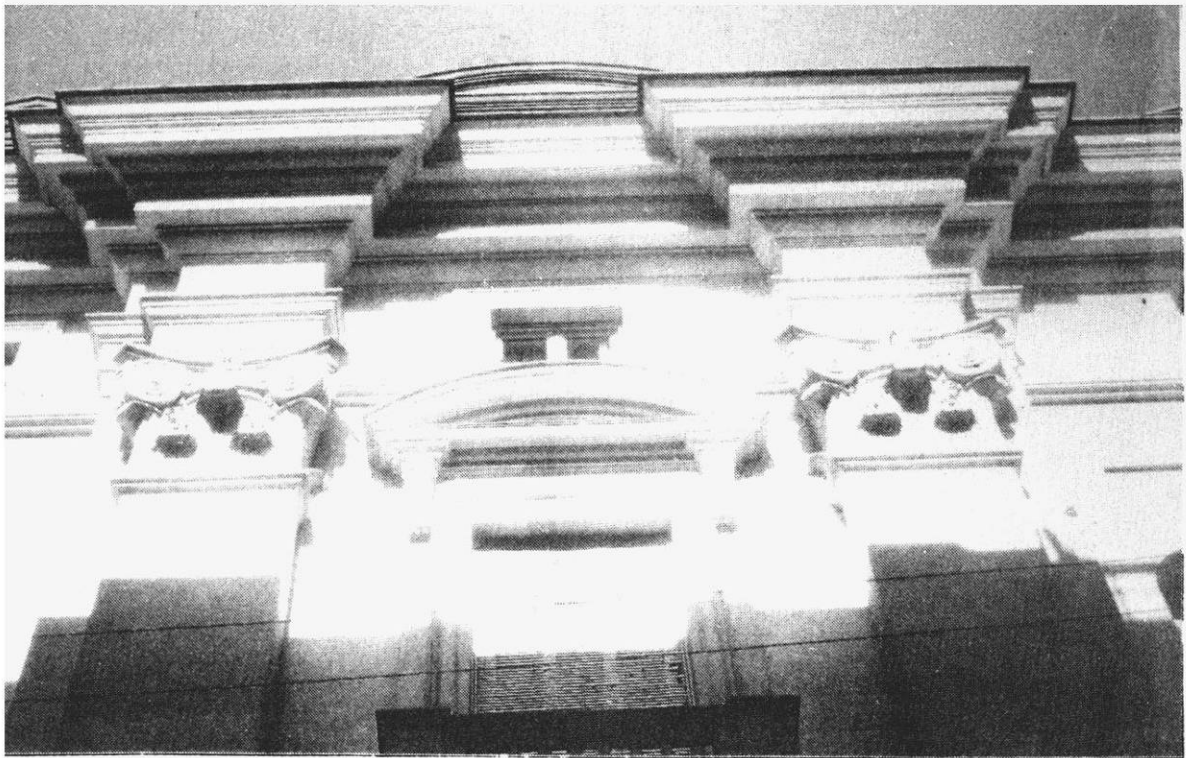


19

17. Municipalidad de Gral. Pueyrredón (1938). Hipólito Yrigoyen 1627. Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires.

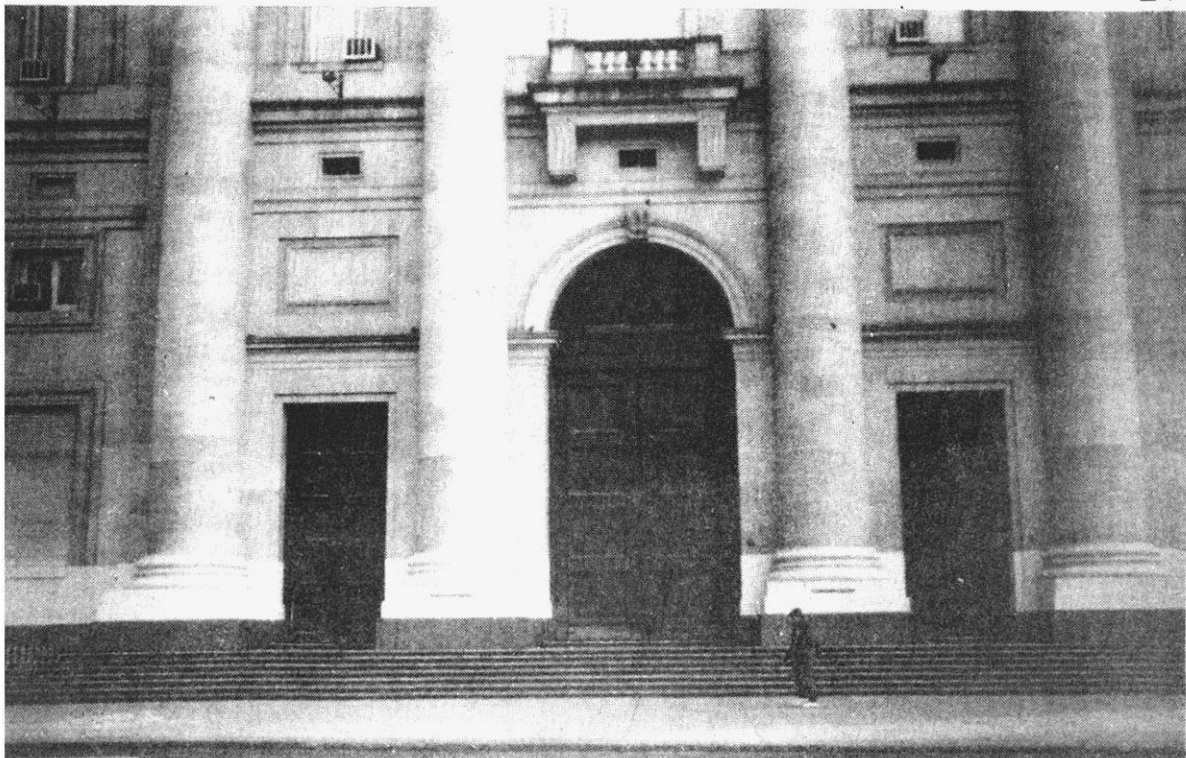
18. Museo Nacional de Bellas Artes (1933). Av. Del libertador 1473. Buenos Aires. (reciclaje de la ex Casa de Bombas Recoleta).

19. Salón Nacional de Artes Plásticas (1934). Posadas 1725. Buenos Aires. (reciclaje del Palais de Glace, hoy Salas Nacionales de Cultura)



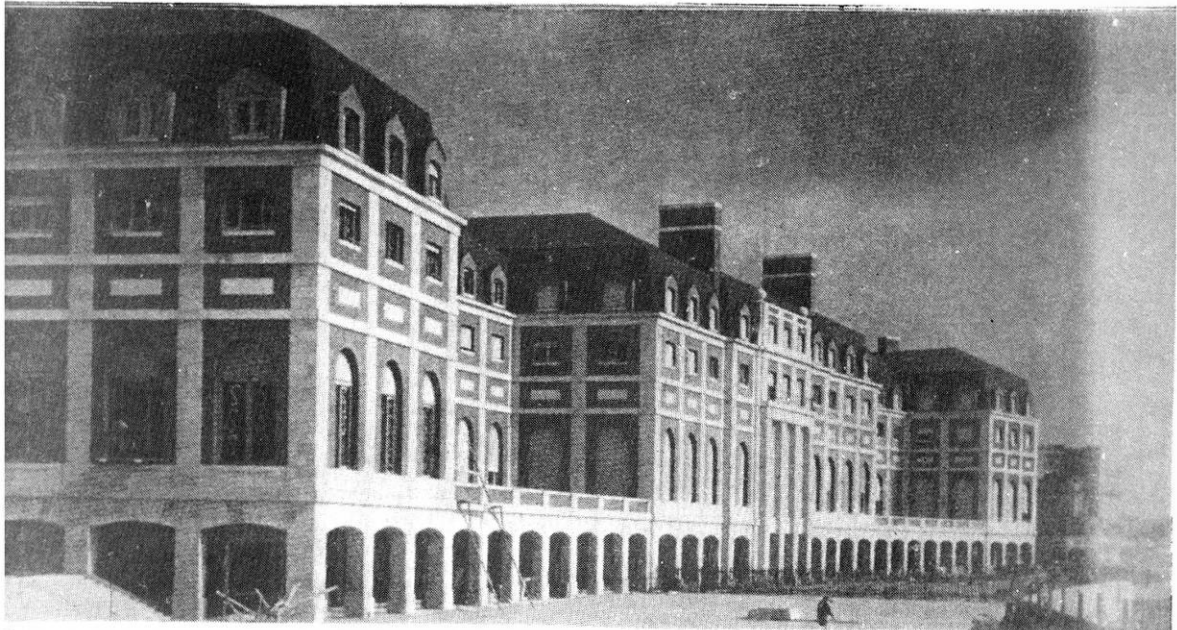
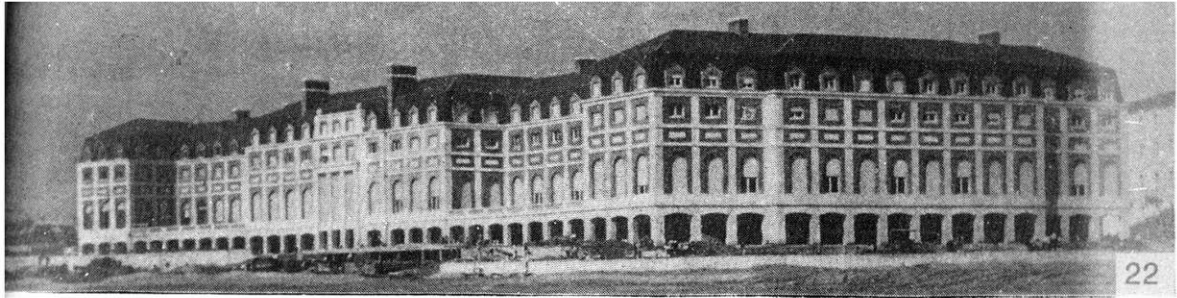
20

21

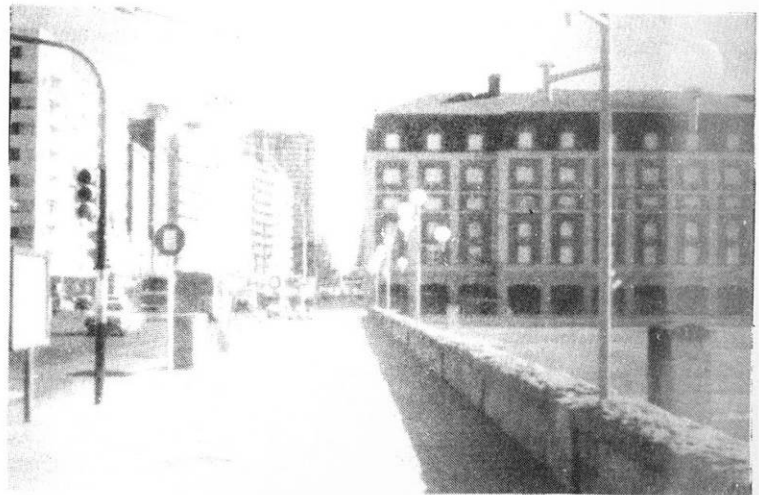


20. Banco de la Nación Argentina (1940-44/1950-55). Rivadavia, Reconquista, Bartolomé Mitre y 25 de Mayo. Buenos Aires.

21. Ídem.



23

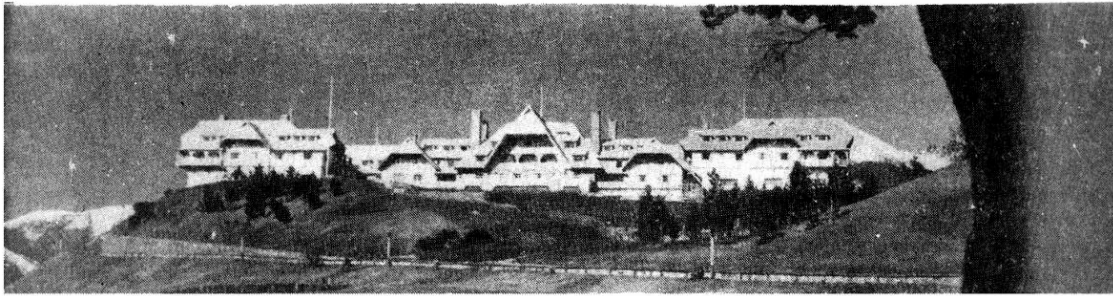


24

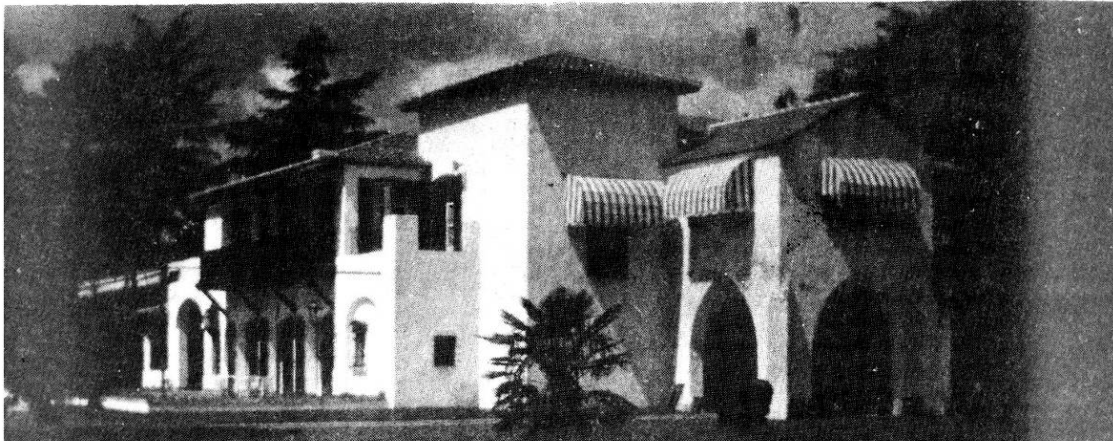
22. Casino y Hotel Provincia (1938-46). Av. Peralta Ramos entre Las Heras y Buenos Aires. Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires.

23. Ídem.

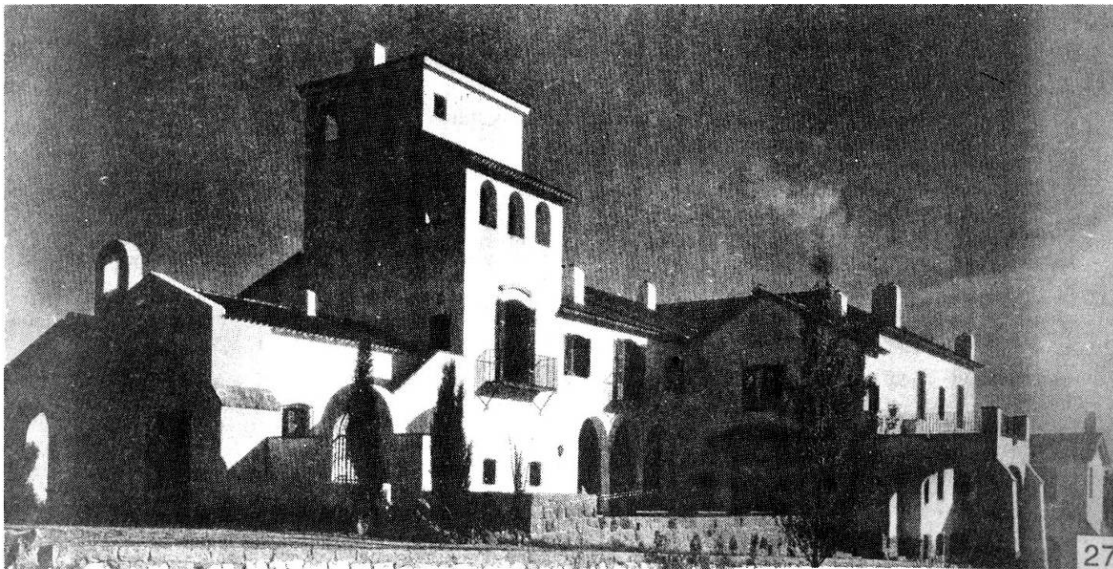
24. Ídem.



25

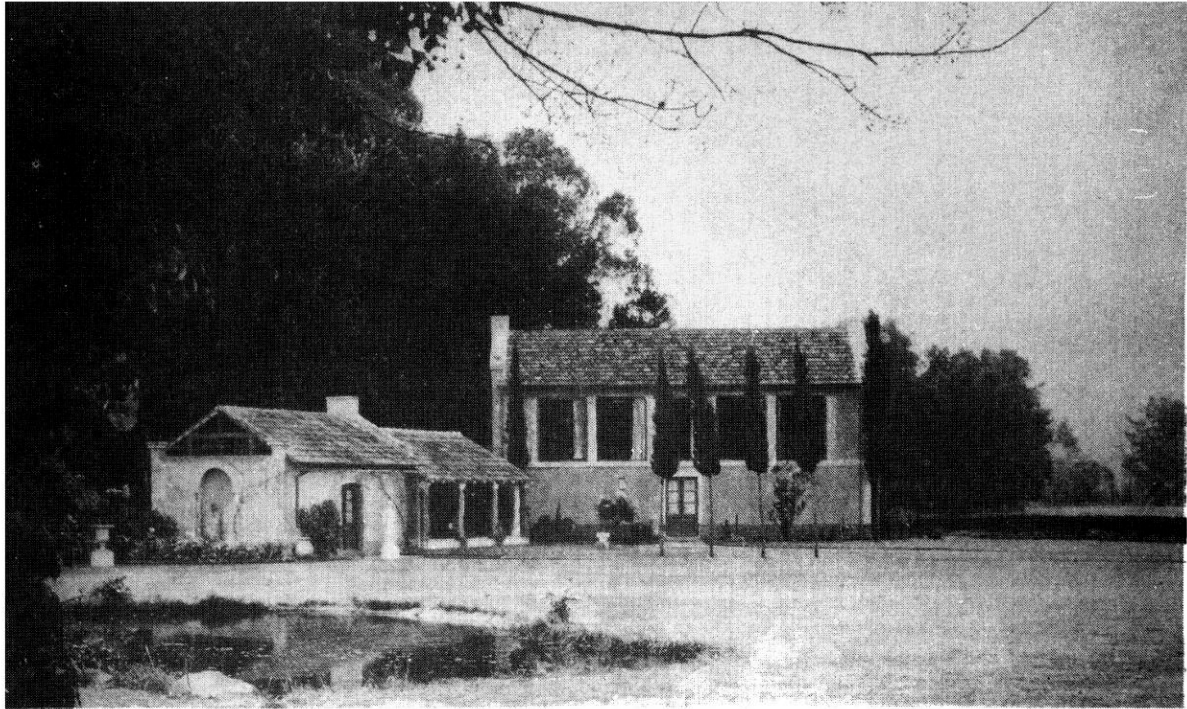


26



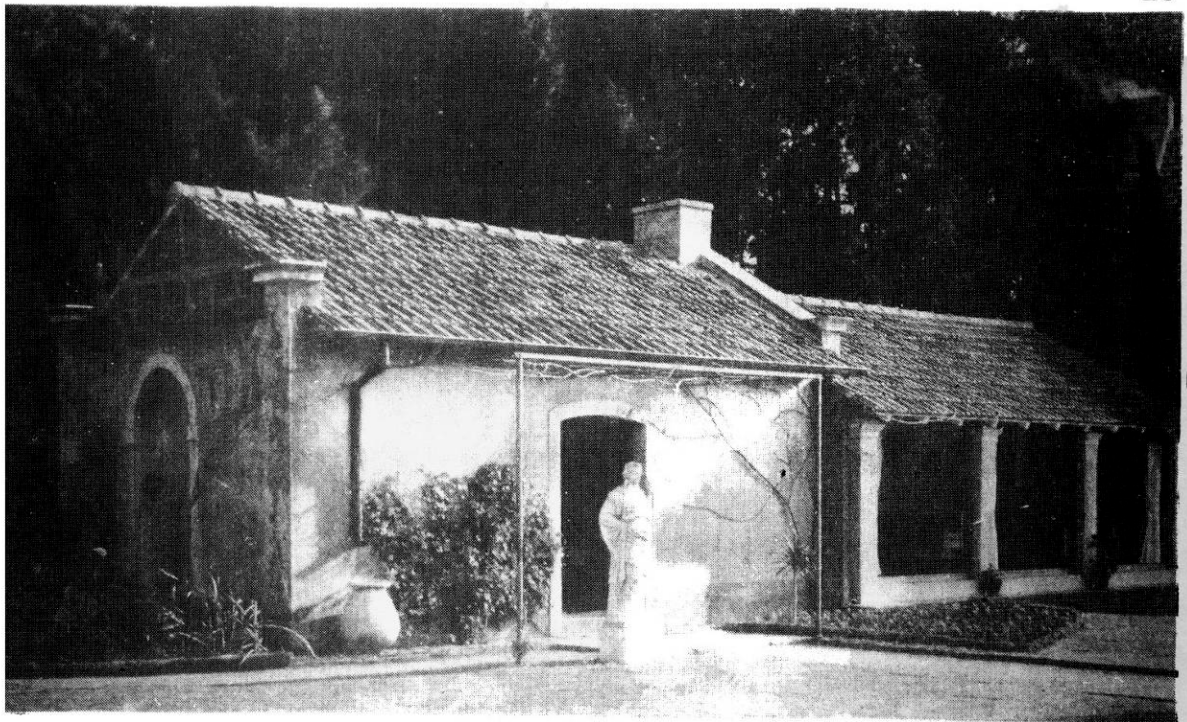
27

25. Hotel Llao-Llao (reconstruida en 1940). Llao-Llao, Prov. de Río Negro.
26. Casa de campo "La Cascada", de Julio Perkins (1929). Curumalán, Prov. de Buenos Aires.
27. Casa de campo "La Azucena", de Leonor Uriburu de Anchorena (1927). Tandil, Prov. de Buenos Aires.



28

29



28. Casa de campo "Los Plátanos", de Alejandro Bustillo (1931). Estación Plátanos, Prov. de Buenos Aires.

29. Ídem.





CEADIG

CENTRO DE ESTUDIANTES
Secretaría de Publicaciones

