

CH 8

CUADERNOS DE HISTORIA



**COLOMBO
GIANOTTI
GRESLEBIN
PALANTI**

JUNIO 1997

CUADERNOS DE HISTORIA IAA N°8 PROTAGONISTAS DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA

Segunda etapa junio de 1997

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

Secretaria Administrativa: Marta Zarji

Bedel: Rubén Ricci

Investigadores: Fernando Aliata, Leonor Arfuch, Anahí Ballent, Ana María Bóscolo, Alberto Boselli, Alicia Cahn, Alejandro Crispiani, Graciela Favelukes, Roberto Fernández, María Rosa Gamondés, Rodolfo Giunta, Celia Guevara, Margarita Gutman, Jorge Francisco Liernur, María Isabel de Larrañaga, María Cristina Luna, María Marta Lupano, José E. Marchisio, Alicia Novick, Horacio J. Pando, Beatriz Patti, Graciela Raponi, Vicente Rodríguez Villamil, Mario Sabugo, Sandra Sánchez, Daniel Schávelzon, Graciela Silvestri, Pedro Sonderegger, Silvia Valdés.

Becarios: Roxana Di Bello, Verónica Paiva, Claudia Shmidt, Gastón Verdicchio. **Técnicos:** Clara Hendlin, Guillermo Páez. **Asistentes de investigación:** Roberto Baranni Montes, Ricardo González, José E. Grassi, Felipe Suárez Hidalgo, Jorge Pablo Willemsen, Fernando Williams, Andrés Zarankin. **Archivo de Planos:** Patricia Méndez. **Editor de Anales:** Julio Cacciatore.

Edición: Alicia Novick y Jorge Ramos. IAA

Producción: Patricia Méndez. IAA

Esta edición ha sido posible gracias a un subsidio otorgado por el **Fondo Nacional de las Artes**.

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

Las viñetas son reproducciones fotográficas tomadas de Sylvia Wolf, **Exlibris**, Editorial Bruckmann, München, 1993.

Índice

| | |
|---|-----|
| Presentación | 3 |
| Eclecticismo y Arte Nuevo: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires | |
| Por Fernando Aliata | 5 |
| Obras y Proyectos | 18 |
| Cronología | 19 |
| Bibliografía | 20 |
| Ilustraciones | 21 |
| Francisco Gianotti: la vanguardia en la mansarda | |
| Por Horacio E. Caride | 29 |
| Obras y Proyectos | 52 |
| Cronología | 55 |
| Bibliografía | 57 |
| Ilustraciones | 61 |
| Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos | |
| Por Beatriz Patti y Daniel Schávelzon | 74 |
| Cronología | 89 |
| Bibliografía | 90 |
| Ilustraciones | 95 |
| La cantera de la historia. Mario Palanti y la construcción de una poética ecléctica en Argentina | |
| Por Fernando Aliata | 104 |
| Obras y Proyectos | 118 |
| Cronología | 121 |
| Bibliografía | 124 |
| Ilustraciones | 126 |



Presentación

Durante mucho tiempo la historia de la arquitectura se construyó sobre un eje direccional, trazado hacia la modernidad. En ese contexto, las “máscaras eclécticas” eran el último obstáculo a las verdades - espaciales, distributivas, constructivas y funcionales- que los protagonistas del Movimiento Moderno trataban de iluminar. Los trabajos de Fernando Aliata y Horacio Caride, que examinan la obra de Colombo, Gianotti y Palanti, se alejan decididamente de esos sentiers batús y se introducen en la complejidad que plantea el eclecticismo porteño. La trayectoria de Greslebin, analizada por Patti y Schávelzon, parece aludir a otro tipo de problemas estilísticos, vinculados a la restauración de un pasado nacional. Sin embargo, el trío de italianos y su mentor intelectual Camillo Boito, nos muestran las raíces “universales” de las búsquedas identitarias, a las que adhieren Greslebin y sus compañeros neocoloniales. En efecto, desde el siglo XIX, una amplia

gama de teóricos europeos proponían la recuperación de los estilos nacionales. Camillo Boito, en 1880, escribía: “Para Italia el gran obstáculo está en la maravillosa riqueza de su pasado. Pero, más pronto o más tarde, será necesario que exista una arquitectura italiana, máxime ahora que se hace Nación y que tiene su Capital. Y, deberá ser un estilo del pasado para representarlo...”. La búsqueda del estilo nacional era en esa instancia, la reivindicación de un sentimiento de pertenencia, de un valor a defender, de una seguridad, frente a las transformaciones. ¿Cómo buscar el “estilo nacional” en el Buenos Aires del Centenario? Este interrogante atravesaba una amplia gama de debates en las Exposiciones y Congresos Científicos, en las Asociaciones profesionales, en los claustros. Sin darse cuenta, por selección, descarte e innovación, Palanti, Colombo, Gianotti y sus colegas contemporáneos, fueron construyendo la

identidad de la arquitectura argentina, que Greslebin buscaba afanosamente en los territorios indios o en la España del Renacimiento.

En el mismo sentido, la ampliación del catálogo estilístico del eclecticismo, intentaba ofrecer alternativas.

“El arquitecto necesita tener entre las manos un estilo dócil y solícito (...) que sea, una lengua abundante en palabras y frases, libre en la sintaxis, imaginativa y exacta, poética y científica (...) Este estilo debería perder su carácter arqueológico, conservando la fecundidad de sus propios principios estéticos, de los cuales la nueva cultura -ahí está el quid de la cuestión- sacaría unas bellezas oportunas, singulares y totalmente modernas”. Dicho de otro modo, Boito proponía una reinterpretación profunda de los lenguajes tradicionales, como camino para la innovación. En el caso de los arquitectos estudiados, la tensión entre “tradición” e “innovación” es superlativa. Con las formas de diseñar aprendidas, deben responder a otras demandas, resolver otras dinámicas inmobiliarias, adaptarse a otra morfología urbana.... ¿Cómo enfrentar los problemas que presenta “un país nuevo” con sus herramientas intelectuales y técnicas? ¿Cómo resolverlas incertidumbres de la modernidad? El “hacer la América” de estos profesionales, fue una aventura moderna. Ganan prestigio europeo por sus éxitos porteños; se enriquecen en base a sus

adinerados comitentes de Argentina, pero transitan en la inestabilidad de los dos continentes.

A lo largo de estas monografías, se vislumbran los profundos conflictos de una generación de arquitectos que enfrenta la modernidad y no acepta los códigos estéticos que ella conlleva; que oscila entre lo nuevo, la apropiación del progreso y la valorización del pasado.

Alicia Novick y Jorge Ramos



Eclecticismo y Arte Nuevo: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires

Fernando Aliata

Sí bien puede decirse que el Eclecticismo en la Argentina durante los últimos decenios del siglo XIX, se desarrolla en correspondencia casi lineal con lo que sucede en el campo internacional, hay una característica que lo diferencia notablemente de las realizaciones centrales: su relación directa con la composición de la sociedad. En efecto, las divergencias que comienzan a plantearse a fines del ochocientos (cuando la inmigración europea se hace masiva) entre la elite tradicional y las diversas colectividades extranjeras que aglutinan a un importante sector de la población, encuentran en la disponibilidad de estilos una forma de representación funcional a sus necesidades. Los grupos dirigentes descubren, a partir de la década del ‘90, el Academicismopostgamieriano que ha vuelto en esos años a evocar la sobriedad de la

arquitectura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, y comienzan a soñar con un Buenos Aires análogo a París, alejándose cada vez más del Neorrenacimiento italiano que hasta ese momento había sido el género estilístico preferido para las realizaciones estatales y los emprendimientos importantes del sector privado.¹ Pero el surgimiento de esta modalidad no es producto de una moda caprichosa o de la sumisión acrítica a los postulados de la cultura central; implica un deseo de distanciarse de las expresiones edilicias que se estaban desarrollando en una ciudad cada vez más caótica en la que se confunden proyectos y lenguajes diversos. Entre todos ellos, esta versión de la cultura académica, puede emerger como un llamado a la contención y al orden, una distinción aristocrática, frente a la proliferación de los dialectos que pueblan el ámbito urbano.²

Advertencia

El presente artículo ha sido originalmente realizado como voz para el **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina** que se viene realizando desde 1989 y que será publicado en forma completa dentro de dos años. Las voces biográficas del mismo han sido preparadas con un criterio didáctico que hemos querido mantener en esta publicación. Además de los datos biográficos de Colombo se agrega una periodización de su labor y un comentario acerca de la historiografía sobre el tema.

¹ Una reflexión acerca del Neorrenacimiento italiano y su desarrollo en Argentina puede verse en C. Schmidt, “Il Neorinascimento italiano in Argentina: un tacito accordo di stili”, en *Metamorfosi*, N° 25-26, Roma, 1995.

² Sobre la tradición Beaux Arts en Argentina ver: A. Crispiani, voz “Alejandro Christophersen”, en AA. VV., *Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina* (edición previa a cargo de J. F. Liernur y F. Aliata), Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1992; Ídem, “Alejandro Christophersen”, en *Cuadernos de Historia* N°6, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J.

Las colectividades inmigrantes y sus representantes en el mundo del comercio y la industria, encuentran en cambio, en la promoción de sus estilos nacionales y en el naciente Modernismo, un elemento identificador y representativo que permite destacarse, crear una propia identidad en este variado mundo de formas.³

Esta posibilidad de identificación lingüística diferenciada se ve avalada por la inexistencia, en el medio argentino, de una escuela, una tradición arquitectónica que prime sobre otra o que conduzca el debate disciplinar hacia ciertos parámetros.⁴ Sin embargo, no todos los lenguajes que componen el universo ecléctico logran arraigarse o generan obras de importancia. Dependen, en general, de su posibilidad de identificar voces peculiares en este aparente caos metropolitano que el crecimiento económico y la inmigración masiva, han ido generando. Además, su receptividad también está condicionada por las posibilidades de flexibilizarse frente a las formas locales del mercado del suelo y los modos del hábitat

Buschiazzo”, FADU/UBA, abr. 1995; F. Gremientieri, voz “Lanús y Hary”, en *Diccionario Histórico...* op. cit.

³ Para una caracterización del Eclecticismo en Argentina, ver M. Daguerre voz 'Eclecticismo', *Diccionario Histórico...* op. cit; J. F. Liernur, “Buenos Aires del Centenario. En torno a los orígenes de la Arquitectura Moderna en la Argentina”, revista *Materiales*, N°3, Buenos Aires, 1983.

⁴ Si bien es cierto que la cultura politécnica y la enseñanza de la ingeniería estaba presente en el país desde la primera mitad del siglo XIX, recién a principios del '900 se creará una Escuela de Arquitectura en estricta dependencia de la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA.

tradicional, que no se modifican fácilmente bajo la influencia de las nuevas corrientes.

En este complejo contexto es donde debemos leer la obra de Virginio Colombo.⁵ Nacido en Milán en 1885, alumno de Giuseppe Sommaruga y discípulo de Antonio Sant' Elia, es tal vez de la larga lista de arquitectos lombardos que actuaron en Buenos Aires durante los primeros decenios del siglo, uno de los protagonistas más activos y originales.

Su formación está marcada por las ideas de Camilo Boito y el contexto de la enseñanza de la Academia de Milán dominada, en parte, por la discusión acerca de la instauración de un estilo nuevo de carácter nacional que toma como base inspirativa a la arquitectura medieval, y fundamentalmente, al Románico Lombardo. Con este bagaje cultural, que se relaciona directamente con lo que ha sido denominado Eclecticismo Modernista, llegará Colombo en 1906 contratado por el Ministerio de Obras Públicas, junto con Aquiles de Lazzari y Mario Baroffio Covati, para realizar las decoraciones del nuevo Palacio de Justicia.⁶

⁵ Para una lectura más pormenorizada de la obra de Colombo ver: *Álbum de La Construcción Moderna*, Buenos Aires, s/f; *Arquitectura Bonaerense*, Milán, s/f; F. Ortíz, J. Mantero, R. Gutiérrez y otros, *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968; AA.VV., *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, (compilación a cargo de M. Waisman), Ediciones Summa, Buenos Aires, 1977.

⁶ Aquiles de Lazzari había proyectado y construido el Padiglioni degli Oréfici de la Exposición Internacional de Milán de 1906 en un estilo bastante similar al de las primeras producciones de V. Colombo (ver imágenes). Desconocemos su obra

En ese momento la capital Argentina se había convertido en foco de atracción para una importante cantidad de arquitectos del norte de Italia, como por ejemplo, el propio maestro de Colombo: G. Sommaruga; que, aunque sin hacerse presente, había participado algunos años antes en el concurso para el Palacio del Congreso. Estos profesionales, encontraban en el medio rioplatense amplias posibilidades de desenvolvimiento en coincidencia con la expansión económica, el desarrollo edilicio bonaerense y el rol que en ese desarrollo asumían, ya para comienzos de siglo, sus connacionales dedicados al comercio, la industria y la especulación inmobiliaria.⁷



No resulta difícil la inserción de Colombo en el ambiente local. Al poco tiempo de llegado actúa como director del estudio de los

posterior en Argentina, por lo que es probable que luego de cumplido este encargo haya retomado a Italia. Por otra parte, sorprende esta contratación de por lo menos dos arquitectos de impronta Liberty, para la decoración de un edificio tan decididamente académico como el Palacio de Justicia. Sería interesante realizar un estudio comparativo entre el proyecto original y los trabajos de ornamentación a cargo de los jóvenes arquitectos italianos.

⁷ Ampliaremos esta cuestión de manera detallada en el artículo sobre Mario Palanti que se publica en este mismo volumen.

ingenieros Maupas y Jáuregui, y posteriormente, obtiene una Medalla de Oro como proyectista de dos pabellones en la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo. No es sorprendente este primer éxito si tenemos en cuenta que el género pabellonal resulta particularmente atractivo para la arquitectura que Colombo intentará promover y su recepción acorde con el carácter de novedad que la Exposición conlleva. Libres de condicionamientos, los pabellones de Festejos y Actos Públicos y del Servicio Postal, se organizan a partir de una planta central cuya particularidad está en la pérdida de importancia de la cúpula, que se desvanece bajo la profusión de decoración arquitectónica de carácter escultórico que en este caso, alcanza una exuberancia formal que no podrá luego volver a repetirse. Una exuberancia que implica no sólo las figuras femeninas como motivos centrales de la composición, sino también, la pintura mural y, fundamentalmente, la combinación de textura en diferentes policromías. Mucho más atada a las convenciones será su prolífica etapa de proyectos y realizaciones ejecutadas en el seno de la ciudad, que se cierra con su temprana muerte en 1927. Durante ese lapso, diseña y ejecuta más de 50 obras cuya característica principal es que, casi de manera homogénea, responden a las exigencias de sectores de la burguesía media y se ubican en los prósperos barrios

cercanos al centro, producto de la reciente expansión de la ciudad.



Como la mayoría de los arquitectos italianos de esa generación (Palanti, Gianotti, Milli, etc.), Colombo no forma parte de la Sociedad Central de Arquitectos, asociación ésta, que se liga directamente a los círculos profesionales más prestigiosos y a la *committenza* de la burguesía local. A diferencia de la generación anterior de arquitectos italianos (Buschiazzo, Mona, Meano Tamburini), que se destacan por ser las figuras más importantes dentro del Estado y construir la mayoría de los emprendimientos particulares que involucran a la arquitectura, esta generación trabaja sólo, o casi siempre, para una clientela de origen italiano que encuentra en el Eclecticismo y en el *Floreale* sus formas más acabadas de expresión en un complejo contexto. Los estilos históricos (como habíamos anticipado) significan, la mayoría de las veces, la materialización concreta de profundos intereses de diferenciación, dentro de una sociedad cuyo carácter aluvional se reflejaba directamente

en esta puja estilística.⁸ No casualmente, los sectores prósperos de la colectividad italiana volcados hacia la industria y el comercio, encontrarán en este Eclecticismo Modernista la expresión -diferenciada y progresista- representativa de su rol dinámico en la nueva sociedad, y también evocadora de una imagen de modernidad que, en general, no era la que conformaba el imaginario sobre sus respectivas regiones de origen.

De este modo pueden leerse las declinaciones ligadas al Neorrenacimiento Toscano de L. Broggi, el Monumentalismo de M. Palanti, los trabajos estrictamente Floreale de Milli, Gianotti Di Bacco, el Neorrómanico Lombardo de Chiognay el Eclecticismo Modernista de Colombo.

La característica particular de la obra de estos arquitectos es entonces, su reducción desde el punto de vista programático a las necesidades de un grupo social determinado y por consiguiente, su marginalidad con respecto a los grandes emprendimientos y encargos estatales. Pero una marginalidad que es también producto del carácter privado de este tipo de obras (comercio, vivienda de especulación, pabellones) que pueden permitirse un lenguaje liviano, frívolo, impensado para las necesidades edilicias de la Administración.⁹

⁸ Sobre el tema ver: Mercedes Daguerre, "Milano-Buenos Aires: la pérdida del centro", en *Metamorfosi*, N°25-26, Roma, 1995.

⁹ Una información más detallada sobre este punto puede hallarse en J. F. Liernur, voz "Arte Nuevo", en

Colombo se destaca desde ese punto de vista, como uno de los ejecutores (probablemente el más dotado técnicamente), que lleva a cabo el modo de expansión urbana que era resultado de esta estructura socio-cultural. De allí que podamos identificar para caracterizar su obra, una serie de tipologías de arquitectura privada restringidas a las necesidades de este grupo y condicionadas fuertemente por la estructura urbana en damero propia de Buenos Aires: la casa de alquiler en altura que engloba más de un lote y se desarrolla tomando toda la profundidad del mismo, la casa de alquiler en esquina con entrada lateral y local comercial en el ángulo, la fábrica urbana de proporciones medianas adaptada a las modalidades propias de las zonas densamente edificadas, la villa suburbana y el *petit-hotel*.

Si bien el trabajo con esta serie de tipologías es constante a lo largo de toda la producción del arquitecto, pueden diferenciarse dos períodos que la caracterizan desde el punto de vista estilístico. Un primer período donde coexisten dos corrientes distintas: por un lado, las experiencias del *Art Nouveau* europeo en su variante italiana, que tiene en este caso una inflexión particular en el uso de la estatuaria en la organización de la fachada; por el otro, una particular personalización de la matriz original de la arquitectura medieval italiana, que había

servido como base a la producción de G. Sommaruga y derivaba de las enseñanzas de C. Boito. Un segundo período, que coincide con el ocaso de los movimientos artísticos surgidos durante la *Belle Époque* y el creciente desmoronamiento del Eclecticismo, etapa ésta en la cual los trabajos de Colombo, como los de tantos otros modernistas de las primeras décadas del siglo, se acercan nuevamente hacia una rígida matriz clásica.



La primera etapa se distingue por la coexistencia de las dos variables estilísticas antes enunciadas (Modernismo y Neomedievalismo), que se superponen cronológicamente pero manteniendo cada una sus invariantes, sus recursos y sus métodos, sin solaparse. En efecto, por la datación parcial de las obras que hemos podido establecer, puede pensarse en investigaciones paralelas a partir de matrices diferentes y no en un camino estilístico evolutivo, que vaya desechando y abandonando formas agotadas luego de un lapso determinado. En el caso de la utilización del repertorio modernista se trata de una particular inflexión en la cual, sin

Diccionario Histórico..., op. cit.

abandonarse la composición académica, se incorporan motivos decorativos propios de esta modalidad artística. Estos provocan un principio de alteración en la rígida matriz geométrica, sobre todo a partir del uso de diferentes texturas y policromías que no siempre guardan relación con los materiales empleados. En efecto, las obras de Colombo se caracterizan por la utilización de toda una serie de revoques “símil piedra” que intentan imitar texturas originales. En un contexto como el bonaerense, donde no existen canteras de piedra, la disponibilidad de texturas se reduce a revoque y ladrillo; de allí que la preocupación de G. Sommaruga por la construcción de sus fachadas, a partir de una estudiada superposición de materiales naturales, desaparece aquí totalmente. Colombo, en ese sentido, renuncia a la expresión directa de sus recursos, aunque con ello entra en una profunda contradicción con los postulados de una “arquitectura moral” que deriva de sus maestros. A ello debe sumarse aquí un rasgo particular del arquitecto italiano: la proliferación de la estatuaria que, como se anticipaba ya en los pabellones de 1910, compite con la decoración original de los órdenes de la arquitectura, y muchas veces la sobrepasa, organizando a partir de su distribución, la construcción arquitectónica de la fachada.

La obra de este período, donde tal vez se evidencia con mayor nitidez la ecléctica

mezcla entre el lenguaje clasicista, los estilemas modernistas y la proliferación de texturas, es la Sede Social de la Unione Operai Italiani en Sarmiento 1374 (1913). La fachada, responde en su composición, más que otros edificios contemporáneos de Colombo, a los cánones de la tradición clásica. Una planta baja de accesos, dos plantas centrales, un ático y la cornisa superior con mansarda, organizan su estructura. La diferencia con los ejemplos académicos está en la ornamentación decididamente fantástica: cariátides, alternancia de un balcón en el primer nivel y una serliana en el segundo, grupos estatuarios que rodean las principales aberturas, puertas con ornamentación modernista en hierro, etc. En dicha obra aparece también algo que será una constante en la producción bonaerense del arquitecto: la excrecencia del cuerpo central y la desmaterialización de los ángulos que ésta produce a partir del cambio de textura (ladrillo visto) y el uso de superficies redondeadas.



En los primeros años de la década del '10,

casi en forma paralela a la sede social, Colombo produce dos de sus obras fundamentales de esta etapa. Se trata de las casas de renta con comercios de H. Yrigoyen 2568(1911) y Av. Rivadavia3222 (1912). La primera de ellas, es una elaboración más cercana al modo modernista que el edificio de la calle Sarmiento. Otra vez las texturas, la estatuaria que recarga las aberturas, el ritmo de alternancias de la fachada, la libre utilización del hierro, caracterizan la composición, pero sin embargo han salido de la escena los recursos que apelaban a cierta tradición histórica. Capiteles, cornisas y estatuaria, son esta vez también motivo de invención. De allí que desaparezca la tensión irresuelta que observamos en la fachada anterior y aparezca un meditado equilibrio que se prolonga en las decoraciones interiores de los departamentos, *balls* y *palliers*. A este momento de acercamiento más experimental al Modernismo internacional, podríamos agregar obras como la residencia de Tucumán 1961, la farmacia del Capitolio en Av. Córdoba 2554 y el garaje o fábrica de H. Yrigoyen 2459 (1914). Sin embargo en todas ellas, a diferencia de otras arquitecturas modernistas, no es la línea ondulante el elemento fundamental que estructura el conjunto, sino la relación volumétrica entre texturas y estatuaria.

La segunda de las casas de renta, inaugura el uso del modo medieval italiano en la

producción de Colombo. La ausencia de un eje central jerárquico al cual debe subordinarse el resto de la composición, derivado del particular sistema de especulación rentista que exige varios accesos diferenciados para cada grupo de apartamentos, la policromía y la textura del ladrillo, la utilización de bíforas para organizar los balcones, son los elementos que intentan caracterizar este ejercicio experimental que nunca más volverá a repetirse con el grado de intensidad con el cual se hace aquí presente. Sin embargo, no puede decirse que se trate de una ejercitación con un objetivo sólo erudito. Las invenciones y las contaminaciones con el Modernismo aparecen constantemente en la decoración de las mayólicas que coronan la arquería que sirve de cornisa y los halls de ingreso a cada uno de los grupos de departamentos: Dentro de esta modalidad, aunque en un tono más modesto, podemos encontrar a la casa de renta en Moreno y San José y la farmacia Podestá en Estados Unidos y Santiago del Estero. En esta última, vuelve a aparecer el recurso de la textura de ladrillo visto y la bífora con arcos en un primer nivel que se transforma en recta en el segundo. Pero todo se hace aquí más tenue y las apelaciones al Modernismo se concentran en la carpintería de hierro.

A este período corresponden también sus residencias suburbanas más importantes: la casa Carú en Av. Rivadavia y Añasco (1917)

y la casa Garbesí en Av. Rivadavia 4787 (1918). Ambas (aunque de tamaño diferente) poseen una composición similar. El acceso en ángulo que implica la utilización de torres y pórticos circulares y la organización compacta de la planta, caracterizan este tipo de villas donde el uso de las texturas y estilemas cargados de transgresiones (sobre todo en la Carú), las relacionan directamente con la inflexión románica de Colombo y con la producción de su maestro Sommaruga. Una lectura de la correspondencia entre planta y fachada en el caso de la casa Garbesi, nos hacen ver el carácter transgresor y escenográfico de este edificio: el acceso enmarcado en dos columnas no remata en un hall con escalera, sino en el nacimiento de un pequeño pasillo. Se trata de un conjunto de recursos propios de la estética pintoresca utilizados con una amplia libertad formal en este tipo de terrenos suburbanos, que permiten una expresión cercana a los modelos originales del Eclecticismo italiano.

Un par de obras que demuestran particularmente el tipo de programa y committenza para la cual trabajaba Colombo son: la casa y fábrica del industrial del calzado Leandro Anda. La fábrica (1913), ubicada en Humberto I° 2048, está compuesta por dos locales contiguos que contienen respectivamente, depósitos y planta industrial con administración. Su morfología externa conjuga elementos

clásicos con estructura de hormigón armado y carpintería metálica de grandes luces. Para caracterizar este edificio, Colombo crea un orden estilizado con reminiscencias dóricas que se apoya en fuertes bases salientes. La casa del propietario, ubicada apocas cuabras de la fábrica, en Av. Entre Ríos 1079, tiene una fachada cargada de una ornamentación ecléctica que alude a estilemas románicos. No existe un código referencial que relacione ambas obras. Se trata, dentro de la producción del arquitecto italiano, de experiencias paralelas e independientes que, por otra parte, demuestran la inexistencia en la clientela industrial, de una estructura de representación cultural elaborada.



Pero su obra más madura de este período es, sin dudas, la casa de renta y locales de comercio construidos para el industrial Grimoldi en Av. Corrientes 2558 (1918). Su fachada es tal vez, una de las más logradas dentro de su producción Ecléctico-Modernista. Se trata de una modalidad decorativa mucho más geometrizable (con ciertas reminiscencias de la escuela de Otto

Wagner) donde la estatuaria ha sido reducida a una serie de bajorrelieves. Estos actúan casi como una textura que compite con el resto de las superficies que definen una tenue policromía. Otra vez la simetría organiza la composición que se estructura a través de los accesos diferenciados a los diversos sectores de la extensa planta. Sin embargo, el tradicional orden tripartito ha desaparecido; un doble nivel de balcones salientes, sostenido a partir de pares de columnas que emergen del almohadillado del basamento, son los elementos destacados de esta composición que finaliza en un ático con gran libertad formal. Una lectura detallada nos demuestra en este caso, la presencia de un número mayor de transgresiones gramaticales: el capitel de reminiscencias jónicas recibe, no uno sino dos fustes de columnas; el almohadillado carece de la típica gradación clásica y se reparte como textura diferenciadora en toda la superficie de la fachada; la carpintería y el antepecho de balcón se superponen con un dibujo similar en una misma superficie; etc.



Si bien la arquitectura de Colombo presenta una elevada elaboración formal en lo que se refiere a las fachadas y a los elementos

decorativos, desde el punto de vista tipológico y espacial no se diferencia de los modos usuales de construcción en el Buenos Aires de principios de siglo. Es más, en algunas de sus casas de renta como H. Yrigoyen 2568 ó Av. Corrientes 2558, puede observarse el trabajo al límite en el aprovechamiento del suelo. El rendimiento abusivo de la planta, la división en zonas de departamentos de diversa categoría de acuerdo a la cercanía de la calle, las dimensiones mínimas de los locales, configuran esta característica fundamental de buena parte de su producción.

Lo que la historiografía italiana ha señalado para la obra de Sommaruga (su interés por la volumetría y la ornamentación exterior y su desatención hacia el espacio interior que permanece inalterado según los cánones tradicionales) vale aquí plenamente. Esto parece explicar, por otra parte, el éxito local de una arquitectura que no modifica en lo más mínimo el uso tradicional de los lotes urbanos y las más antiguas estructuras tipológicas. A diferencia de Palanti, quien brega por la modificación de los códigos de construcción y la paulatina transformación del loteo irracional propio de la cuadrícula hispanoamericana, Colombo se adapta acriticamente a las condiciones locales y produce una arquitectura que sólo es novedosa en las fachadas, en los halls y en los espacios colectivos poco generosos que le permite la rígida especulación del suelo.

Pero si bien encontramos similitudes importantes con los modelos italianos, también existen notables diferencias. La necesidad de generar varios accesos, el carácter especulativo y el rendimiento al máximo de la planta estructurada a partir del uso de tipologías tradicionales, hacen que el resultado de esta arquitectura sea bien diferente a lo que se estaba realizando contemporáneamente en Milán. En líneas generales, sobre todo en el caso de las casas de renta, sus plantas difieren enormemente del tipo de departamentos compactos con corredores y doble orientación que permitía el modo de hábitat y el tipo de loteo de la ciudad lombarda.

Como lo prueba acabadamente la casa Grimoldi, detrás de la fachada autocelebrativa del propietario, la construcción resulta extremadamente compacta y sólo admite pequeñas superficies de aire y luz. Las viviendas están en general estratificadas en tres sectores y su categoría se define por el grado de cercanía con la calle. Una lectura en profundidad nos permite observar cómo los patios disminuyen su dimensión y su eficacia a medida que se alejan de la línea municipal.¹⁰ La estratificación social se da en horizontal y no en vertical y efectivamente, la lectura de las plantas demuestra el verdadero carácter de la operación edilicia, sólo enmascarada con arquitectura en la superficie de la

¹⁰ Ver J. Guzmán, "Virginio Colombo", en DAMA, N° 21, Resistencia, sep. 1986.

fachada: el bloque principal sobre la calle está ocupado por la vivienda del propietario y posee además departamentos de 200 m² en cada piso, con hall de acceso diferenciado y doble circulación vertical. El segundo cuerpo tiene, en cambio, cuatro viviendas en la misma superficie, a las cuales se accede por medio de un pasillo de cuarenta metros. El tercer cuerpo, que es idéntico en dimensiones al anterior, posee siete viviendas completamente iluminadas y ventiladas por patios de aire y luz sin ascensor y con locales de reducida extensión destinados a obreros y artesanos. Se trata, como bien ha definido E. Gentile, de una estructuración tipológica propia de la primera etapa de configuración de la casa de renta en altura, desarrollada, en este caso, en una fase tardía. Un modo de organización que no intenta todavía diferenciarse de las tipologías tradicionales del habitar. La casa chorizo, que había comenzado a generalizarse en las primeras décadas del siglo XIX, es todavía aquí el elemento estructurante, la célula generativa del conjunto.¹¹

En la segunda etapa de la producción de Colombo, en cambio, la disposición de los locales se adapta más a la evolución del confort y va abandonando, poco a poco, los

¹¹ Sobre el particular, ver del autor: "Edilicia privada y crecimiento urbano en el Buenos Aires pos-revolucionario, 1824-27", en Boletín de Instituto de Historia Argentina y American: Dr. Emilio Ravignani, N° 7, 3ra serie, le semestre de 1993, pp. 59y ss. Sobre la evolución de las casas de renta ver: E. Gentile, voz "Casa de renta" en Diccionario Histórico..., op. cit.

modelos tradicionales. Se pueden ver en sus trabajos de la década del '20 esquemas de casa de renta compacta que, como en el caso de Agüero 1369, ofrecen ya dos departamentos de categoría por planta. La organización interna en este caso ha superado las tipologías usuales e incorpora halls y unifica servicios. Pero ésta no depende de condiciones programáticas de su arquitectura, sino de una evolución general del hábitat y de la orientación de las operaciones especulativas.



La obra de Colombo en su conjunto, aun distanciándola del problema de las operaciones de carácter inmobiliario, parece condicionada por las posibilidades de desarrollo del Eclecticismo modernista. Si bien su trabajo proyectual, adquiere desde un principio un carácter subjetivo, que lo sitúa dentro de un campo de experimentación que está más allá de una utilización repetitiva de los estilos históricos, los resultados llegarán finalmente a un agotamiento. A diferencia de Palanti, que retorna a su patria para confrontar la construcción de su poética monumentalista

con la nueva realidad del fascismo italiano, la arquitectura de Colombo se ahoga en un estéril profesionalismo. En efecto, a comienzos de los '20, luego de las múltiples experimentaciones, su obra sufre una modificación radical. Como tantos exponentes del Art Nouveau europeo, durante esos años, la producción del arquitecto italiano abandona la constante búsqueda en una cantera personal de recursos elaborados críticamente, para adquirir como única vía de expresión artística, un moderado Academicismo. A diferencia de García Núñez, el otro exponente local destacado de la renovación modernista (quien vive críticamente esta transformación estilística), Colombo imprime a esta modalidad su sello personal y no desaparecen de las nuevas fachadas la preocupación por las texturas, la desmaterialización de los ángulos y la carga expresiva de la ornamentación en hierro (que tanto caracterizaba su anterior experiencia arquitectónica); pero la tensión, la posibilidad de acercarse a la consumación de un estilo nuevo ha desaparecido definitivamente. Es que en los '20, la problemática relación entre las colectividades extranjeras y la elite local va desapareciendo y con ello, las necesidades de representación arquitectónica. Durante esa década la tensión hacia un “estilo nuevo” encontrará otras variables en el Art Déco, en el Neocolonial y, finalmente, en el

Racionalismo (totalmente fuera del marco que esta generación de eclécticos había inaugurado). De todos modos, en líneas generales, la arquitectura de Colombo, ya en el segmento final de su desarrollo, emerge como una completa radiografía de las condiciones en que se desempeña la disciplina en esta metrópolis periférica, en la cual la transculturación de prácticas y valores adquiere connotaciones bien diversas a las imaginadas para otras latitudes.



El Eclecticismo modernista practicado por el arquitecto italiano que, de acuerdo a las doctrinas de Boito, puede calificarse como método crítico de selección de estilemas figurativos, extraviado en un universo en el cual no existe confrontación posible, pierde poco a poco, la densidad, la tensión que lo había caracterizado en sus orígenes. Es que la búsqueda de una nueva expresión desde la tradición histórica es sólo, en este cambiante y dinámico contexto, una de las tantas voces que, planteada como pausa o condensación de valor artístico, terminará de la misma forma que la mayoría de estos intentos, perdiéndose en el ruido ensordecedor de la metrópoli.

Historiografía

Desde el punto de vista historiográfico, la obra de Colombo ha recibido hasta ahora escasa consideración; algo obvio si tomamos en cuenta el insuficiente interés que provoca hasta la fecha la producción ecléctica Argentina. La visión negativa de la historiografía tradicional para toda otra forma de Modernismo arquitectónico que esté fuera de los cánones del Movimiento Moderno, es en general la causa fundamental que ha evitado en principio una diferenciación explícita entre el Eclecticismo tradicional y esas otras formas resultantes de la voluntad de generación de un estilo acorde con la época. Durante las décadas del '60y '70 sólo podemos constatar cierta atención por su trabajo en bibliografía de referencia sobre el tema como en los casos de Ortíz y Gutiérrez (1968), Waisman (1974), etc.

Sin embargo, la cuestión comienza a revertirse a comienzos de la década pasada con la publicación de dos artículos de J. Guzmán, que permiten por primera vez conocer en detalle las obras de Colombo y también la reconsideración del problema del Eclecticismo en los trabajos de Goldemberg (1985), Liernur (1984) y Daguerre (1991). De todos modos, no existe hasta el presente un estudio completo y profundo sobre su obra, situación que se ve dificultada por la ausencia de fuentes, relaciones más

intensas del arquitecto con el campo profesional local (que puedan ser documentadas), testimonios escritos, obra publicada en revistas de la época, etc.



Obras y proyectos de V. Colombo en Buenos Aires

Casas de renta

Casa Calise (1911). Hipólito Yrigoyen 2568. Av. Rivadavia 2330 (1912).

Casa Grimoldi (1918). Av. Corrientes 2558.

Agüero 1369 (1920). G. Strona, constructor.

Casa y depósito (1920). H. Yrigoyen 3447/59.

Av. Cabildo 1156.

Hipólito Yrigoyen 2569.

Casas y Villas Urbanas

Villa Raquel (1909). Casa propia
Colaborador: escultor César Giovanola. Se desconoce su ubicación. (Probablemente demolida).

Casa propia y estudio. Moreno 2091. (Demolida). Residencia urbana. Charcas 2025.

Casa Garbesi (1918). Av. Rivadavia 4787. (Demolida)

Casa Carú (1919). Av. Rivadavia y Añasco. Colaborador: escultor J. Bianchi Peletti. (Demolida).

Residencia urbana. Yermal 724.

Residencia urbana. Av. Entre Ríos 1085. (Demolida).

Residencia urbana. Av. Rivadavia 5491. Casa Anda. Av. Entre Ríos 1079.

Residencia urbana. Tucumán 1961.

Residencia urbana (después de 1920).

Perú 1050. Residencia urbana (después de 1920). Azcuénaga 1075. Actualmente sede de la “Casa de Entre Ríos”.

Residencia urbana (después de 1920).

Azcúenaga 1129. Actualmente escuela privada.

Comercios

Farmacia del Capitolio y departamentos para renta y comercio. Av. Córdoba 2554.

Farmacia Podestá y Casa de renta con comercio. Santiago del Estero N° 984.

Casa de renta y comercio. Alsina 1266.

Casa de renta con comercio. Moreno 1400. J. P. Boggio, constructor.

Fábricas y Garajes

Garaje (1914). Hipólito Yrigoyen 2459. M. Cattaneo (constructor).

Fábrica de calzados Anda (1916). Humberto I° 2048. A. Daverio (constructor).

Edificios institucionales

Decoraciones Palacio de Justicia (1906). En colaboración con M. Baroffio Covatí y Aquiles de Lazzari.

Pabellones de Festejos y Actos Públicos y Pabellón del Servicio Postal (1910). Exposición Conmemorativa del Centenario de la Revolución de Mayo. En colaboración con los ingenieros Maupas y Jáuregui.

Sede Social Unione Operai Italiani (1913). Sarmiento 1374.

Cronología de V. Colombo

1888

Nace en Milán.

c.1900

Estudia en la Academia de Brera. Cursos con Camillo Boito. Alumno y discípulo de Giuseppe Sommaruga. Condiscípulo de Antonio Sant'Elia.

1906

Viaja a Buenos Aires contratado por el Ministro de Obras Públicas junto con Aquiles de Lazzari y Mario Baroffio Covati para realizar las decoraciones del nuevo Palacio de Justicia.

1909

Actúa como director del estudio de los ingenieros Maupas y Jáuregui. Realiza proyectos de pabellones para la exposición del Centenario de la Revolución de Mayo.

Construye Villa Raquel con la colaboración de su suegro, el escultor Cesare Giovanola.

1910

Obtiene Medalla de Oro en la Exposición del Centenario.

Instala su estudio particular en Moreno 2091, en una casa construida para sí mismo.

1911

Realiza la casa de renta Calise.

1912

Construye la casa de renta de Rivadavia 2330.

1913

Sede Social de la Unione Operai Italiani.

1914

Garaje en Hipólito Yrigoyen 2459.

1916

Fábrica de calzados de Leandro Anda.

1918

Casa de renta para el industrial Grimoldi. Casa Garbesi.

1919

Casa Carú.

1920

Casa de renta en Agüero y Mansilla.

Casa de renta en Hipólito Yrigoyen 3447/59.

1920/27

Realiza varias casas de renta al norte de la ciudad.

1927

Muere en Buenos Aires.



Bibliografía

AA. VV., edición a cargo de M. Waisman, Documentos para una historia de la arquitectura argentina, Ed. Summa, Buenos Aires, 1977.

Álbum de La Construcción Moderna, Buenos Aires, s/f.

Arquitectura Bonaerense, Milán, s/f.

Cacciatore, Julio, “Edificio Calise, Buenos Aires”, Campaña Summa de Preservación del Patrimonio Arquitectónico, en Summa, N°271/ 272, Buenos Aires, mar-abr. 1990.

Daguerre, Mercedes, voz “Eclecticismo”, en **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina**(a cargo de J. F. Liernur y F. Aliata), Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1992.

Id., “Milano-Buenos Aires: la pérdida del centro”, en **Metamorfosi**, N°25-26, pp. 81y ss. Roma, 1995.

De Seta, C., **La cultura architettonica in Italia tra le due guerre**, Laterza, Bari, 1983.

J. Guzmán, “Virginio Colombo”, **DANA**, N° 21, Resistencia, sep. 1986.

Id., “Virginio Colombo (1885-1928)”, en J. Goldemberg (comp.), **Eclecticismo y**

modernidad en Buenos Aires, Buenos Aires, FADU-UBA, CP67, 1985.

L' Architettura Italiana, Turín (1906-1910).

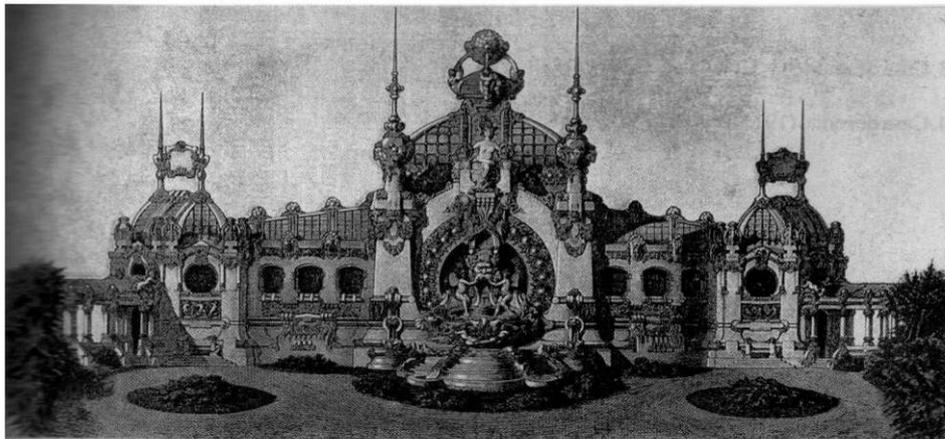
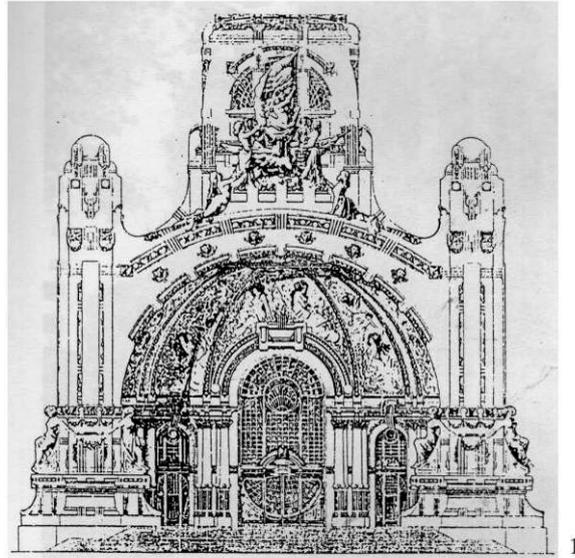
Liernur, Jorge F., voz “Arte Nuevo” en **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina** (a cargo de J. F. Liernur y F. Aliata), Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1992.

Ortíz, Federico et al, **La arquitectura del liberalismo en la Argentina**, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.





Ilustraciones de V. Colombo

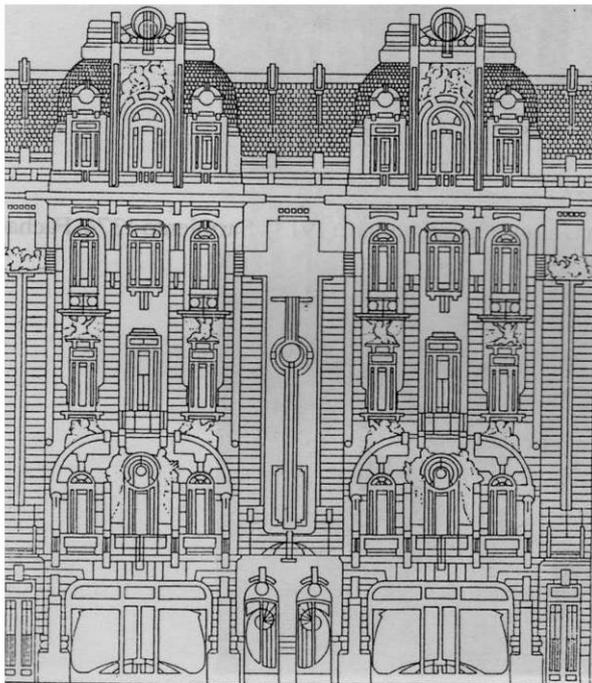


1. Vista del Pabellón de Festejos y Actos Públicos. Exposición Conmemorativa del Centenario de la Revolución de Mayo (1910). En colaboración con los ingenieros Maupas y Jáuregui.
2. Padiglione degli Oréfici. Exposizione Internazionale de Milán (1906), Aquiles de Lazzari. Dibujo preliminar.

Las ilustraciones han sido tomadas de *L' Architettura Italiana*, Turín, año II, Tav. XXX; *Arquitectura Bonaerense*, Casa Editora Leonardo Press, Milán, s/f; *Álbum La Construcción Moderna*, Buenos Aires, s/f; J. Goldemberg (comp.), *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires*, FADU-UBA/CP67, Buenos Aires, 1985; F. Liernur y F. Aliata, *Diccionario Histórico de Hábitat, Arquitectura y urbanismo en la Argentina* (edición preliminar), Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1992 *Trabajos de la Cátedra Liernur, Problemas de la arquitectura contemporánea*, FADU-UBA; dibujos de V. Colombo y fotografía del autor.



3



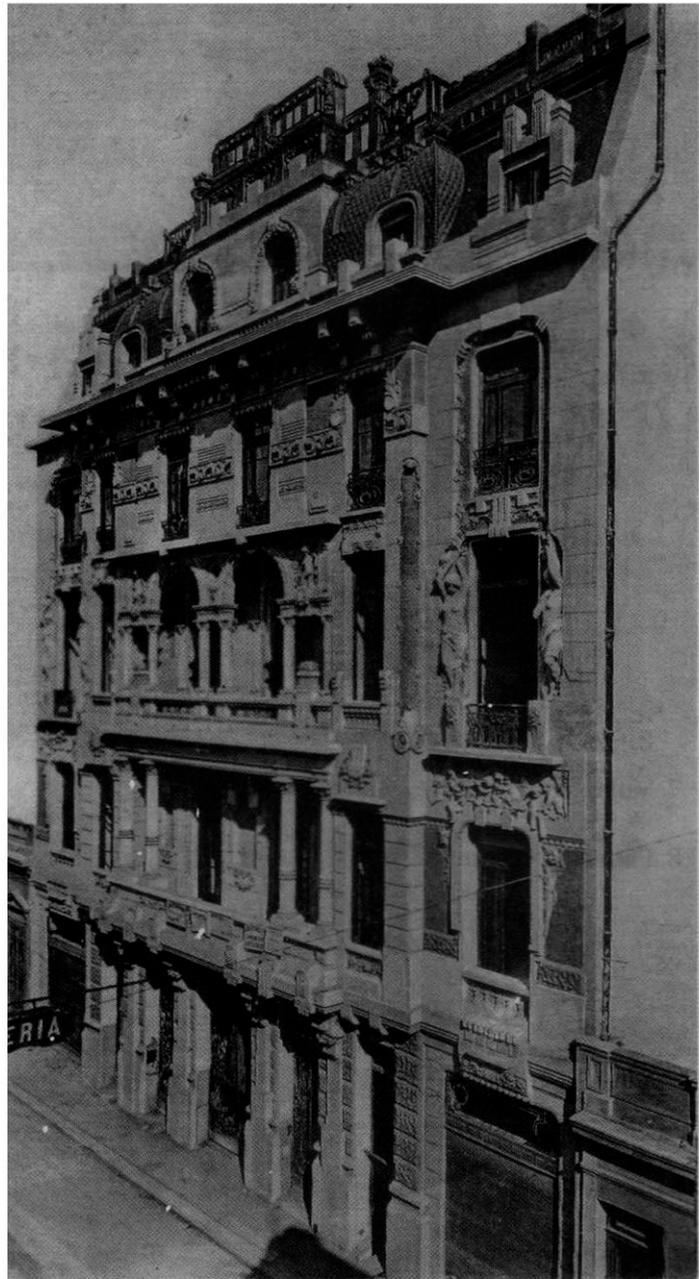
4

3. Casa de renta. Av. Rivadavia 3222 (1912).

4. Casa de renta. (1911). Hipólito Yrigoyen 2568. Fachada principal.



6



5 y 6. Sede Social de la Unione Operai Italiani (1913). Sarmiento 1374. Fachada y fotografía de la época.



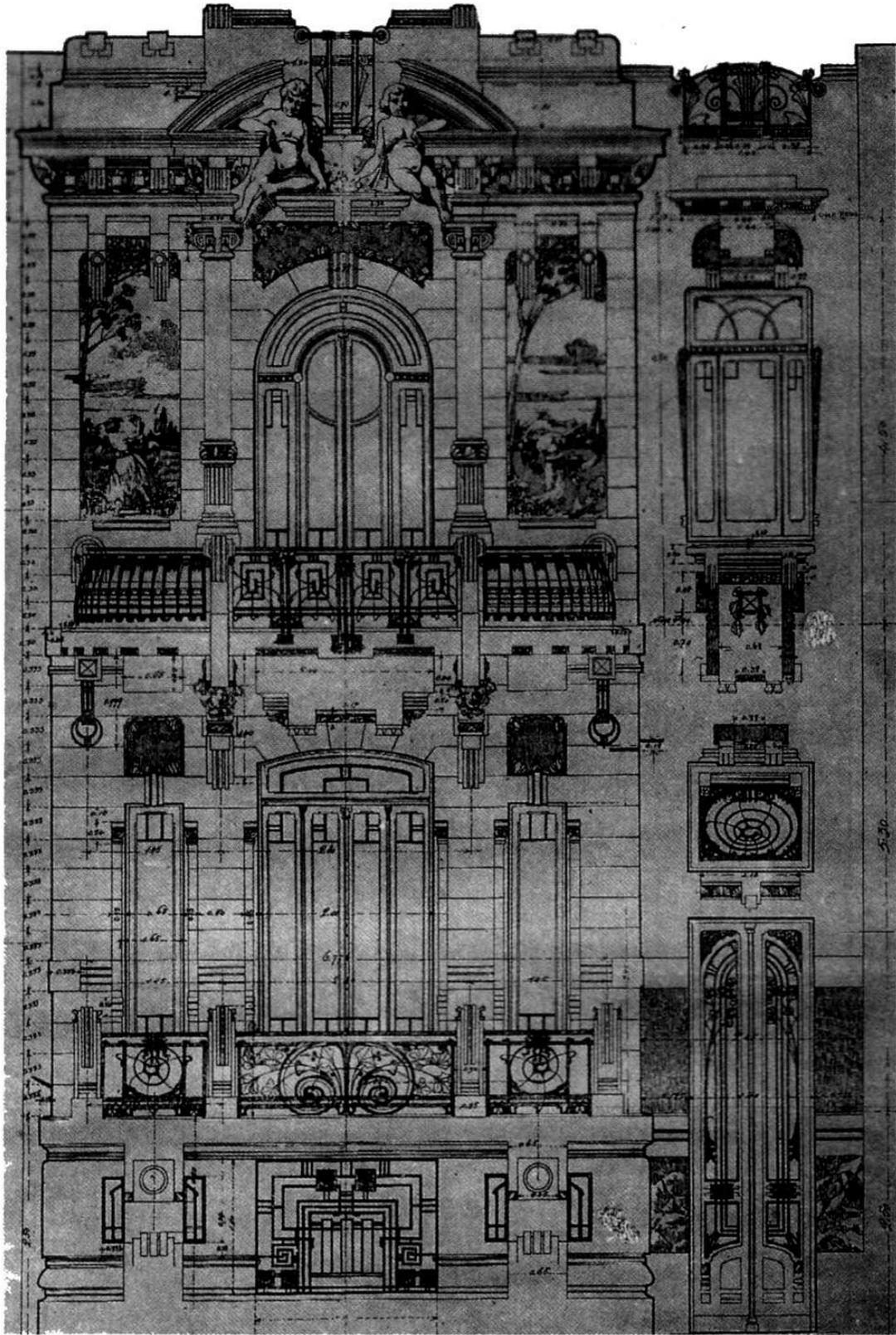
7



8

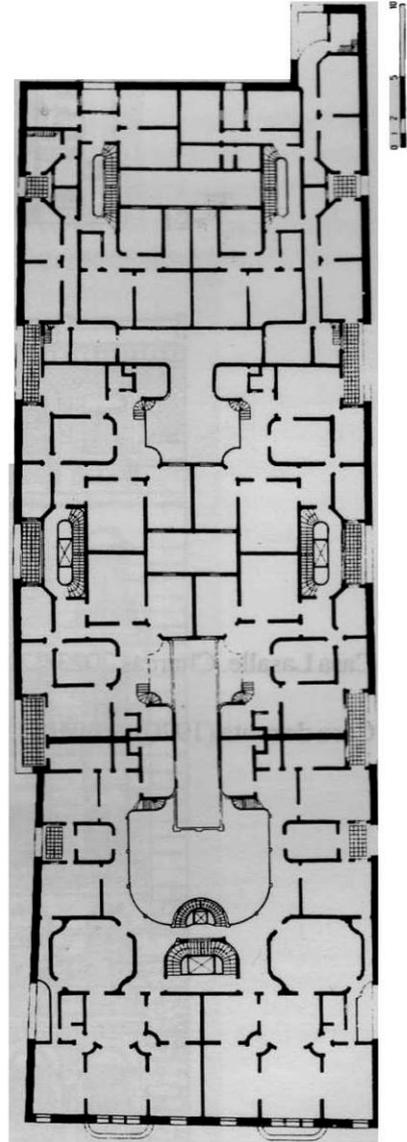
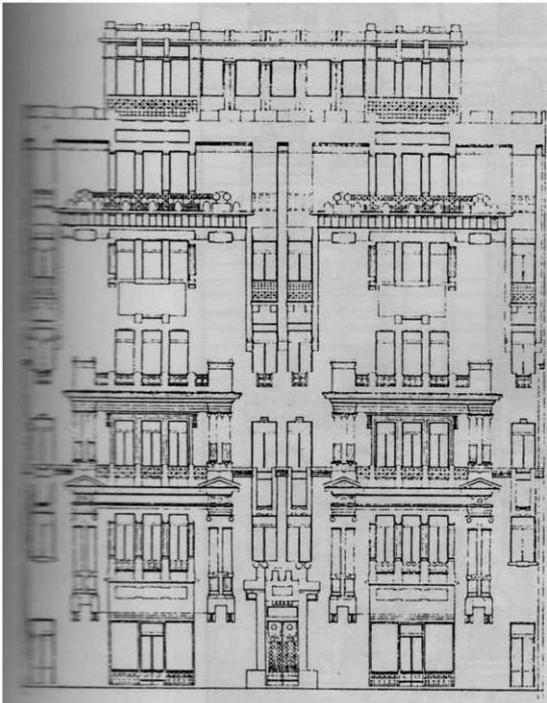
7. Villa Raquel (1909).

8. Farmacia y droguería. Av. Callao y Av. Córdoba. Fotografía de la época.



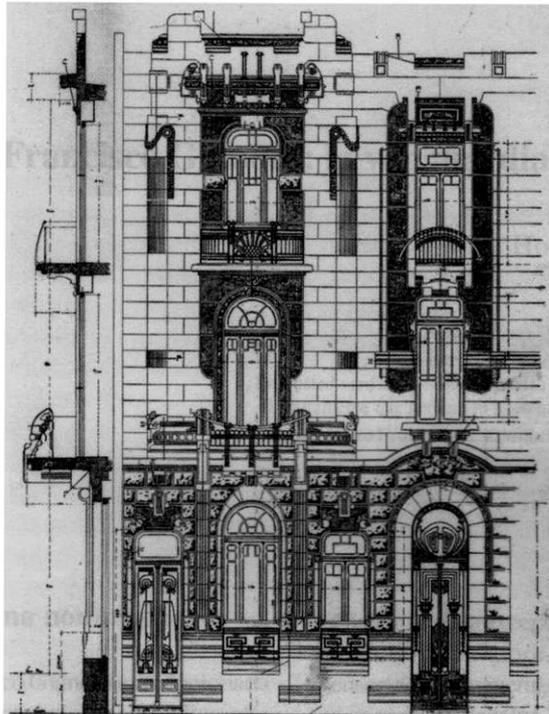
9

9. Casa. Tucumán 1961.

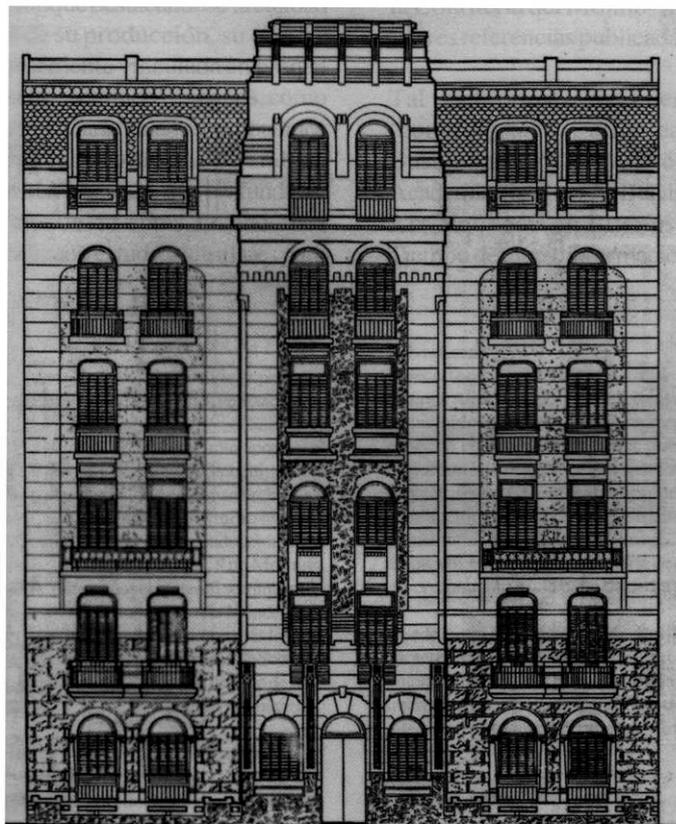


11

10y 11. Casa de renta Grimoldi (1918), Av. Corrientes 2558. Fachada y planta.



12



13

12. Casa Lasalle. Charcas 2023/33.

13. Casa de renta (1920). Agüero 1369.

Francisco Gianotti: la vanguardia en la mansarda

Horacio Eduardo Caride

¿Saldrá usted para América? Pobre amigo mío, me dijo.

¿Está usted verdaderamente dispuesto a emigrar hacia aquellas playas?

Seguramente que perderá lo poco que ha aprendido en la Academia.

“El arquitecto Francisco T. Gianotti en Buenos Aires; 1909-1960”

Historiografía, ma non troppo

La figura de Francisco Gianotti es mencionada de forma bastante tangencial por la bibliografía especializada. Aunque destacándose la calidad personal de su producción, su obra se escribe frecuentemente vinculada en bloque con la de otros antiacadémicos italianos, como Colombo y Mario Palanti. Disponemos algunos trabajos monográficos de ambos,

anteriores a la presente edición, que profundizan diferentes aspectos de sus obras. Entendemos que no se han realizado estudios similares para Gianotti, con la excepción quizás de dos trabajos de Julio Cacciatore, que serán comentados enseguida. En general, sus obras mejor conocidas o documentadas -la Galería General Güemes y la Confeitería del Molino- monopolizaron las breves referencias publicadas.

Agradecimientos

Quiero manifestar un sincero reconocimiento a varias personas que, de formas diversas, han colaborado con la realización de este trabajo:

A los arquitectos Jorge Ramos, por el constante apoyo y el aporte de un listado preliminar de las obras de Gianotti; Aníbal y Pedro Gianotti, que con generosidad cedieron archivos y recuerdos de su padre, sin los cuales este estudio hubiese resultado imposible; Cecilia Bottelli, por las traducciones del idioma italiano y Alicia Novick, del francés; Rita Molinos, Carlos Hilger y Fernando Aliata, por el material suministrado al que sumaron valiosos comentarios; a Patricia Méndez, por sus correcciones al texto definitivo que lo hicieron más legible. A mis bibliotecarias de cabecera, Magdalena García, de la Sociedad Central de Arquitectos y Ana María Lang, del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

Finalmente, a María Elena Gerona Bartrons y Eduardo Moine, a quienes les debo la vinculación con la familia Gianotti. Con el cariño y el respeto de siempre, a ellos les dedico este trabajo.

Advertencia

El recorte espacial aplicado al estudio se limita a la ciudad de Buenos Aires. Por razones de extensión y oportunidad, no se ha incluido la actividad registrada en el interior del país, en especial en la ciudad de Salta, que constituyó una etapa importante de su carrera. En cuanto al recorte temporal, su trayectoria en Argentina comprende la mayor parte de su producción, registrada parcialmente en las publicaciones consultadas para las obras y proyectos realizados por este arquitecto. El carácter introductorio de este trabajo, sólo permite el acercamiento a una parte de dicha producción.

Queda, entre otras tareas pendientes, la profundización de las características de su formación europea, y en particular los antecedentes de sus primeros trabajos en Milán. Algunos interrogantes más se desprenderán de estas consideraciones que, se espera, tengan respuesta en trabajos posteriores.

Tal vez la primera consideración perteneció (como en tantos otros casos) a Mario J. Buschiazzo, en un ensayo publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes con el título *Art Nouveau en Buenos Aires*, en 1965. Tiempo después, información similar apareció dentro de la sección “*art nouveau*” del segundo volumen de *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires, 1900-1940*, de José Xavier Martini y José María Peña, en una edición del Instituto de Arte Americano de 1967, institución que publica en 1970 Antonio U. Vilar, de Mabel Scarone, con detalles de la empresa constructora que trabajó asiduamente con Gianotti. Durante 1968, la Güemes y el Molino (esta vez con imágenes epigrafiadas) son considerados en *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. En este volumen, Federico Ortíz le dedicó algunos párrafos en el apartado “*Antiacademicismo, epidermis y “Fenestración” continua*”. Contó además con una breve reseña biográfica que Alberto de Paula, Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales incluyeron en su nómina de arquitectos, ingenieros y constructores, preparada para aquella edición.

Estos dos últimos autores vuelven a recordarlo en “*El Antiacademicismo y el Art Nouveau*”, desde las páginas de la sección historia de la revista *Summa*, recopiladas en los ya clásicos *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, en 1978. Fue en

esta revista donde apareció el estudio más extenso sobre Gianotti. Con un óleo de Alberto Ferrara para la sección Tapa Homenaje (“*El Molino*”), el número de *Summa* de mayo de 1986 contiene un artículo de Julio Cacciatore donde por primera vez se exponen algunas consideraciones, para las distintas facetas de su obra, con imágenes inéditas del archivo particular. En 1988, el mismo autor y la misma revista retornan al Molino para incluirlo en la que fuera una meritoria iniciativa, la Campaña *Summa* de Preservación del Patrimonio Arquitectónico, apoyada para aquella ocasión con las fotografías de Marcos Joly.

Un “kiosco de hierro batido”, obra de los hermanos Gianotti para la Exposición Industrial del Centenario y aparecido en un número de la *Revista Técnica* de 1909, fue reproducido por Jorge Tartarini en un capítulo de *Sociedad Central de Arquitectos, 100 años de compromiso con el país 1886-1986* (1993). Recientemente, el Molino, el edificio Shaffhausen y la casa de renta construida en la esquina de Almirante Brown y Pinzón fueron incorporados a *Buenos Aires, ocho recorridos por la ciudad. Guía de arquitectura*, de Alberto Petrina, Liliana Aslan, Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alicia Santaló y Diana Saiegh, de 1994.

En cuanto a la documentación gráfica, el ya citado libro sobre la arquitectura del

liberalismo presenta redibujados la planta baja y un corte de la Galería Güemes. Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires incluyó dos dibujos de las fachadas del Molino, realizados por alumnos de la cátedra de Jorge Goldemberg (1986). La fachada sobre Av. Rivadavia fue nuevamente objeto de buen trazo en La avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso (1990), de Justo Solsona y Carlos Hunter, también producto de alumnos de la cátedra del primero y cuyo original de dos metros por uno, se halla en una de las escaleras de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Este libro posee también una reseña biográfica, prácticamente igual a la comentada anteriormente.

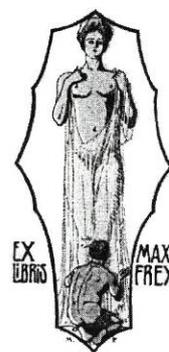


Para este trabajo, la principal fuente consultada fue la documentación que la propia familia del arquitecto ha conservado. De esta información se destacan sus Memorias, una suerte de autobiografía titulada “El arquitecto Francisco T. Gianotti en Buenos Aires, 1909-1960”, concluida tres años antes de su fallecimiento.¹

¹ Estas memorias inéditas comprenden unas 30

El hombre y su circunstancia

Francisco Terencio Gianotti nació el 4 de abril 1881 en Lanzo, un pequeño pueblo ubicado pie de los Alpes, a unos catorce kilómetros la ciudad de Turín, en la conflictiva región enteriza que fuera corazón del movimiento emancipador italiano. Unas tres décadas antes de su nacimiento, esta región (el Reino de Piamonte) había encabezado la guerra de liberación contra el Imperio Austro Húngaro. Eh 1860, su tierra natal se había incorporado a la Italia Central y diez años más tarde, con la recuperación de la ciudad de Roma culminaría, por lo menos desde el punto de vista territorial, proceso de unificación de Italia.



Salvo el nombre de sus padres, Bernardina Mónaco y Luigi Gianotti, de su vida piamontesa quedan escasos registros. Probablemente, como otros de su generación, el joven Francisco, participó de las ideas nacionalistas que encendían las

páginas mecanografiadas, conservando las correcciones y agregados que el autor realizara de su puño y letra. Presenta abundantes consideraciones sobre sus obras y referencias a las mismas, con transcripciones de artículos publicados en Europa y en Buenos Aires. Termina con un listado de 49 obras construidas en Argentina.

pasiones de aquellos años y encontró en la formación artística una vía donde manifestar el entusiasmo de una moderna nación que nacía de un linaje milenario.

Durante sus años de estudiante trabajó amistad con Alfredo Melani, profesor de la Academia de Bellas Artes de Milán, a quien luego reconocerá como maestro. Melani, al igual que Camillo Boito, Giuseppe Sommaruga y otros intelectuales de su época, se encontraba embarcado en la tarea de recuperar un arte italiano de raíz nacional, que sirviese de inspiración a las futuras generaciones de artistas. En uno de sus trabajos de fines del siglo XIX, expresó:

“He recordado las publicaciones foráneas, vale decir, aquellas que ofrecen modelos de cosas extranjeras y así he recordado una desgracia nuestra Todos lo saben y por eso todos lo dicen, pero más en el trabajo que en las escuelas, los modelos extranjeros, en apariencia al menos, tienen más crédito que los modelos nacionales ¿La razón? Los italianos no divulgamos como los franceses o alemanes los trabajos propios, también modernos”.²

² Alfredo Melani, *Arte Italiana. Raccolta di 150 tavole di modelli architettonici, figurativi e ornamentati di diverso stile*, Milán, 1888, pp. 1 y 2. Se trata de una recopilación de láminas sobre trabajos de artistas de los siglos XV a XVIII donde aparecen desde ornamentaciones de Serlio hasta estudios de interiores de Piranesi.

Profesional y docente, Melani apelaba a una estética que perseguía la recreación de los modelos de la tradición cultural de su patria (para lo cual suministraba generosa información), con la estructura del eclecticismo académico como base compositiva. Esta interpretación estaba sustentada por la incorporación de los modernismos finiseculares, aunque asimilados a través de determinados elementos decorativos, sintetizados en propuestas que ya no serían en su concepción ni académicas ni modernistas. El *floreale*, la variante del modernismo que se desarrolló en el norte de Italia, sería tributaria de esta función, lo que él definió como la necesaria “sobriedad del estilo”.

Gianotti converge en esta línea. De hecho, luego de egresar de la Academia de Bellas Artes de Turín, donde obtuvo el título de Arquitecto alrededor del año 1904, un contacto de Melani (el profesor de Tompé) le dará la oportunidad junto a su hermano Juan Bautista- de estudiar en Bruselas, donde conocerán las obras y las teorías de Victor Horta y Henri van de Velde. Cuando Francisco llega a Sudamérica, Melani esperará que su discípulo “(...) persista en su idea modernista en Buenos Aires, como lo ha hecho su hermano mayor, que no abandona nuestra idea”.³ Esta vinculación

³ Transcripción de un artículo de Alfredo Melani aparecido en 1910 en la *Construction Française*, en “El arquitecto Francisco T. Gianotti en Buenos Aires, 1909-1960”, op. cit., p. 2. Alguna vez Melani también fue tentado a viajar a Buenos Aires por un

fraterna seguirá también en el campo profesional y empresarial.

Antes de llegar a la Argentina había realizado algunas obras en Milán, entre las que figuraron varias decoraciones de interiores, especialmente la del Palazzo Casanova, en la Piazza del Duomo. También trabajó, probablemente junto a Melani y a su hermano, en la construcción de varios pabellones para la Exposición Internacional de Milán de 1906.⁴

En el verano de 1909, Gianotti desembarcó en Buenos Aires. Dejó constancia de sus primeras impresiones de la ciudad, que le pareció “(...) enormemente extendida, tanto como París (...)” y cuya “(...) edilicia existente tendrá que transmutarse en edificios nuevos, modernizarse para poder satisfacer el incontenible progreso del país y la ambición de los porteños de poseer la urbe más grande y bella de Sudamérica⁵

Manos a la obra, con la representación comercial de la firma Arcari, Fontana & Cía. en el bolsillo (fabricantes de hierro forjado, muebles, vitrales y bronce) y seguramente con algunas cartas de recomendación, comenzó su trabajo de dibujante con los arquitectos Arturo Prins y Oscar Ranzenhofer, a los tres días de su arribo. En el estudio, del cual llegará a ser Director del

compatriota que ya había alcanzado renombre en estas playas: Francisco Tamburini.

⁴ Francesco T. Gianotti”, en Gil Italiani nell’ Argentina. Uomini ed Opere, La patria degli italiani Editrice, Buenos Aires, 1928.

⁵ El arquitecto Francisco T. Gianotti...”, op. cit, p. 2.

Departamento de Arquitectura, trabajará más de dos años. Allí estableció los contactos que formaron la base de su futura clientela y conoció además a otro compatriota que se sumó al *staff* poco tiempo después: Mario Palanti. Seguramente con él trabajó en su primera obra, el montaje y ambientación del Pabellón de Italia para la Exposición Ferroviaria del Centenario, bajo un diseño atribuido a Gaetano Moretti, con materiales provistos por la empresa Arcari (figura 2).⁶



Establecido y organizado, el trabajo para Prins le dejó tiempo para encarar el suyo. En 1911 consiguió montar un estudio en la calle Paraná al 900. A ese período pertenecen una residencia particular (el palacio Solá, en avenida del Libertador al 4100, demolido) y cuatro edificios de renta, de los cuales sólo subsisten dos de 1912, ambos sobre la calle Marcelo T. de Alvear al 1400, a pocos

⁶ También es posible que junto a Palanti haya trabajado en el proyecto de la Facultad de Derecho (actual anexo de la Facultad de Ingeniería en la avenida Las Heras), obra tradicionalmente atribuida a Arturo Prins. Aunque se construyó entre 1923 y 1925, es posible que el proyecto date de los primeros meses de 1912, según lo atestigua su publicación en Caras y Caretas (28/6/1912) y PBT (29/6/1912), cuando ambos aún trabajaban en el estudio.

metros uno de otro (figura 1). En ese año, la aprobación del proyecto para el Pasaje Florida (luego Galería General Güemes) significó la independencia definitiva en el campo profesional con respecto al estudio de Prins.



No se podría caracterizar a sus comitentes sólo como prósperos industriales (generalmente inmigrantes italianos) como fueron muchos de los clientes de Mario Palanti y Virginio Colombo. Por su tablero también pasaron obras para miembros de la alta burguesía argentina y hasta algún noble europeo. Reconocerá que su paso por el estudio de Prins fue fundamental para estas vinculaciones:

“Durante el tiempo transcurrido (...) he tenido la oportunidad y la satisfacción de ponerme en contacto con un sinnúmero de personas de alta posición social y económica. El acercamiento con esos Señores [Prins y Ranzenhofer] tuvo el mérito de abrirme un camino muy propicio para el desenvolvimiento de mis personales tareas profesionales, tanto o mejor de lo que podría haber

obtenido en mi propia Patria”.⁷

De alguna de estas “personas de alta posición social y económica”, pudo haber recibido el encargo de diseñar un palacio urbano, proyecto no concretado (figura 3). Como a menudo se verificaba en los arquitectos con formación similar a la suya, mostraba gran versatilidad en la resolución de un amplio espectro estilístico, manejando el *Beaux Arts* que aparece en el boceto, otro testimonio de sus primeras armas en Argentina.

Su actividad en los años posteriores incluyó algunos diseños navales, donde demostró sus dotes de inventor y audaz empresario. Con el aporte de inversores argentinos emprendió la construcción de una balsa para el transporte fluvial de maderas, con un particular dispositivo para la bodega de troncos (1921) y una especie de hidrodreslizador para pasajeros, botado en el río Luján en 1935. Por distintas razones, el negocio que representaban ambas embarcaciones, no prosperó. La suerte también le fue adversa con la explotación de una cantera de mármol en las Sierras Blancas, Calamuchita, provincia de Córdoba, iniciada en 1942.

En cambio, fue próspera la vinculación con la empresa de hierros forjados, muebles, vitrales y bronce artísticos que montó su hermano en Milán. La clientela reunida

⁷ El arquitecto Francisco T. Gianotti...” op. cit, p. 3.

mediante la representación de Arcari y Fontana (y de otras empresas) también habría contribuido a esta prosperidad.

“La artesanía fina para la decoración de inmuebles presentaba en esos momentos muchas dificultades por la carencia local de artesanos capacitados y por los elevados precios de esa clase de producción. Esa incongruencia facilitó en forma decisiva el éxito de mi iniciativa”.⁸

La industria familiar proveyó materiales de importación para varias de sus obras como la confitería La París, la residencia Dellepiane, la Güemes y el Molino, entre otras (figuras 4 y 5), recibiendo también encargos de otros estudios y firmas. Los trabajos, de gran calidad, proporcionaron buena parte del crédito que estos edificios lograron en su época. El modernismo de las creaciones de la fábrica de Juan Bautista, se prolongaba en los trabajos de Francisco, a través de la comunión de ideas y de la facturación mensual.

Otra derivación de su actividad, en este caso más significativa, fue su matrimonio con Amelia Vercesi en 1919, a quien conoció mientras trabajaba en las obras de la confitería La París, propiedad de su padre, Pedro Vercesi. Amelia le dio tres hijos: Aníbal, Pedro y Juan Francisco.

⁸ *Ibidem*

De su perfil profesional, queda claro que Gianotti formó parte de esa legión de constructores que no integró el círculo áulico de la Sociedad Central de Arquitectos, circunstancia que explicaría la escasa prensa de su obra en la **Revista de Arquitectura**.⁹

Varias de sus construcciones, en cambio, aparecieron con mayor frecuencia en revistas del circuito no oficial, cuyo principal destinatario eran las empresas de construcción y las industrias subsidiarias. Entre ellas, **El Arquitecto Constructor**, de la Federación de Arquitectos Constructores, editada desde 1908, o **CACyA** (editada desde 1927), órgano oficial del Centro de Arquitectos, Constructores de Obra y Anexos (fundado en 1917), le dedicaron varias páginas. Gianotti, junto a otros modernistas, como Benjamín Pedrotti, Atilio Locatti y Julián Jaime García Núñez, fue socio de esta última entidad.

Por esos años, la amistad con Palanti se tradujo en actividades compartidas en un consejo editorial. Ambos, junto a los arquitectos Locatti y Depetris integraron el cuerpo de colaboradores técnicos de **Arquitectura y Arte Decorativo. Revista ilustrada** (publicada desde 1926), donde también figuraron algunas de sus obras. Nunca ejerció la docencia y por ahora se conocen pocos escritos suyos sobre teorías,

⁹ Sin embargo, uno de los pocos números especiales que la *Revista Técnica y Arquitectura* dedico íntegramente a una sola obra pertenece a la Galería Güemes, en enero 916. Es innegable la trascendencia que tuvo el edificio para la época.

justificaciones, rechazos o adhesiones, cuya publicación generalmente favoreció un circuito underground, lo que complica su acceso. También se conocen los comentarios que hizo acerca de su producción en publicaciones y folletería destinada a promocionar algún edificio o proyecto. En sus memorias son frecuentes los juicios de valor sobre su obra, propios o por la transcripción de artículos de otros.

El grueso de su obra (cerca del 50% de los edificios construidos) pertenece a la década de 1910. A partir de los años veinte se verificará un paulatino cambio de clave estilística que contempló fusiones modernistas con la arquitectura histórica de la Italia septentrional (la paternidad teórica de Melani siguió madurando), cierta subespecie de Beaux Arts, de Art Déco, alguna variante del Neoclásico francés, hasta incorporar la estética del racionalismo, a partir de la década de 1930. Gianotti continuará con su labor hasta el año 1959, contando desde algún tiempo atrás con la colaboración de sus hijos Aníbal y Pedro. Transcurrió así medio siglo de arquitectura en Buenos Aires, ciudad en la que muere el 13 de febrero de 1967, cuando le faltaba poco para cumplir 86 años.

De rascacielos, pan dulce y rematadores

De la producción de Gianotti, tres obras ocupan un lugar destacado: la Galería

Güemes, terminada en diciembre de 1915, la Confitería del Molino, inaugurada el 9 de julio de 1916 y el edificio para la Sociedad Anónima Shaffhausen, concluido a principios de 1932. Se trata de edificios de envergadura (unos 30.000; 5.000 y 13.000 metros cuadrados, respectivamente) que tienen en común, entre otras cosas, la materialización de complejos programas de necesidades.



La Galería General Güemes puede considerarse como la obra más importante de Gianotti. Con catorce pisos y unos 80 metros de altura, es considerado el primer rascacielos de Buenos Aires (figuras 7 y 8). Una primera versión del proyecto contempló sólo el sector sobre Florida.¹⁰ Luego, un convenio con el Banco Supervielle, dueño del terreno sobre San Martín que a su vez se haría cargo de ese

¹⁰ Hacia fines de 1912, se preparó una carpeta con documentación del anteproyecto. La edición consigna únicamente plantas y cortes del sector sobre Florida, apareciendo un esbozo incompleto ala sobre San Martín, a nivel del pasaje peatonal. Probablemente dicha presentación fue realizada con aportes de los propietarios y de la empresa constructora Phillip Holzmann & Cía. Ltda (que al fusionarse con otra) Goedehardt, originaran GEOPÉ adjudicataria final de la obra.

sector de la construcción, determinó la idea definitiva de edificio-pasaje que conectaría ambas calles. Es decir que en realidad se trata de dos edificios, sujetos a una servidumbre perpetua (el pasaje) que se construirían en estilo idéntico con los mismos materiales. Por otro lado, hubo que superar algunas cuestiones reglamentarias que diseño no reconocía, especialmente la altura obviamente mayor de la permitida para el área la disposición de un teatro y un restaurante en subsuelo. Ambos asuntos fueron resueltos Mediante una ordenanza del intendente Joaquín

Anchorena, justificada “(...) en la magnitud de la obra [que] constituirá un exponente del adelanto arquitectónico del Municipio (...)”¹¹. La construcción también estuvo signada por diversos contratiempos, desde la bancarrota que los gastos de la obra produjo a sus propietarios salteños, David Ovejero y Emilio San Miguel (diez millones de pesos fuertes presupuestados que fueron quince, nada nuevo) hasta el hundimiento del barco que traía los mármoles italianos para la fachada sobre Florida, ocasionado por un submarino alemán en plena Guerra Mundial.¹² Al margen, se anota que esta

fachada fue “reemplazada” por unos aventanamientos símil *courtain wall* a comienzos de la década de 1960, lo que indica que también para la Güemes, “el progreso y la modernización” (que alguna vez encarnó) fueron más destructivos que los torpedos del Kaiser.



El programa del edificio reunía varias actividades: oficinas, viviendas, un cine-teatro, dos restaurantes, un salón de fiestas (luego cabaret), una sucursal bancaria y locales para comercio, un verdadero “compendio de ciudad” para la época según lo calificó una publicación oficial de mediados de la década de 1920.¹³ El basamento de planta baja y cinco pisos da cabida a los locales comerciales de doble altura del pasaje, techado por una bóveda de cañón corrido a la altura del tercer piso, que

Martín Tow, empresario estadounidense que comprara el edificio años después. También Ricardo Llanes incluyó algunas referencias en su Historia de la calle Florida, de 1976.

¹³ La publicación es Argentina, una edición bilingüe especialmente preparada para la visita de Su Alteza Real el Príncipe de Gales. En la página 34, señalaba: “Destácase por su esplendidez. arquitectura y elevación la Galería Güemes, magna torre, de catorce pisos, compendio de ciudad -la más lujosa de Sud América- tránsito de Florida a San Martín. En sus sótanos hay teatro y restaurant, ambos verdaderas bomboneras por su preciosidad” (sic).

¹¹ Carta del Intendente Joaquín Samuel de Anchorena Honorable Concejo Deliberante la Ciudad de Buenos Aires, del 19 de julio 1912, transcripta en “El arquitecto Francisco T. Gianotti...”, op. cit., p. 6.

¹² A mediados de diciembre de 1915, varios liarlos - que habían comentado el inicio de la libra y sus progresos- festejaron con bombos y platillos la inauguración de la Güemes, “un gran acontecimiento social”. Otros pormenores aparecen en el libro Memorias de un comerciante (1934), escrito por

se acusaba en la fachada sobre Florida (figura 6) y aún puede verse en la que da a San Martín. El pasaje peatonal (116 metros de largo, 8 de ancho y 14 de alto) y la terraza del basamento son los únicos niveles por donde se comunican los dos edificios, según puede observarse por la medianera que aparece en las plantas de los otros pisos (figura 9). A partir del tercer piso comienzan las filas de oficinas, separadas por patios de aire y luz, que además proporcionaban iluminación natural al pasaje, mediante su piso de losas vidriadas, efecto del que nos privaron las sucesivas remodelaciones. El teatro, el cabaret y el restaurante se ubicaron, según adelantamos, en el segundo subsuelo. La torre de viviendas de ocho pisos, se levanta sobre el ala que da a Florida, pero el importante retiro que presenta con respecto a la línea municipal imposibilita su visión desde la calle (figura 10). En dicha torre se ubicaban pequeños departamentos de dos ambientes, luego utilizados también como oficinas. En la terraza se emplazaba el segundo restaurante, con mirador, con una serie de remates, muy deteriorados en la actualidad (figura 11).

También aquí aparece la búsqueda (y el encuentro) de formas originales, que alguna vez tuvieron reminiscencias de la Italia medieval, acentuadas por la tranquilidad del resto de la fachada.

Para el paisaje urbano del Buenos Aires de 1915, el conjunto debió tener un aspecto

verdaderamente monumental, favorecido por la ausencia de los edificios que luego lo ocultaron al transeúnte. La gran escala de la construcción no impidió un acabado trabajo de detalle, expresado en la calidad y riqueza de su ornamentación. Ambos efectos sumados justificarían la impresión que causó entre los porteños, a juzgar por las publicaciones contemporáneas.

Una de las características de mayor difusión fue la tecnología de punta que incorporaron las instalaciones. “El proyecto general del edificio que comentamos, comprende los adelantos más modernos del confort y de la higiene, dentro de una distribución armónica y racional de las distintas dependencias”¹⁴, indicaba la introducción del número dedicado especialmente por la Revista Técnica. La misma publicación brinda abundante información de las características estructurales y del cálculo de los elementos de hormigón armado con que se construyó, obra del ingeniero Manuel Pereyra Ramírez. Es importante señalar que tanto el material como la técnica constructiva eran absolutamente infrecuentes para un edificio de semejante altura en esos años, novedad que fue ampliamente promocionada en el resto de América y en Europa. Otra característica novedosa se aplicó al teatro, cuya platea montada sobre una gran losa de hormigón armado descansa sobre un apoyo

¹⁴ “La Galería General Güemes”, Revista Técnica y Arquitectura (número especial), Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, ene. 1916, p. VI.

pivotante, que ofrecía la posibilidad de cambiar de pendiente o dejar un suelo plano para un posible uso como salón de baile.



Los ascensores fueron un alarde de velocidad para la época, capaces de recorrer 140 metros en 60 segundos. Contó además con un sistema contra incendios, con bombas que podían enviar hasta 24.000 litros por hora a un conjunto de tanques de reserva que alimentaban las bocas repartidas por todo el edificio; el sistema se completaba con alarmas eléctricas en la planta baja y los subsuelos. Varias empresas proveyeron los sistemas de calefacción, refrigeración y ventilación forzada para distintos sectores. También fueron muy comentados el tablero indicador de planta baja, que mediante luces informaba de la ocupación o no de las oficinas, y el sistema de tubos neumáticos para distribuir documentación dentro del edificio.

Si consideramos ala Güemes como la obra más importante de Gianotti, mejor conocida es la Confitería del Molino (figura 12), lugar de reunión obligado de exquisitos personajes durante la belle époque. El encargo del edificio estuvo sujeto a una condición que lo convertía en un verdadero desafío. Cayetano

Brenna, su propietario -un maestro confitero que hacia fines del siglo pasado había alcanzado fama en la sociedad porteña por la calidad de sus recetas europeas, especialmente el pan dulce- pidió que la construcción se desarrollara sin alterar el normal funcionamiento del antiguo local de planta baja y dos pisos, que se ubicaba en la esquina de Av. Callao y Av. Rivadavia, desde 1904.



Gianotti emprende un proyecto que incluía mejoras y ampliación del edificio existente en la remodelación de la casa de renta lindera de (planta baja y cinco pisos, Av. Callao 32) que se había comprado en 1909 y la construcción sobre el terreno de Av. Rivadavia 1815, cuyo primitivo edificio también pertenecía a Brenna desde 1911. En otras palabras, fusionar en un conjunto la ampliación de un edificio que seguía atendiendo los clientes, la remodelación de otro y la nueva edificación de un tercero. En fin, un trabajo peliagudo que se resolvió más que respetablemente en menos de un año (figura 13).

Con el concurso de la misma empresa que lo

acompañó en la Galería Güemes (y que lo hará en varias obras posteriores) la Compañía General de Obras Públicas Sociedad Anónima GEOPÉ, se decidió por utilizar columnas metálicas para interferir lo menos posible en la actividad de la confitería, sobre la cual desarrolló el esqueleto de hormigón armado que sustentaría el resto de las construcciones. Al respecto comentará:

“He tenido que estudiar un método de construcción que permitiera a los constructores realizar los trabajos sin mayores inconvenientes. A tal fin, se adoptó en colocar en el sótano y piso bajo una estructura de hierro y otra de hormigón armado para los pisos superiores, sistema constructivo completamente anormal, puesto que el hormigón armado descansa sobre la estructura de hierro en lugar de descansar el hierro sobre el hormigón, como técnicamente se procede en todas las construcciones”.¹⁵

Además, algunos detalles fueron resueltos con piezas premoldeadas de hormigón armado, como por ejemplo escaleras y la estructura de la estilizada cúpula que corona la ochava (figuras 14y 15).

El edificio terminado proporcionó a Brenna amplias instalaciones para su negocio. Un

gran salón en planta baja, otro para recepciones en el primer piso, cocina y sala de máquinas en el primer y segundo subsuelos, respectivamente. Los cinco pisos altos se reservaron para casa de renta, con dos departamentos de gran tamaño por piso, del lado de Rivadavia. En la ochava del quinto piso dispuso algunos locales para la administración de la confitería y un departamento más en la base de la cúpula (figuras 16 a 19).

En las figuras 17 y 18 aparecen las plantas de los pisos segundo a quinto que muestran las características de la intervención y las diferencias entre el edificio existente sobre Av. Callao y el sector nuevo construido sobre Av. Rivadavia. La ubicación en esquina permitió desarrollar una banda de ambientes principales que dan a la calle, concentrando escaleras y locales de servicio alrededor de un aire y luz más o menos central. Por lo demás, el esquema de distribución en planta no presenta demasiados avances con respecto al armado tradicional de las casas de renta de las primeras décadas del siglo en Buenos Aires.

La escasa crítica desarrollada en tomo de Gianotti ha centrado buena parte de sus comentarios en la fachada del Molino. En ella, vuelve a demostrar su preocupación por el desarrollo de formas diferentes. Prueba de ello son, por ejemplo, los grandes aleros curvados (?), ubicados a nivel de la mansarda. Protegiendo cuatro ventanas,

¹⁵ “El arquitecto Francisco...”, op. cit., p. 16.

incluyendo la ochava, estas lucarnas actúan como remate de los cuerpos salientes que probablemente ayudaron a “coser” el edificio existente sobre Av. Callao, generando un módulo de fachada que repitió sobre Av. Rivadavia.

Casi como un lejano antecedente venturiano, para algunos autores pudo resultar poco serio el molino que finalmente se colocó sobre la ochava, justo sobre la ventana de la administración de la confitería (como pudo observarse en la figura 12, no apareció en el proyecto original). Sin embargo economizando recursos se llegó a una solución que cumplió eficazmente su misión emblemática, armónica en el conjunto. En cuanto a la composición, esta fachada no escapa a los cánones académicos acostumbrados. Aun así, aparecen ciertos detalles característicos de Gianotti, como las columnas que despliega en los balcones del cuarto piso, gesto al cual ya había recurrido en obras anteriores (como la casa de renta de Marcelo T. de Alvear de la figura 2) y a los que regresará en edificios posteriores.

La totalidad de los elementos decorativos provienen de la mano de Gianotti, algunos de ellos interpretados en Milán por su hermano. Es allí donde la estética modernista hace su aparición en vitrales, en el trabajado hall de entrada de la avenida Rivadavia y en la marquesina que protege la planta baja, en los artefactos de iluminación y la herrería, desarrollando un diseño integral

manifestado en cada parte, característico de muchos cultores del arte nuevo.

“(…) El Molino interpreta el nombre de un edificio tradicional con una sensibilidad de gracia, que funde el clásico con el moderno, el argumento quijotesco poético con el comercial suntuoso (...)”.¹⁶

El comentario resume parte de la búsqueda que Gianotti emprendió para desarrollar un lenguaje diferente. La dimensión simbólica de la historia que se quiso contar a través de la imagen de un edificio, será un aspecto al que regresará a menudo en los años siguientes.

Como la Galería Güemes en su momento, la especulación inmobiliaria era todavía un interesante negocio cuando se decidió la construcción del edificio para la Sociedad Anónima Industrial Shaffhausen, en la calle Reconquista al 300. El encargo provino de la condesa A. Zuboff, según el propio autor dejó constancia. Ubicado en plena city porteña, rodeado de instituciones bancarias y cercano al Correo Central y a la Bolsa de Comercio, su destino principal fue albergar la Bolsa de Bienes Raíces de Buenos Aires.

En forma semejante al diseño de la Güemes (se recuerda, quince años anterior) la construcción se resolvió con un cuerpo de planta baja y seis pisos que enfrenta la calle

¹⁶ Bragalini, Vittorio, 1926.

Reconquista. Sobre él se levanta una torre de siete pisos más, retirada unos veinte metros de la línea municipal, por lo que tampoco puede apreciarse el volumen completo desde la calle (figuras 20y 22).



En la planta baja se ubicaron locales comerciales al frente y al fondo el gran salón de remates inmobiliarios, corazón del edificio. Dos subsuelos a cocheras de los eventuales inquilinos contaban con elevador de automóviles. El resto las plantas se destinaron a oficinas y en la - , como en la Güemes, se ubicaron pequeños departamentos que ocuparían los señores rematadores. Esta torre se remató con mansarda, la que emergen ventanas con frontis curvos. ES notable el importante cambio de lenguaje del Shaffhausen con respecto a las obras vistas evidentemente. Una monografía sobre el edificio, publicada en 1933 indicaba:

“Es una obra, aunque aparentemente trazada con ciertas reminiscencias de estilo, de una finalidad moderna, no solamente por el carácter constructivo, considerado bajo el punto de vista

técnico, sino por su estética que responde a las necesidades progresistas de la época actual”.¹⁷

En la fachada utilizó un neoclásico despojado (Figura 21). La planta baja fue recubierta de granito negro de Suecia y el resto fue revestido de mármol travertino. Sobre este zócalo negro intenso descansa un primer piso, muy simple, n ventanas rectangulares, que a su vez sirve articulación entre el basamento y el orden mayor de pilastras jónicas que se desarrollan los pisos segundo a cuarto. Sobre ellas, una n cornisa oculta el quinto piso, y el sexto, algo más retirado. Además de las volutas de los capiteles, el resto de la decoración se reduce a cuatro grandes palmetas que adintelan las ventanas centrales del segundo nivel.



Resulta inevitable recordar que la composición de esta fachada está en sintonía con otras obras contemporáneas, como por ejemplo el edificio Volta (1930) o la casa de renta para Sara W. de Marsengo (1931) ambas de Alejandro Bustillo, que durante

¹⁷ “Gianotti, Francisco T., Edificio Reconquista 336-356,1932, edición del autor, Buenos Aires, 1933, p.V.

esos años “lentamente (...) 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”.¹⁸

Ambas alternativas, la inclusión del neoclasicismo como parte de su catálogo de estilos disponibles y especialmente el viraje al racionalismo, caracterizaron parte de las obras y proyectos que Gianotti producirá en años siguientes.

Una diagonal, tres obras y un proyecto

Entre 1920 y 1930 el centro de la ciudad se encuentra comprometido con ambiciosos proyectos urbanos, donde comienzan a materializarse algunas de las ideas para Buenos Aires concebidas en los primeros años del siglo. Uno de ellos fue la Avenida Presidente Roque Sáenz Peña (la Diagonal Norte), cuyos trabajos de apertura se habían iniciado en 1914, con la demolición de las primeras casas, durante la intendencia de Joaquín Samuel de Anchorena.¹⁹

¹⁸ Jorge Ramos, 1995, p. 91.

¹⁹ La Diagonal alcanzó la plaza Lavalle recién en 1931. Distintos problemas la afectaron, desde el estallido de la Primera Guerra Mundial hasta el escándalo político que desató su financiación, vinculada al sonado caso del “Empréstito Baring”.

Imaginada como “avenida del Centenario” fue una de las pocas intervenciones de estos planes que se materializaron, en este caso el de Bouvard de 1907.²⁰ Recién en 1925 la Diagonal había cubierto la tercera cuadra, entre Maipú y Esmeralda. La homogeneidad de altura que poseen los edificios, las salientes de los balcones del segundo piso y la pronunciada cornisa entre el octavo y el noveno que caracteriza las construcciones, cobraron forma a través de la ordenanza 2736, de junio de 1928, particularizada para las Diagonales Norte y Sur. Sin embargo, Gianotti terminó tres obras con anterioridad a esa fecha y sin embargo todas (a las que podemos sumarles el Banco de Boston, de Paul Chambers y Louis Thomas, también de 1925, y los dos edificios de los Bencich construidos por Edouard Le Monnier) respondieron a dichas disposiciones. Resulta evidente que con anterioridad existían ciertas ordenanzas, que la norma de 1928 recogió y sistematizó. En efecto, un subproducto del Plan de Bouvard fue la especificación de alturas de edificación que corresponderían a determinados anchos de calles; en el caso de la Diagonal, a sus 20 metros de ancho se ajustaba una altura de 33 metros para los edificios, que serían de 9 pisos²¹. En esos

Dicho empréstito aportaría, en 1914, unos cinco millones de libras esterlinas para las expropiaciones de Diagonal Norte y Diagonal Sur.

²⁰ Para información más detallada sobre estos planes ver, por ejemplo: Tartarini, Jorge, 1993 y Novick, Alicia, 1995.

²¹ Los datos provienen de una tabla incluida por Victor Jaeschke en su lapidario estudio sobre Las

años la Avenida fue el lugar elegido para el asiento de las casas matrices de importantes empresas; aparecen grandes tiendas y, en definitiva, se convertirá en una opulenta vidriera del progreso de la ciudad.



Para este escenario, especulativo y reglamentado, el arquitecto piamontés diseña la casa de renta encargada por Ana Ortiz Basualdo de Olazábal, donde actualmente funciona la Oficina de Grandes Clientes de Telefónica de Argentina, terminado en 1925 (figura 23). Su fachada responde a una receta neoclásica con ciertos condimentos del renacimiento italiano. En la decoración del local comercial de la planta baja, para la tienda “La Exposición” (hoy desaparecida) desplegó un catálogo estilístico, bastante alejado de la “sobriedad del estilo” que buscara su maestro (figuras 24y 25). En la mezcla parecerían intervenir algo de mudéjar con pináculos neogóticos, grutescos, palmetas y diversas texturas de piedra. Cada elemento fue cuidadosamente diseñado, generando una ambientación

avenidas y la transformación urbana de Buenos Aires de 1912, p.15. La ordenanza de 1928 retomó, en general, los mismos requisitos.

ostentosa y cargada, muy acorde con el momento y, q» izas, con los requerimientos de los clientes. En contraste, la distribución de la planta tipo para las oficinas de la figura 26 es de una gran racionalidad, distribuyendo locales, circulaciones y patios con bastante eficacia, y sacando partido del quiebre que presenta el terreno.

Enfrentado con el anterior se levanta otro edificio de renta, esta vez para Felisa Ortiz Basualdo de Alvear, de 1926 (figura 27). Algunas obras anteriores habían hecho referencia a la corriente neomedievalista que estos arquitectos desarrollaron a la par de sus propuestas modernistas (y prueba de ello pueden ser los remates de la Galería Güemes, ya mencionados). Aquí recurre a estilemas semejantes. Una serie de pináculos (en versión libre) resultan los elementos decorativos más significativos de la fachada aunque, adosados a ésta, dejaron bien lejos su catedralicia ubicación (figura 28).

Una etapa más decantada dentro de la corriente medievalista en Gianotti, surge en el tercer edificio que construyó sobre Diagonal Norte. Fue realizado para la Compañía de Navegación Italia América, que posteriormente ocupó el Banco di Napoli y hoy es sede del Banco Comafi 29). Ocupa completamente la manzana triangular que completan las calles Bartolomé Mitre y Maipú. Ajustándose a la normativa para la avenida, resuelve el exterior con decoración gótica veneciana bastante estilizada, mucho

más que los detalles casi facsimilares del Palacio Ducal que aparecían en los bocetos preliminares. Con las imágenes sugeridas por el destino original decidió “(...) proyectar un edificio en un estilo que sintetizara arquitectónicamente la fama de la navegación italiana”.²² Además de las fuentes recreadas, el peso simbólico descansó en el escudo de Génova; una escultura de bronce de la *loba capitolina* (¿desaparecida?) para Roma y claro, la Serenissima República fue representada a través del león, atributo del evangelista Marcos (figura 30).



Una rápida mirada a la obra de Gianotti revisada hasta aquí nos permitiría distinguir ciertas etapas en su producción, sujeta a momentos modernistas, clasicistas y más o menos neomedievalistas, según la arbitrariedad de los criterios aplicados en la clasificación. Sin embargo, creemos que la misma se tornaría ociosa, a la luz de la innegable suma y yuxtaposición de las diferentes corrientes. Con todo, aún se verifica la raíz académica en los cánones compositivos, reflejada en simetrías,

²² El arquitecto Francisco...”, op. cit., p. 22.

proporciones, basamentos, desarrollos y remates. Pero tampoco él puede volver el rostro a los vientos renovadores: la primera mitad de la década de 1930 (y aún antes, según sus propias notas) determina su ingreso a las corrientes racionalistas de la modernidad centroeuropea, que en sus diseños seguirán compartiendo cartel con otras influencias.

Pasó una década y mucha agua bajo el puente desde su primer obra en la Diagonal, cuando regresó a la misma avenida con un proyecto para la sede central de la Compañía Italo Argentina de Electricidad (figura 31). Este diseño (ganador del concurso) definió un edificio de más de 11.000 m² de superficie cubierta, desarrollados en 75 metros de frente, en la manzana contigua donde se levanta el actual Banco Comafi. Cocheras para unos 100 vehículos, un gran hall de entrada, distintos tipos de oficinas, grandes salones para exposiciones y conferencias y un restaurante para empleados, formaban parte del programa de necesidades.

La imagen general del edificio se debatía entre cierto clasicismo monumental, parte de la iconografía art déco y el racionalismo grandilocuente que tuvo varios adeptos en el Buenos Aires de los ‘30. Del otro lado del Atlántico, virajes similares se dieron en otros colegas de la península, por ejemplo Marcello Piacentini (de quien seguramente conoció su obra floreal para la Exposición

Internacional de Milán de 1906) fue autor de la nueva sede para la Universidad de Roma, uno de los ejemplos paradigmáticos de la arquitectura del régimen mussoliniano, terminada en 1932.²³

Una vez más su sello de diseñador integral surge en los estudios y bocetos que elaboró para cada parte del edificio, de los cuales el amplio hall de entrada (figura 32) es sólo una muestra. Para Francisco Gianotti, el proyecto (desconocemos las causas por las que no se concretó) respondía a la definición de una estética que ya le era propia

“(…) lo he proyectado en estilo moderno gianottiano, con lo cual he obtenido un conjunto racional y viviente, para poder satisfacer las exigencias de la actividad moderna de una gran Empresa, sin por ello descuidar el factor espiritual del arte en la arquitectura.”²⁴

La academia resignada

Las obras que realizó a partir de la segunda mitad de la década de 1930y hasta 1959, fueron escasas comparadas con su producción de años anteriores. La matriz académica había quedado atrás en varios aspectos, manifestando una compleja relación con la modernidad que llegaba de Europa. Unos años anterior al proyecto de la

²³ Para esos años, es posible establecer cierta relación entre la arquitectura de estos profesionales y la producción del Estado fascista. De hecho, Mario Palanti a su regreso a Italia, expone un proyecto a la consideración del propio Mussolini. Al respecto, ver las reflexiones de Fernando Aliata en este volumen.

²⁴ “El arquitecto Francisco...”, op. cit., p. 27.

Italo fue otro para un hotel a orillas del lago San Roque, en Villa Carlos Paz, provincia de Córdoba, resuelto en el racionalismo blanco naval que aparece en el boceto de la figura 33, bastante apropiado para su emplazamiento. En sus 17.000 m², se alojaba un vasto programa de necesidades que incluía 300 habitaciones con vista al lago y todas con orientación noreste.

El proyecto (al parecer no pasó de ahí por la Ley provincial necesaria que habilitaría su construcción y que nunca se sancionó) se pensó “en moderno” por imagen y función. Esto sucedió al comienzo de la era de los grandes hoteles autosuficientes que se levantaron en distintos centros turísticos de la Argentina y que tendrán su paradigma en el Llao-Llao (inaugurado en 1938) y el complejo Provincial-Casino (concluido en 1946), quizás junto al Banco Nación, las obras más conocidas de Bustillo. Cabe acotar que en las notas del autor, este diseño pertenece al año 1928 y así fue incluido en el listado de obras que se agrega al final.



Sin embargo, su incursión en esta nueva modernidad (la redundancia se justifica) fue más difusa en la obras construidas que en los proyectos no realizados. Algunas de ellas

también figuraron bajo el rótulo de moderno gianottiano, calificación que ya tenía siete u ocho años de aplicación en sus memorias cuando se la aplica al edificio de la Italo. ¿A qué se refería? Algo muy semejante a una respuesta apareció en el artículo que publicara en 1927. Sus palabras pueden reflejar un momento de inflexión en su actividad, pero también explicarán sus búsquedas anteriores. Teñidos de una constante apelación al “equilibrio que constituye la belleza”, los párrafos que siguen resumieron sus conceptos sobre varias cuestiones, a través de lo que se interpretan las últimas obras revisadas en el presente estudio:

“En arquitectura, lo que se ha convenido en llamar ornamento no tiene que adornar, en el verdadero sentido de la palabra, todo el conjunto de cualquier composición arquitectónica, sino simplemente incorporarse a esa composición, penetrar en su estructura como elemento constitutivo, esencial, como todos los elementos que contribuyen a formar el cuerpo de la construcción. Debe ser al mismo tiempo condicional y condicionado, parte del juego de las masas”²⁵

²⁵ El artículo, titulado “La casa nueva”, se tomó de una transcripción publicada en 1935 en la revista *El Arquitecto Constructor*, que reproducía conceptos expresados en 1927. Existen referencias de su regreso al tema en un

Este “juego de las masas” (¿bajo la luz?)²⁶ creció en escena cuando Samuel Ortíz Basualdo le encarga en 1930 la remodelación *châteaux* estilo renacimiento francés que se había incendiado tiempo atrás (figura 34) estancia en Las Armas, Provincia de Buenos Aires. La operación consistió en planchar todo rastro de ornamentación que se ha salvado de las llamas (conservó algo ido a una mansarda) y en agregar nuevos ambientes. Obtuvo una volumetría entre Hoffmann y Garnier Jr., cuyas producciones también se conocían a través del mismo tipo de publicaciones donde aparecía su obra. El mismo artículo, que se llamó “La casa a” (ya desde el título había olor a vanguardia), a conocer su imagen de la vivienda:

“La casa de hoy, su tipo ideal, debe representar un organismo que nos revele enseguida su finalidad, que tenga una fisonomía propia, que conteste a las necesidades a las cuales debe servir”

El personal sincretismo que evidenciaba Gianotti interpretó en esta versión del funcionalismo la imagen que tendría su propia casa, hecho Valorizado en forma especial, ya que suele obrar como una

artículo publicado en el diario *La Razón* en 1929, aún no ubicado.

²⁶ Resulta sugestivo recordar que también en 1927 Le Corbusier publica *Vers une architecture* (Hacia una Arquitectura) donde dio a conocer su célebre definición de arquitectura, cuya traducción podría ser: “el juego magistral, correcto y magnífico de las masas unidas por la luz”.

especie de manifiesto de ladrillos (figura 35). Como él ya lo había anticipado no renuncia a la decoración, pero como si se tratase de un cuadro, en un marco de fuerte geometría (un cuadrado o casi) expone un repertorio que no tendrá nada que ver con la composición académica, desafiará abiertamente la simetría (subvertida hasta en las ménsulas que visualmente sostienen el balcón) y tenderá a una disposición equilibrada; una escultura de Troiano Troiani a la derecha y piedra Mar del Plata para todo el frente. “En fin, un estilo personal Gianotti, que represente el signo de la época en que vivimos” según comentaba en la intimidad de sus memorias.



En cambio, fue más pública su relación con la historia

“(…) lo antiguo está pasado de moda. El contraste entre el ambiente, bello artísticamente y de ideal entonación del atelier del artista, y la tonta interpretación y transformación que experimentaba entre las paredes domésticas, terminó por prevalecer y orientar el gusto artístico hacia nuevos horizontes, más de acuerdo con las

exigencias modernas.”

No se puede esperar de esta declaración una autocrítica. No le hacía falta exorcizar un pasado del cual nunca se sintió parte. El espíritu de los momentos que le tocó actuar fue siempre la modernidad. En esto consistió la operación, desde el Pabellón de Italia hasta las casas de renta de Riobamba al 1000 y de Juncal y Esmeralda, de 1935 y 1936, respectivamente (figuras 36y 37). En ambas aportará su moderno gianottiano en clave racionalista de visible influencia déco. La ciudad ya tenía (o tendrá) decenas de propuestas similares, pero aquí tampoco llegó tarde. Veinticinco años después hablará de la moderna arquitectura de su última obra (los departamentos de Arenales 2080, ladrillo visto mediante) con la misma convicción con que se expresó a su llegada a Buenos Aires: “Mi opinión es que gran parte de la edificación existente tendrá que transmutarse en edificios nuevos, modernizarse para poder satisfacer el incontenible progreso del país y la ambición de los porteños de poseer la urbe más grande y bella de Sudamérica.”

A modo de inconclusión

Calificada de modernista y anecdótica, austera, racional, heroica, “encarnación del genio latino” y hasta hecha por “un gran demoleedor” la obra de este arquitecto resistiría algunos conceptos más, para subrayar aspectos esbozados con

anterioridad.

En principio, generalmente sus obras (y las de muchos otros) caen en la esfera de lo privado, es decir, no registran una vinculación directa con la producción del áulico academicismo (eclectico y oficial) de las tres primeras décadas del siglo. Se difunden -cuando se difunden- en circuitos que no rozan “el recinto sagrado de la arquitectura oficial”, ya que rara vez aparecen en sus publicaciones y, probablemente, tampoco en las reuniones sociales que hubiesen requerido esta pertenencia. En consecuencia, se podría hablar de cierta marginalidad oficial que caracterizó sus actividades.²⁷

Un segundo aspecto pertenece al menos asible campo de lo simbólico. Sería ingenuo pretender que este territorio fuera patrimonio exclusivo de los “modernistas” (por llamarlos de algún modo), aunque tanto en las obras de Gianotti, como en las de Palanti aparece en forma notable (que no necesariamente quiere decir explícita), la necesidad de transmitir un código en la piedra, y de contar determinadas historias que trascendían el arte de construir. La Güemes, el Italia América o el Barolo de Palanti son algunas muestras de ello, aunque los autores nombrados manejaban, a su vez, distintas instancias de significación. La traducción de estos signos a las formas dio

²⁷ Un desarrollo más extenso del tema aparece en la voz “arte nuevo”, Liernur, Jorge, 1992.

diferentes resultados para cada caso.²⁸



Por último, su obra se encuadra también dentro de otras consideraciones (referidas por Cacciatore en su trabajo de 1986 y tributarias en alguna medida de las “invariantes” que para el art nouveau propuso Renato De Fusco). De éstas, rescataremos especialmente la voluntad de cubrir la mayor cantidad de aspectos “diseñables”, desde los planos hasta el picaporte, motivada por el imperio de los catálogos eclécticos que muy poco tenían que ver con su concepción estética. También cabe resaltar la abundante policromía de sus trabajos, manifestada en el uso de diferentes materiales (mármoles de colores diversos, cerámicas, vidrios, maderas, metales como hierro, bronce y cobre) y también en la aplicación de trabajos de gran calidad plástica como esculturas, murales y mosaicos.²⁹

Este análisis de las obras y proyectos de

²⁸ Sobre la cuestión simbólica del Barolo, ver Hilger, Carlos, pp. 37-43, 1993. Información sobre el tema aparece también en torno de la figura de Claude Ledoux a finales del siglo XVIII, rescatada como un antecedente de la modernidad entre guerras por Collins (1965) y Frampton (1980), entre otros.

²⁹ Cacciatore, Julio, 1986; De Fusco, Renato, 1975.

Gianotti, aunque inevitablemente fragmentario y obviamente subjetivo, plantea ciertas problemáticas que aún no fueron atendidas. En ellas, caben unas pocas reflexiones más sobre el alcance de términos como eclecticismo, Academia, antiacademia, modernidad y vanguardia, revisados sobre la base los datos expuestos.



Una cuestión que introduce al debate surge del error de simplificar la relación eclecticismo vanguardia, vista a menudo como un par opositivo. Contrariamente, para el período que va desde 1890 a 1920, Roberto Fernández reconocerá

“(...) un eclecticismo que diluye las posibles tensiones con la vanguardia y por lo tanto anula las posibilidades quede tal tensión hagan aparecer las formulaciones de “lo moderno”. Un eclecticismo que no puede ser criticado (sincrónicamente) desde una supuesta alternativa de vanguardia, simplemente porque creemos que, históricamente la incluyó en su propio universo de

prácticas.”³⁰

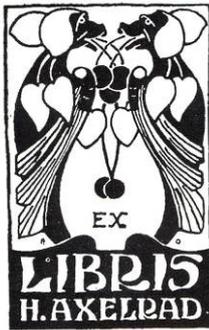
Complementando esta idea, se podría admitir que las prácticas de la vanguardia, incluidas dentro del fenómeno general del eclecticismo al que se refiere Fernández, no sólo se circunscribían a la experimentación formal o lingüística, sino también se manifestaban en la incorporación de nuevas o poco frecuentadas tecnologías constructivas y no sólo como imposición de la circunstancia sino también como voluntad proyectual. Esta vanguardia incluyó a la experimentación tipológica, como respuesta a programas complejos (Güemes, Shaffhausen) y a otras situaciones de menor compromiso, como sucedió en el edificio Arabehty de Corrientes y Talcahuano, donde, en 1926, aparecieron quizás los primeros dúplex que tuvo la ciudad de Buenos Aires.



Por otro lado, existiría una especie de limbo conceptual para la producción “antiacadémica”, cuyo registro en la bibliografía tradicional se reparte frecuentemente entre la catalogación simplista y la tranquilidad de una praxis

³⁰ Fernández, Roberto, 1985, p. 24.

efímera. Y esto lleva a otra cuestión. Si ponemos en tela de juicio las implicancias tradicionales de “lo académico”, por lo menos en lo que a Buenos Aires se trata, mal podríamos legitimar la existencia de un “anti”. Para decirlo más claro, la emergencia de algo que se opone a otro algo que no se sabe bien lo que es.



En esta lista aparece Gianotti, que produce desde 1910 hasta 1960. Durante medio siglo, la diversidad de propuestas adquiere relativa consistencia, mediante un discurso empeñado en sostener diseños y obras a través del andamiaje conceptual “de lo moderno”. Finalmente, sería importante estacar que las categorías e instrumentos provistos por el debate tradicional resultan insuficientes para dimensionar y contextualizar esta clase de producción, y reconocemos lo poco que el presente trabajo aporta en este sentido. Además, las periodizaciones consagradas conspiran contra la elaboración de un razonamiento menos segmentado, a veces sujeto a condicionantes tan externos a la disciplina que no superan los recortes temporales clásicos de la historia oficial argentina.

La frase con que iniciamos este trabajo,

también inicia sus memorias. Francisco Gianotti la atribuyó al arquitecto Melani, quien con la evidente intención de disuadirlo de su empresa americana, expresó:

“¿Saldrá usted para América? Pobre amigo mío, me dijo. ¿Está usted verdaderamente dispuesto a emigrar hacia aquellas playas? Seguramente que perderá lo poco que ha aprendido en la Academia. El continente americano del sud no es otra cosa que un inmenso mundo en el cual prevalece una vida semi colonial, en donde el mayor desarrollo lo constituye el grueso comercio de la agricultura y de la ganadería, ambiente inadaptado para desarrollar vuestras ideas y capacidad.”

Se puede convenir en su equivocación sobre la posibilidad de desarrollo profesional. Pero en cuanto a “perder” las enseñanzas académicas claro, Melani tuvo razón.



Obras y Proyectos de F. Gianotti

Nota Preliminar: El listado que sigue a continuación está basado en la nómina que el mismo Gianotti preparó en 1964. Además de verificar algunas demoliciones y usos actuales, hemos agregado el edificio de Marcelo T. de Alvear 1473/77. Salvo indicación en contrario, están ubicadas en la ciudad de Buenos Aires.

En lo posible, se han colocado la denominación y numeraciones actuales de las calles y el año de terminación de las obras.

1910

Pabellón de Italia, Exposición Internacional del Centenario, demolido (junto con Mario Palanti y Gaetano Moretti)

1911

Vivienda colectiva para el Dr. Bancalari, Montevideo 1018, demolido.

Vivienda colectiva para Adela de Piratte, Marcelo T. de Alvear 1317, demolido.

1912

Residencia para el Dr. José Solá, Avenida del Libertador 4164, demolido.

Vivienda colectiva en Marcelo T. de Alvear 1473/77, modificada la planta baja.

Vivienda colectiva para la sucesión de Esteban Devoto, Marcelo T. de Alvear 1449, modificada la planta baja.

1913

Residencia de Héctor Dellepiane, Gaspar Campos y Melo, Vicente López (actual Fundación Raggio).

1914

Vivienda colectiva para el Dr. Federico Pinedo, Carlos Pellegrini y Arroyo.

Mercado Central de la ciudad de Salta, propiedad de Emilio San Miguel.

Vivienda colectiva y comercio para Adolfo San Miguel, Lavalle 1517, demolido el comercio.

1915

Galería General Güemes, Florida 165/171, demolido la fachada.

Banco Supervielle, San Martín 154/176, demolido el interior.

Vivienda para Federico Crovetto, Córdoba 1480, demolido.

Vivienda para Federico Usandivaras, ciudad de Salta.

1916

Confitería del Molino, Av. Callao 32 y Av. Rivadavia 1815.

Vivienda colectiva y comercios propiedad del arquitecto, Alte. Brown 938/89 y Pinzón 401/21. Ampliación del tercer piso de la antigua Facultad de Medicina, Córdoba y

Junín, demolida.

1917

Decoración interior del Club 3 de Febrero de la ciudad de Salta.

Pabellón Circus, Corrientes 480/96, demolido. Residencia Gianotti, Ciudad de la Paz 965.

1918

Confitería La París, Marcelo T. de Alvear y Libertad, demolida.

1920

Pabellón en el Parque 3 de Febrero, ciudad de Salta, demolido.

1921

Balsa para el transporte fluvial de maderas.

1922

Residencia Liberti, Echeverría y O'Higgins. Vivienda colectiva para el Dr. Ruíz, Uruguay 669, demolida.

1923

Residencia Brach, Posadas 1064.

1925

Edificio de oficinas y comercio para Ana Ortiz Basualdo de Olazábal, Av. Presidente Roque Sáenz Peña 647151 (hoy Oficina de Grandes Clientes de Telefónica de

Argentina, muy modificada la planta baja).

1926

Edificio de oficinas y comercio para Felisa Ortiz Basualdo de Alvear, Av. Presidente Roque Sáenz Peña 622, muy modificada la planta baja. Vivienda colectiva y comercio para Arnaldo Arabehty, Corrientes 1300 (muy modificada el local de planta baja que ocupaba la Confitería Real, hoy Pizzería Banhero).

1927

Edificio de la Compañía Italia América, Av. Presidente Roque Sáenz Peña 660 (luego Banco di Napoli, hoy Banco Comafi). Emplazamiento del mástil diseñado por Gaetano Moretti, Av. de los Italianos.

1928

Proyecto para el Monumento a la Bandera Nacional, ciudad de Rosario (junto con el escultor Troiano Troiani).

Proyecto para hotel en Villa Carlos Paz, provincia de Córdoba.

Vivienda del Dr. Isamendí, Corrientes 608, Olivos, Prov. de Buenos Aires.

1929

Residencia Gianotti, Av. del Libertador 5280, demolida.

1930

Vivienda colectiva para Alberto Tarasido, Tucumán y Montevideo, modificada la planta baja. Refección de la vivienda principal en la Estancia de Samuel Ortíz Basualdo, Las Armas, Prov. de Buenos Aires.

1932

Edificio de la Sociedad Anónima Industrial Shaffhausen, Reconquista 336/356.

1933

Remodelación del Gran Hotel Plaza, de la ciudad de Mendoza.

1935

Vivienda colectiva para la familia Varela, Riobamba al 1000.

Hidrodeslizador para el transporte de pasajeros.

1936

Proyecto para el edificio de la Compañía Italo Argentina de Electricidad en Av. Roque Sáenz Peña y Maipú.

Vivienda colectiva para la familia Carrizo, Esmeralda y Juncal.

1940

Mercado en Monroe y 11 de Septiembre.

1942

Vivienda unifamiliar para el Ing. Marzo en la calle Arribeños.

1946

Vivienda colectiva, propiedad del arquitecto, Av. del Libertador 5176/81, demolida.

1952

Proyecto de Iglesia Ortodoxa en la calle José Hernández.

1953

Ampliación Banco Supervielle (Galería Güemes, sobre calle San Martín, muy modificado).

1954

Decoración del local para Exprinter S.A. (Galería Güemes, sobre calle San Martín, modificado).

Edificio Vázquez Italia, Bogotá y Bolivia (junto Pedro Gianotti).

Vivienda colectiva y comercio para Emilia Barros, Esmeralda 977/81.

1959

Vivienda colectiva para la familia Correa Rosetti, Arenales 2080 (junto a Pedro Gianotti).



Cronología de F. Gianotti

1881

Nace el 4 de abril en Lanzo, pueblo del Piamonte cercano a Turín.

(c.) 1904

Egresas como arquitecto de la Academia de Bellas Artes de Turín.

1905

Estudios de posgrado en Bruselas, junto a su hermano Juan Bautista.

1906

Diseña algunos pabellones para la Exposición Internacional de Milán.

1909

Llega a Buenos Aires. Se emplea como dibujante en el estudio de Arturo Prins y Oscar Ranzenhofer.

1910

Trabaja en el Pabellón de Italia para la Exposición Internacional del Centenario, junto con Mario Palanti. Regresa a Italia por unos meses.

1911

Abre su primer estudio en la calle Paraná 972.

1912

Proyecto para el Pasaje Florida.

1915

Se inaugura la Galería General Güemes, a la que muda su estudio.

1916

Concluyen las obras de la Confitería del Molino.

1919

Contrae matrimonio con Amelia Vercesi.

1920

Nace Aníbal, su primer hijo.

1921

Diseño de balsa para el transporte de maderas del Paraguay.

1922

Nace su segundo hijo, Pedro. Residencia Brach en la calle Posadas.

1925

Casa de renta para Ana Ortíz Basualdo de Olazábal.

1927

Edificio para la Compañía de Navegación Italia América.

Artículo “La casa nueva”.

Nace su tercer hijo, Juan Francisco.

1928

Primer Premio en el concurso de anteproyectos para el Monumento a la Bandera Nacional en Rosario.

1929

Termina su casa en la Av. del Libertador 5280.

1932

Edificio de la Sociedad Anónima Industrial Shaffhausen.

1935

Proyecto de hidrodslizador para pasajeros.

1936

Proyecto para el Edificio de la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad.

1940

Mercado en Monroe y 11 de septiembre.

1942

Inicia la explotación de una cantera de mármol en Córdoba.

1976

Edificio de departamentos en Avenida del Libertador 5176-81.

1952

Proyecto para Iglesia Ortodoxa en Belgrano.

1959

Edificio de departamentos en Arenales 2080; su última obra, junto a su hijo Pedro.

1964

Termina sus memorias.

1967

Muere el 13 de febrero en la ciudad de Buenos Aires.

Bibliografía Consultada

1. Escritos de Francisco T. Gianotti

Country Club Hotel. Villa del Lago, Sierras e Córdoba, Imprenta López, Buenos Aires, s/f, c.1932.

Edificio Reconquista 336-356,1932, edición del autor, Buenos Aires, 1933.

“La casa nueva”, en **El Arquitecto Constructor**, 526, Buenos Aires, dic. 1935.

“Edificio moderno, Juncal esquina Esmeralda”, **El Arquitecto Constructor**, N°549, Buenos Aires, nov. 1937.

“El arquitecto Francisco T. Gianotti en Buenos Aires, 1909-1960”, mimeo, 1964.

2. Literatura crítica

Buschiazzo, Mario José, **Art Nouveau en Buenos Aires**, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno 27, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1965.

Cacciatore, Julio, “Francisco Gianotti”, **Summa**, N° 225, Buenos Aires, may. 1986.

Cacciatore, Julio, “Confitería del Molino, Buenos Aires”, **Summa** N°256, Buenos Aires, dic. 1986.

Collins, Peter, **Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)**, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (primera edición inglesa, 1965).

Daguerre, Mercedes, voz “eclecticismo”, en **Diccionario histórico de arquitectura, hábitat y urbanismo en la Argentina**, edición preliminar, Jorge Liernur y Fernando Aliata (directores), SCA/CEADIG/IAA/FADU/FADU/UBA, Buenos Aires, 1992.

De Fusco, Renato, **Historia de la arquitectura contemporánea**, Hermann Blume, Barcelona, 1981 (primera edición italiana, 1975).

Fernández, Roberto, “El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el

eclecticismo porteño”, en Jorge Goldemberg (compilador), **Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires**, FADU/UBA, Buenos Aires, 1985.

Frampton, Kenneth, **Historia crítica de la arquitectura moderna**, Gustavo Gili, Barcelona, 1993 (primera edición inglesa, 1980).

Gutiérrez, Ramón, director, **Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país, 1886-1986**, SCA, Buenos Aires, 1993.

Gutman, Margarita, “Período 1926-1935”, en cap. 5 de **Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país, 1886- 1986**, SCA, Buenos Aires, 1993.

Hilger, Carlos, “Monumento al genio latino”, **Summa**, N°3, Buenos Aires, nov.-dic. 1993.

Iglesia, Rafael, 'U 29: Espejo de la arquitectura”, **Nuestra Arquitectura**, N° 513-514, Buenos Aires, 1981.

Liernur, Jorge, voz “arte nuevo”, en **Diccionario histórico de arquitectura, hábitat y urbanismo en la Argentina**, edición preliminar, Jorge Liernur y Fernando Aliata (directores),

SCA/CEADIG/IAA/FADU/UBA, Buenos Aires, 1992.

Martini, José y Peña, José María, **La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires, 1900-1940**, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FAU-UBA, Buenos Aires, 1967.

Ortíz, Federico et al., **La arquitectura del liberalismo en la Argentina**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Ortíz, Federico, “Arquitectura en la Argentina desde 1880 hasta 1930”, en **Arquitectura Argentina**, EUDEBA, Buenos Aires, 1980.

Ramos, Jorge, “Alejandro Bustillo: de la Hélade a la pampa”, **Cuadernos de Historia**, N° 6, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, FADU-UBA, Buenos Aires, 1995.

Scarone, Mabel, **Antonio U. Vilar**, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FADU/UBA, Buenos Aires, 1970. Solsona, Justo y Hunter Carlos, **La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso**, FADU-UBA, Librería Técnica CP67, Buenos Aires, 1990.

Tartarini, Jorge, “Período 1901-1915”, en

cap. 3 de **Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país, 1886-1986**, SCA, Buenos Aires, 1993.

Waisman, Marina, directora, **Documentos para una historia de la arquitectura argentina**, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1984.

3. Reseñas, artículos de periódicos y revistas

“Algunas cosas interesantes, a raíz de la transferencia de acciones de la Galería Güemes”, diario **La Prensa**, Buenos Aires, 16 abr. 1928.

“Arq. Francisco T. Gianotti. Su sepelio”, diario **La Nación**, Buenos Aires, 15 feb. 1967.

Bragalini, Vittorio, prefacio de **Arquitectura y Arte Decorativo. Revista Ilustrada**, N° 5, Buenos Aires, oct. 1926.

Ceccherini, Gustavo, “La Arquitectura de Gianotti”, **Arquitectura y Arte Decorativo. Revista Ilustrada**, N°5, Buenos Aires, oct. de 1926.

“Francisco T. Gianotti”, en **Gli italiani nell' Argentina. Uomini ed Opere**, La patria degli italiani Editrice, Buenos Aires, 1928.

Kraken, Edmundo, “Buenos Aires crece para arriba”, revista **Vea y Lea**, N°196, Buenos Aires, 7 oct. 1954.

“La exposición ferroviaria de 1910”, **Caras y Caretas**, Buenos Aires, 17 abr. 1909.

La Galería Ademes”, **Revista Técnica y Arquitectura**, (número especial), Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, ene. 1916.

“La Galería General Güemes es la más antigua y tiene cuatro cuerpos de edificación”, diario **La Nación**, Buenos Aires, 1° jul. 1971.

4. Fuentes diversas

Álbum Gráfico del Centenario, J. Caffaro Editor, Buenos Aires, 1911.

Argentina, edición especial para S. A. R. el Príncipe de Gales con motivo de su visita a la República Argentina, Sociedad de Publicidad Sudamericana Monte Domecq, Buenos Aires, 1926.

Bouvard, J., **El nuevo plano de la ciudad de Buenos Aires**, Informe Técnico, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, Buenos Aires, 1910.

Digesto Municipal Año 1928, Capítulo IV, Sección IV, Municipalidad de la Ciudad de

Buenos Aires, Buenos Aires, 1929.

GEOPE, Compañía General de Obras Públicas Sociedad Anónima (álbum fotográfico), Establecimiento Gráfico Jormann, Buenos Aires, s/f, c.1928.

Jaeschke, Victor, **Las avenidas y la transformación urbana de Buenos Aires**, N°1, ene. 1912.

La arquitectura bonaerense, Segunda Serie (álbum fotográfico), Casa Editora Leonardo Press, Milán, s/f.

L' Architettura italiana. Periodico mensile di costruzione e di architettura pratica, Turín, varios números editados entre 1905y 1907.

Llanes, Ricardo, **Historia de la calle Florida**, Honorable Sala de Representantes, Buenos Aires, 1976.

Mayochi, Enrique, “Joaquín Samuel de Anchorena (1910-1914)”, en **Tres intendentes de Buenos Aires**, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1985.

Melani, Alfredo, **Arte Italiana. Raccolta di 150 tavole di modelli architettonici, figurativi e ornamentan di diverso estilici**, Ulrico Hoepli Editore Libraio della

Real Casa, Milán, 1888.

Recuerdo de la construcción del edificio para la Confitería El Molino, Compañía General de Obras Públicas Sociedad Anónima (álbum fotográfico), Buenos Aires, 1915.

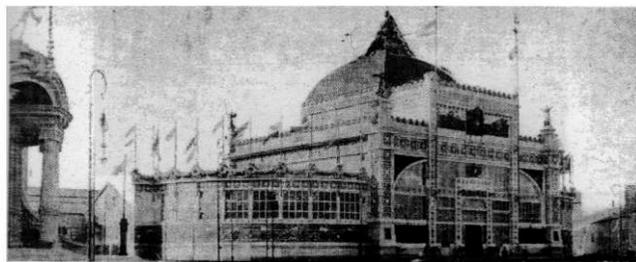
Tow, Martín, **Memorias de un comerciante**, La Facultad, Buenos Aires, 1934.



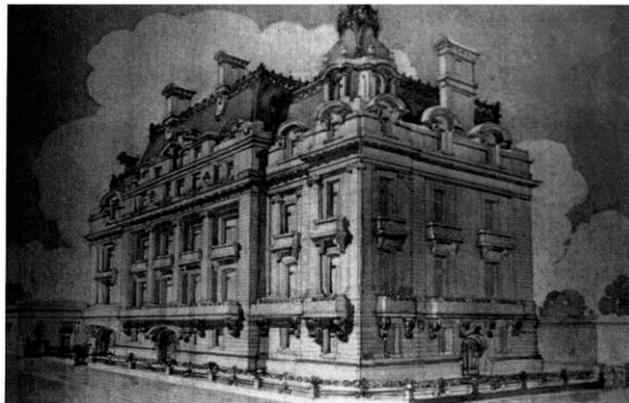
Ilustraciones de F. Gianotti



1



2



3

Los primeros trabajos. Su formación académica no reprimió la búsqueda y aplicación de nuevos lenguajes y tecnologías.

1. Casa de renta (1912), Marcelo T. de Alvear 1473/77.

2. Pabellón que representó a Italia en la Exposición Internacional del Centenario que realizara junto a Gaetano Moretti y, posiblemente, Mario Palanti, 1910.

3. Boceto de estudio para una residencia urbana.

Las ilustraciones han sido tomadas de Álbum Gráfico del Centenario, Caffaro Editor, Buenos Aires, 1911; E Gianotti, Edificio Reconquista 336/356, 1932, Buenos Aires, 1933; GEOPÉ, Compañía General de Obras Públicas Sociedad Anónima,

Establecimiento Gráfico Jormann, Buenos Aires, s/f. (c. 1928); La Arquitectura Bonaerense, Casa Editora Leonardo Press, Milán, s/f.; Recuerdo de la construcción del edificio para la Confeitería El Molino, GEOPÉ, Buenos Aires, 1915; Revista CACYA, N°17, Centro de Arquitectos Constructores de Obras y Anexos, Buenos Aires, oct. 1928; El Arquitecto Constructor, N° 526 y 549, Buenos Aires, dic. 1935 y nov. 1937; Revista Técnica y Arquitectura, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, ene. 1916; Archivo Gianotti; Archivo Roncoroni (gentileza de Carlos Hilger); y fotografías del autor.



4



5

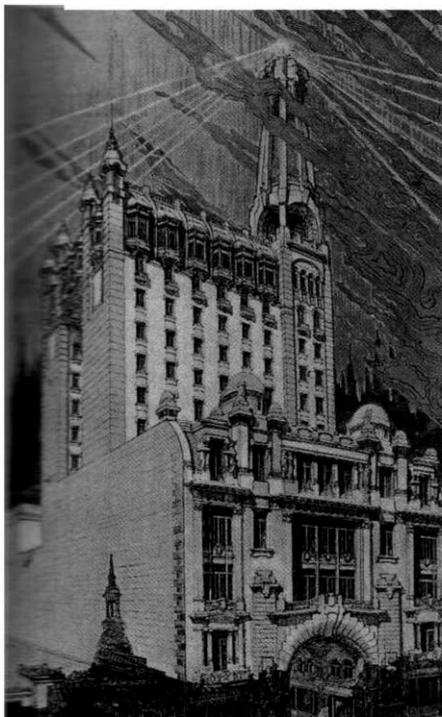
El todo y las partes. Diseño integral y rechazo al catálogo, con la asistencia de la fábrica de su hermano Juan Bautista, en Milán.

4. Frente de uno de los ascensores de la Galería General Güemes (1915).

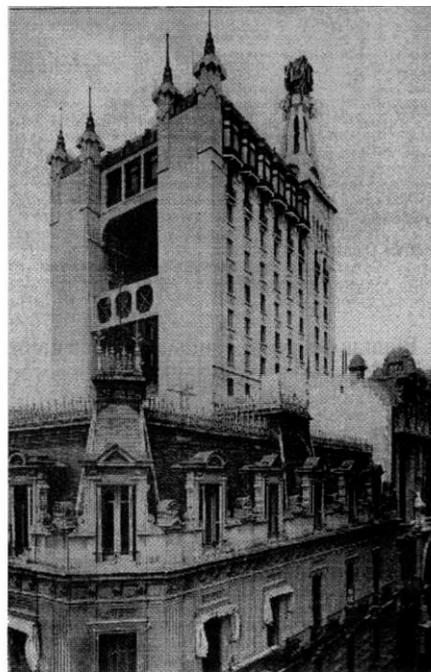
5. Detalle de las vidrieras de la Confitería del Molino (1916).



6



7



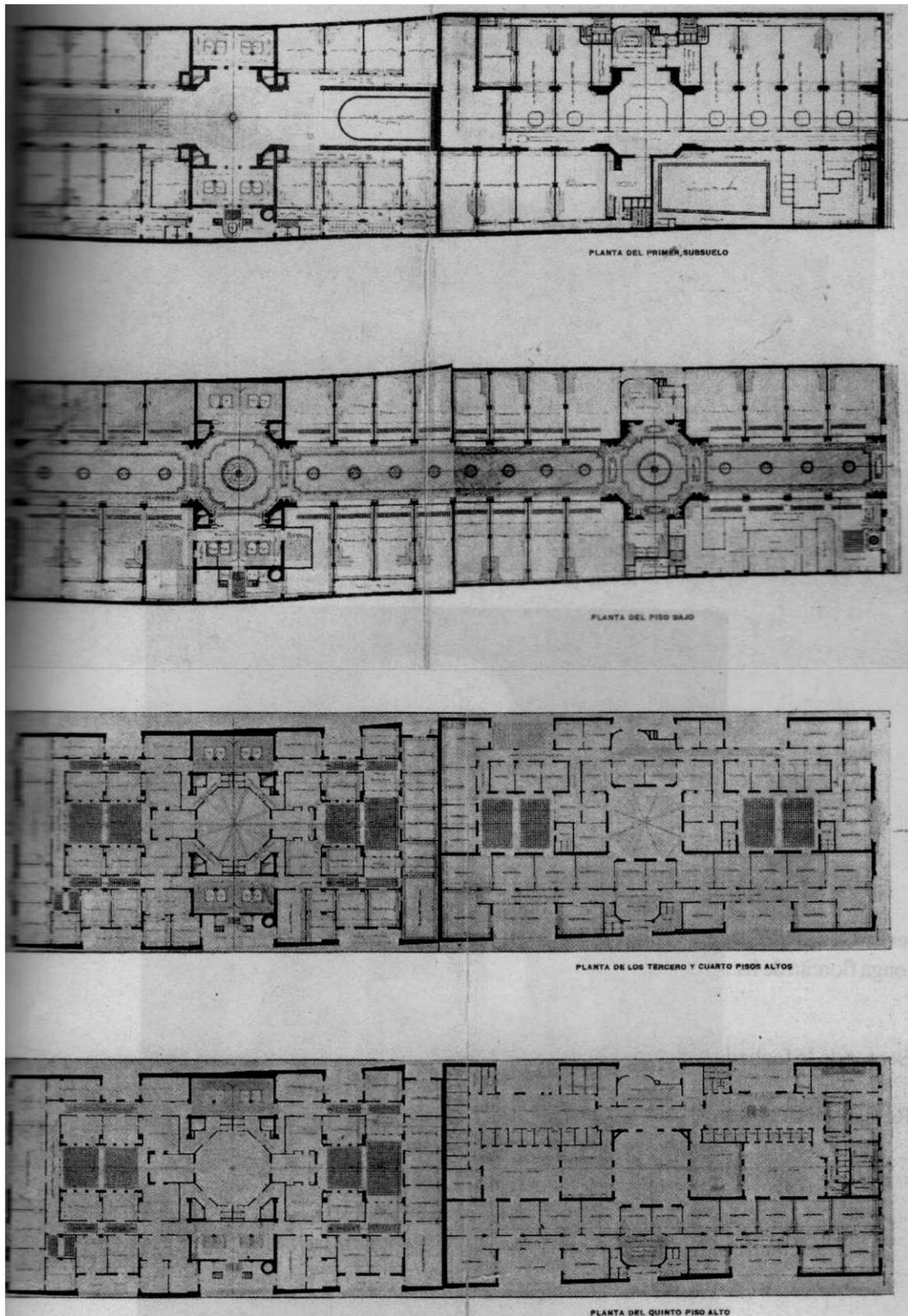
8

Galería General Güemes, (1915), Florida 165 y San Martín 154. El primer rascacielos que tuvo Buenos Aires resolvió con formas singulares un programa complejo.

6. Estudio de la fachada sobre Florida.

7. Perspectiva de conjunto.

8. La torre sobre la calle Florida.

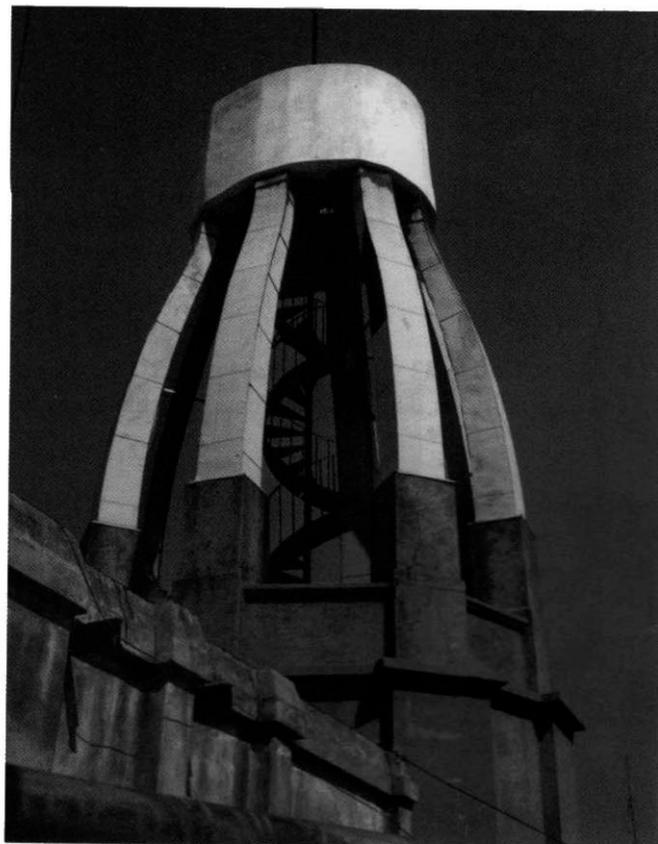


Galería General Güemes, (1915). En realidad, dos edificios separados, sujetos a servidumbre perpetua por el pasaje peatonal.

9. Plantas del primer subsuelo, de la galería y de los pisos tercero a quinto.



10



11

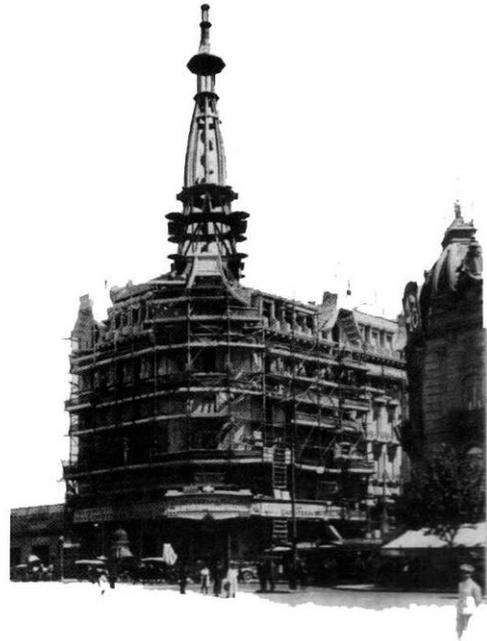
Galería General Güemes (1915). El Buenos Aires que no se ve porque no es fácil. “Ya no es la mistonga florcita de lis...”

10. Sector de la fachada de la torre que mira a Florida.

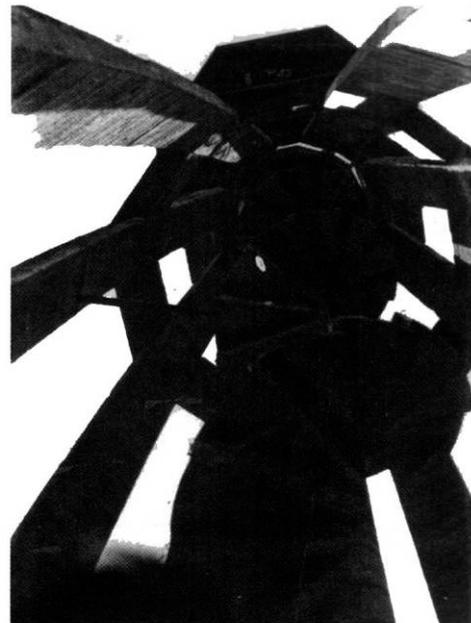
11. Remate en su estado actual.



12



13



15

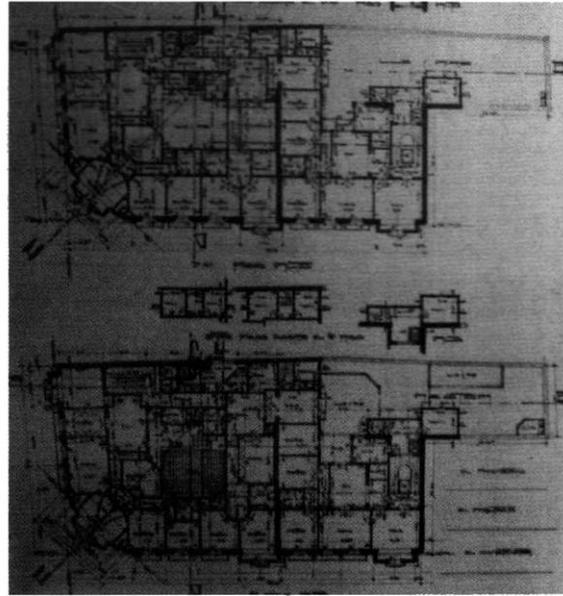
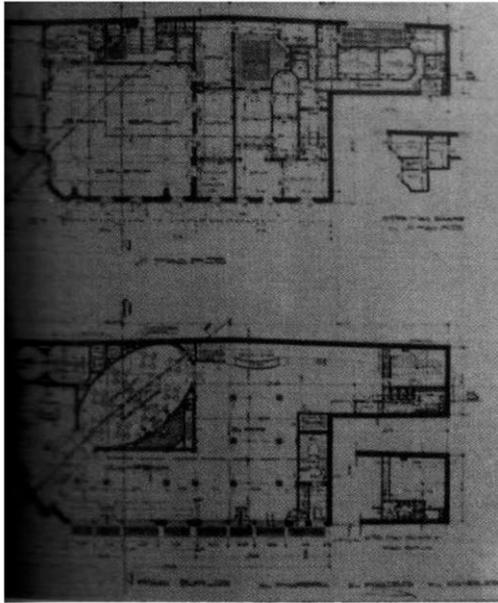
Confitería El Molino (1916), Av. Callao 32y Av. Rivadavia 1815. Una mezcla de construcción remodelación y ampliación para tres edificios, donde también ensayó técnicas constructivas.

12. Perspectiva del diseño definitivo, sin el molino de la ochava.

13. Una etapa avanzada de la construcción.

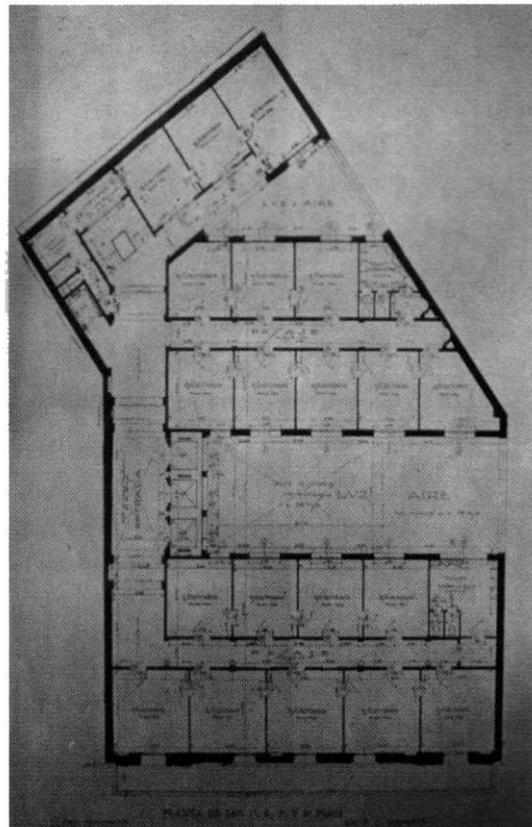
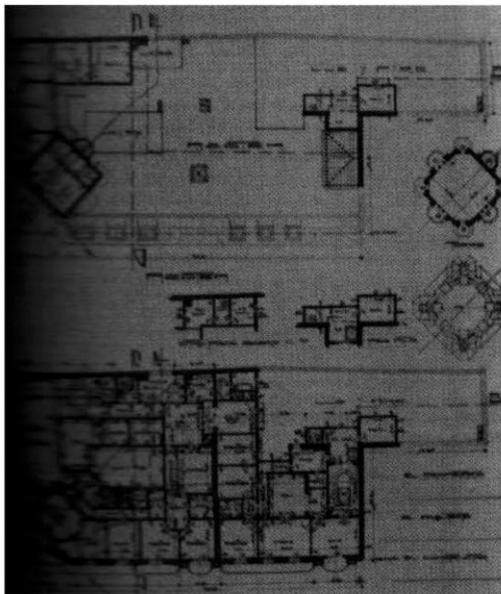
14. Escalones premoldeados de la escalera caracol.

15. Estructura de la cúpula.



17

18



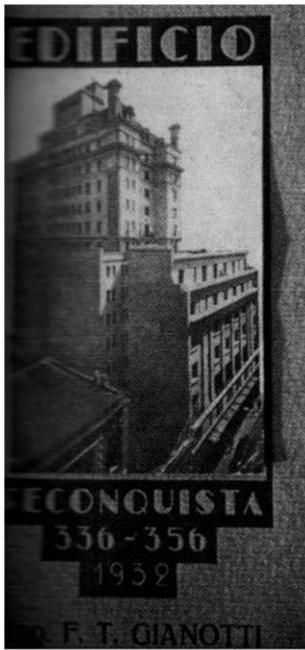
Confeitaria El Molino (1916). Las innovaciones constructivas no tuvieron su correlato en la organización espacial.

16. Planta baja y primer piso.

17. Pisos segundo a cuarto.

18. Quinto piso y azotea.

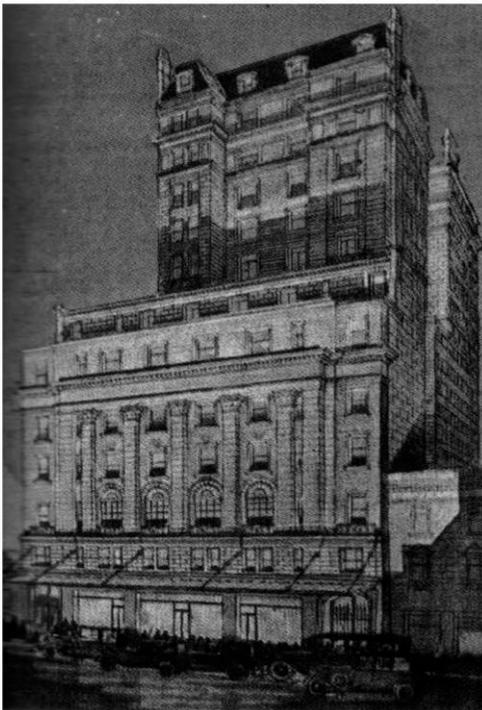
19. Cortes paralelos a las calles y desde la ochava.



20



21



22

Edificio de la Sociedad Anónima Shaffhausen (1932), Reconquista 336. Los principios volumétrico de la Güemes, pero recreados en clave neoclásica.

20. Portada de la monografía que sirvió para publicitar el edificio.

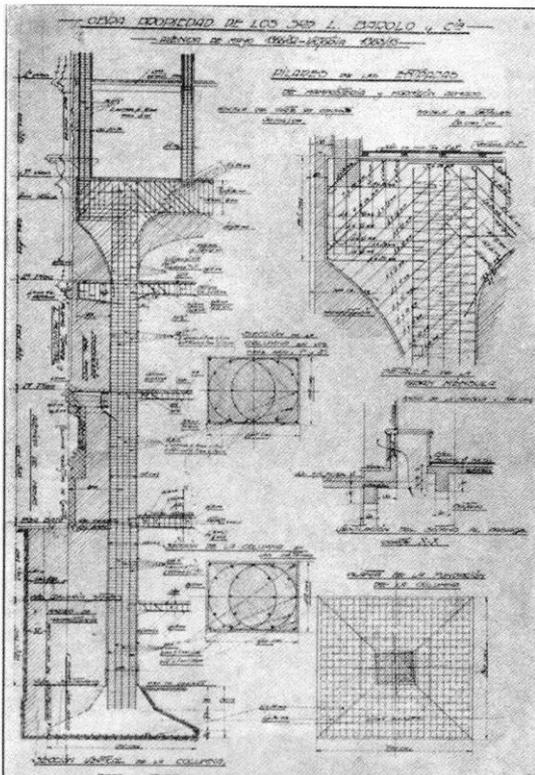
21. La fachada en la actualidad.

22. Perspectiva general

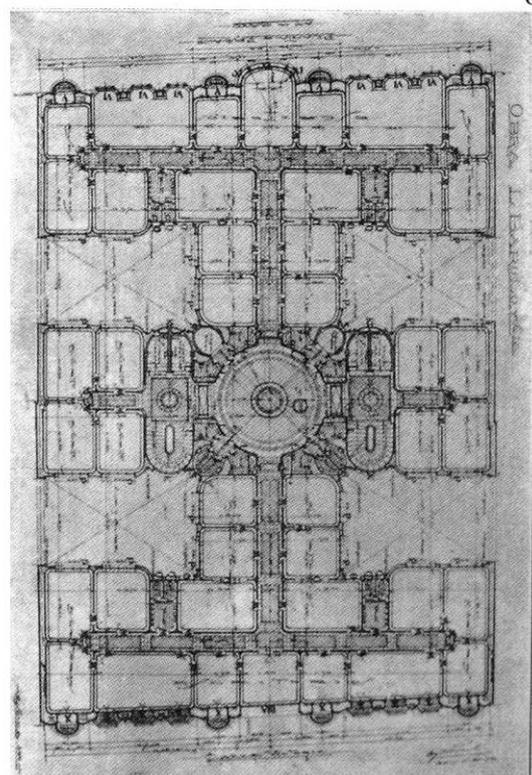


4

5



6



Casa de renta para Ana Ortiz Basualdo de Olazábal (1925), Avenida Roque Sáenz Peña 647. Un frente convencional, un terreno poco convencional y un interior sin convenciones para el edificio que ocupara el diario El Mundo.

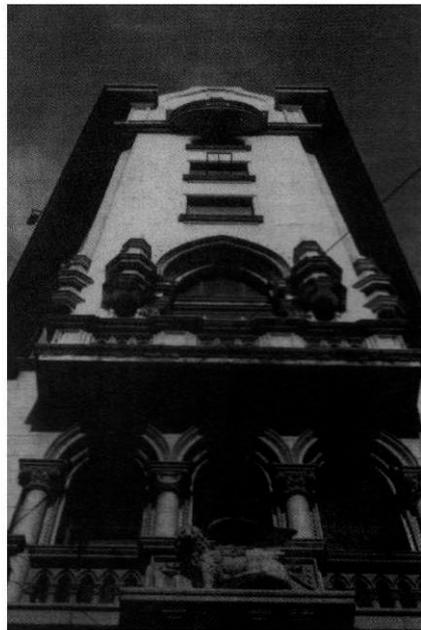
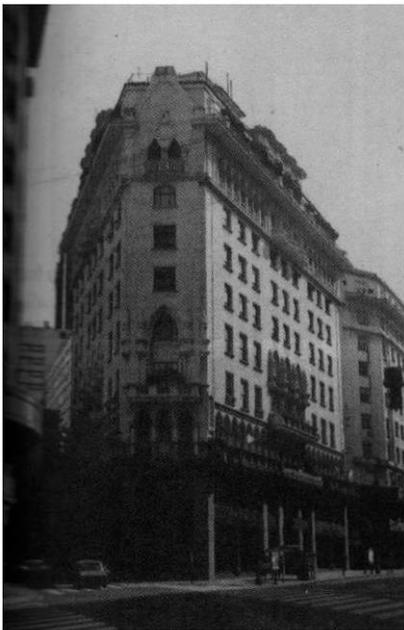
23. Fachada en su estado actual.

24 y 25. Interior del local en planta baja para la tienda “La Exposición”.

26. Planta tipo.



28



30

Un laboratorio llamado diagonal norte. La avenida fue un verdadero enclave de Gianotti. Ordenan Municipal mediante, experimentó variantes y estilizaciones de similares elementos decorativos, donde también estuvo presente la dimensión simbólica.

27. Casa de renta para Felisa Ortiz Basualdo de Alvear (1926), Avenida Roque Sáenz Peña 622. Fachada.

28. Detalle.

29. Edificio de la Compañía de Navegación Italia América (1927), Avenida Roque Sáenz Peña 660. Vista de conjunto.

30. Detalle de la ochava sobre calle Maipú.



31



32



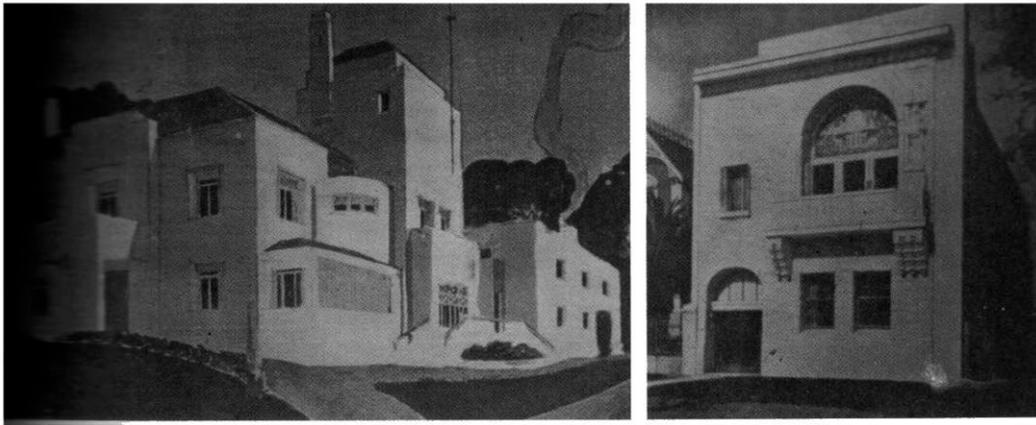
33

La vanguardia y sus interpretaciones. En los proyectos de fines de los '20 y los '30, Gianotti fue más consistente asimilando modelos. Un racionalismo monumental de los años del *Duce*, el racionalismo a través de su variante naviera y la vigencia del Art Déco.

31. Proyecto para la Compañía Italo Argentina de Electricidad (1936), en Diagonal Norte.
Perspectiva general.

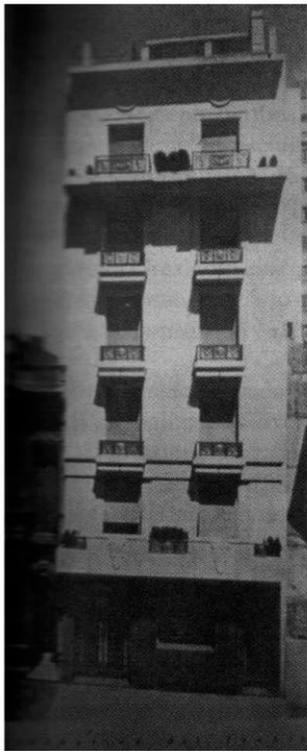
32. Estudio para el *hall* de entrada del mismo edificio.

33. Proyecto de hotel en Villa Carlos Paz, Córdoba (1928?).



35

37



El estilo “moderno gianottiano”. Desde fines de los '20 sus obras construidas llevarán este rótulo. Su relación con la vanguardia será más aleatoria a la hora de consumir el hecho.

34. Refacción de la vivienda principal en la estancia de Samuel Ortíz Basualdo (1930), Las Armas, Provincia de Buenos Aires.

35. Residencia Gianotti, Avenida del Libertador 5280 (1929), demolida.

36. Vivienda colectiva para la familia Varela (1935), Riobamba al 1000.

37. Vivienda colectiva para la familia Carrizo (1936), Esmeralda y Juncal.

Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos

Beatriz Patti
Daniel Schávelzon

Dentro de la historia de la arquitectura existen dos tipos de corrientes de pensamiento: las que por alguna razón lograron difundirse y ocupar espacios significativos y las que quedaron desplazadas, relegadas u olvidadas. Los motivos de que algunas ideas queden de un lado u otro, o que oscilen entre ambos, son complejos de entender y largo de discutir, pero importantes para la comprensión de la historia de la arquitectura. Es por eso que la historia de la obra teórica, de investigación y de construcción de Héctor Greslebin es significativa para ser revisada; es más, quizás lo más importante sea su obra no construida y el por qué lo fue.

Advertencia

Un panorama general de su vida y obra puede verse en Daniel Schávelzon y Beatriz Patti, "La búsqueda de un arte y una arquitectura americana: Héctor Greslebin 1893-1971", en Cuadernos de Historia del Arte, N° 14, pp. 37-63, Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, sep. 1992.

Greslebin ha sido discutido en trabajos anteriores donde ya analizamos diversos aspectos de su obra como historiador, arqueólogo y diseñador, y queremos dar aquí un panorama ligeramente diferente. Básicamente, nos proponemos incluir su trabajo como arquitecto dentro de una corriente más amplia, netamente latinoamericana como lo fue el Neoprehispánico, convertido en un eclecticismo más de la larga lista conocida, que retornaba motivos de las culturas prehispánicas para aplicarlas a la arquitectura, creando así una arquitectura nacional que, según sus partidarios, era más acorde a la identidad americana. En un sentido amplio estaba junto al Neocolonial (en ambas corrientes fue Ricardo Rojas el mentor intelectual en este país) aunque las diferencias se daban en los temas a los que recurrían para su inspiración. La razón de por qué este estilo fue aceptado en casi toda América Latina y no en Argentina es quizás el centro de la cuestión, y nos habla a las

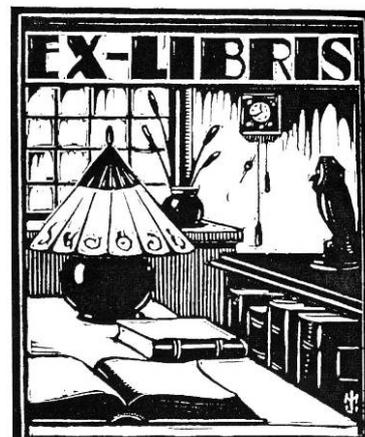
claras de las diferencias que el tema indígena tenía ya en el país.

Esta corriente neoprehispánica surgió hacia 1880, casi simultáneamente con las primeras construcciones neocoloniales en Estados Unidos, y logró su auge con los pabellones de Ecuador y México en la Exposición Internacional de París de 1889, al pie de la inaugurada Torre Eiffel. Más tarde se difundió con fuerza en Colombia, Cuba, Perú, Bolivia, Honduras y tantos otros sitios, para morir poco después de la Primera Guerra Mundial; aunque los ejemplos continuarán hasta la década de 1930.

Hay que destacar, así como se lo ha hecho con el eclecticismo de la arquitectura neocolonial, que ambos tenían en común la búsqueda de lo nacional y americano y el darle a lo latinoamericano un papel central en las indagaciones formales. Nunca se debatió si la búsqueda de las formas en el pasado era correcta o si había otras alternativas posibles; la intención era siempre la misma. Pero el haber ubicado el tema de la identidad en el centro del problema, el haber asumido que la arquitectura debía buscar modelos nuevos que, recurriendo a lo realmente americano pudieran identificar a estos nuevos países, les da características diferentes a las otras corrientes de la época. Hoy es fácil ver que la trampa académica era insalvable, pero esa búsqueda de lo americano logró ubicar al arte prehispánico y luego al colonial, a la altura del mejor arte

universal, del que estaban vedados. Suponer que las ruinas de Teotihuacan, Machu Picchu, Chichén Itzá o Cuzco tenían los mismos valores que Grecia o Roma, fue un desafío del que lograron salir airoso. Rojas escribiría que “en la arqueología había encontrado el arte contemporáneo fecundas sugerencias de renovación y originalidad¹; conceptos que se basan precisamente en los primeros trabajos que, para la época, ya había hecho Greslebin.

Creemos que Greslebin es en este sentido quien más lejos llevó este tema ya que paralelamente trabajó como arqueólogo, historiador, etnólogo y estuvo activo en la historia de la arquitectura sin dejar de ser (aunque en parte) arquitecto y diseñador.



Héctor Greslebin se graduó de arquitecto en 1917; su formación temprana fue de destacado nivel cultural debido a la influencia de su padre, también interesado en la arqueología, y con un marcado acento conservador, católico y tradicional, habiendo concurrido a un colegio secundario militar-

¹ Ricardo Rojas, Eurindia, LEAL, Buenos Aires, Vol. I, 1980, p.46.

religioso a la usanza de la época. Siendo aún estudiante universitario participó en la creación de la Revista de Arquitectura en 1915 y publicó allí su primer artículo titulado “El fraccionamiento de nuestras plazas”²; en la misma revista dio a conocer ese mismo año su primer trabajo en su nuevo tema de preocupación: “Sobre la arqueología de los monumentos prehispánicos”³, para retomar luego el tema arquitectónico -con conceptos de Viollet-le-Duc- en el artículo “Cómo una nueva arquitectura puede convertirse en estilo”⁴, en el que proponía establecer una pormenorizada diferenciación entre estilo y moda. En un siguiente trabajo aplicó ambos conceptos en el análisis de una vivienda erigida en la ciudad de Buenos Aires, que no casualmente era una obra de su contemporáneo Martín Noel⁵. La calificó “como un ejemplo de adaptación a los programas modernos” de la arquitectura colonial, augurando (con alguna cuota de ingenuidad, por cierto) que “la vista de orfebrería y decoración, (...), por su diaria visión, traerán la noble obsesión de nuestro origen, el culto de nuestro pasado”⁶, con la convicción de que una ejercitación con tales características, que él mismo ponía en

² Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura, Buenos Aires, N°4, Año I, jul. 1912, p.147.

³ Revista de Arquitectura, Buenos Aires, N°2, Arlo I, ago. 1915.

⁴ Revista de Arquitectura, Buenos Aires, N°5, Año II, may. 1916.

⁵ Héctor Greslebin, “Arquitectura Colonial y Latino-Americana”, en Revista de Arquitectura, Buenos Aires, N° 7, jul. 1916.

⁶ *Ibidem*.

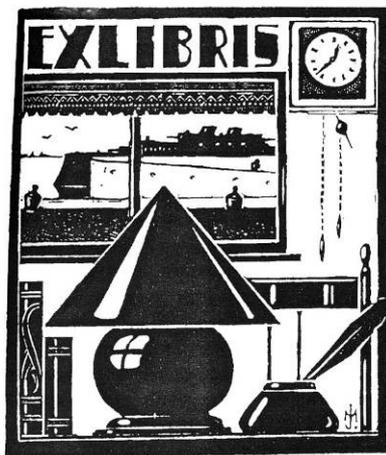
práctica, acabaría produciendo naturalmente el reencuentro con la propia identidad.

Esta postura, tampoco en nuestro país constituye hecho aislado: su figura forma parte de un movimiento que fue mucho más allá de lo arquitectónicos, puesto que abarcó el amplio campo de las ideas y que llegó a cuestionar la inserción argentina y sudamericana en el mundo; que en los hechos fue una corriente que modificó posiciones también en la literatura y en las artes plásticas. Es posible reconocer como soporte teórico básico de esta línea, el pensamiento del ya citado Ricardo Rojas, plasmado en 1909 en *La Restauración Nacionalista*⁷; y al año siguiente en *Blasón de Plata*, en donde curiosamente encabeza el Prólogo con una frase atribuida a Sarmiento⁸. Con estas obras no sólo se sacudió el ámbito literario, sino que al expandirse sus ideas fue tomando consistencia un movimiento que, análogo en forma y contenido (no en sus causas) a otros originados en otros países latinoamericanos, intentaba repensar el país desde adentro,

⁷ Esta obra -originada en una misión encomendada al autor por parte del gobierno nacional, para estudiar el régimen de educación histórica en las escuelas europeas- adquirió la forma de un estudio crítico a la educación argentina, a la vez que presentó las bases para su modificación. Con ella se inició una polémica nacional y propició que se sacudieran buena parte de las estructuras instaladas en nuestra sociedad.

⁸ Si bien “¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde; bueno es darse cuenta de ello”, puesta en boca de Domingo Faustino Sarmiento, resulta una frase neutra, es la figura sarmientina la que aparece netamente contradictoria con esta corriente ideológica. Cfr. *Blasón de Plata*, Losada, Buenos Aires, 1946, p. 9.

desde sí mismo; y esto significaba darle dimensión americana, hasta el punto de poner una marcada atención en el estudio de las culturas precolombinas.



Se llegó inclusive a traspasar ciertos límites. En la Revista de Arquitectura pueden leerse en un artículo de 1917 titulado “Nacionalismo” conceptos que ingresan en el campo de la xenofobia:

“Prestigiado por el elemento intelectual de la república, tiende a abrirse camino el principio nacionalista surgido entre nosotros para oponer una valla al cosmopolitismo que todo lo avasalla (...). La idea nacionalista se ha impuesto indiscutiblemente en el criterio de todas las personas cultas. (...) esta revista formula un llamado a todos los profesionales para que expresen sus ideas al respecto, convencida de que es menester que se conozcan y uniformen opiniones, a fin de lograr, con la sabia experiencia de los viejos y la legítima esperanza de los jóvenes, la constitución de un arte nacional que hable al espíritu del pasado y del presente de un pueblo fuerte y varonil y que alce hacia el

futuro y en la más soberbia elevación, el prestigio de su cultura y de su augusto nombre.”⁹

No obstante, importa puntualizar que para la arquitectura fue el primer paso de revalorización e inicio de la preservación de las obras del pasado que quedaban en pie. En la Revista de Arquitectura no se escatimó la difusión de las obras coloniales, tanto de nuestro país como latinoamericanas, a tal grado que llegaron a publicarse ejemplos arquitectónicos españoles con todo detalle, especialmente obras platerescas¹⁰. En sus páginas, como hemos comprobado en párrafos anteriores, también incentivó la discusión sobre las posibilidades de crear un estilo nacional en la arquitectura y el arte, búsquedas que se centraron en lo colonial (en todas sus variantes) y por impulso de Greslebin, en lo prehispánico americano.

Además, y seguramente por su influencia, la revista comenzó también a dar cabida al tratamiento de materias que no mostraban una vinculación directa con la arquitectura de acuerdo con las reglas que se tenían en cuenta entonces y que parecían empezar a confluir en un mismo cauce. Estudiosos como Juan Ambrosetti tuvieron oportunidad de hacer aportes desde su campo científico y aún llegar a presentarlo como “auxiliar de los

⁹ Cfr. Revista de Arquitectura, N° 13, Buenos Aires, sep-oct. 1917, p. 2.

¹⁰ Es frecuente hallar ejemplos de esta arquitectura en diversas ediciones de la revista a lo largo de la década 1915-1925. Entre otras, puede recurrirse a la Revista de Arquitectura, N° 28, Buenos Aires, ene-feb. 1921.

estudios de ornamentación aplicables al arte”¹¹. Fueron difundidos también trabajos de Carlos Ancell y Alejandro Sorondo, quienes orientados a profundizar los conocimientos sobre Mesoamérica, hicieron hincapié en el análisis del arte y las ciudades indígenas¹². A esto se unieron minuciosos relevamientos e investigaciones históricas de construcciones coloniales destacadas, llevados a cabo por jóvenes arquitectos y estudiantes de la Escuela¹³. Aunque se trataba de un movimiento de poca repercusión y delimitado a un pequeño grupo, por entonces toda su energía parecía converger en un canal consistente y prometedor. En esos años hubo otros que intentaron acercarse a la línea neoprehispánica del movimiento. Vicente Nadal Mora hizo varias contribuciones al conocimiento de nuestra arquitectura y arte colonial, y escribió un par de libros sobre la ornamentación indígena y su probable aplicabilidad al arte moderno. También

¹¹ Juan Ambrosetti, “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras”, en *Revista de Arquitectura*, N°1, Año I, Buenos Aires, jul.1915.

¹² El auge de la divulgación del tema abarcó principalmente la primera década en que apareció la revista. Así, con el título “Ciudades y civilizaciones prehistóricas de América”, Alejandro Sorondo, presidente del Instituto Geográfico Argentino publicó en *Revista de Arquitectura*, N° 9, Buenos Aires, ene-feb. 1917, un extenso trabajo acompañado por planos y fotografías de obeliscos, piedras latir jeroglíficos y estatuas. Tiempo después, C. Ancell editó en dos primeros número correlativos del mismo medio un artículo desarrollando un estudio sobre las pie ciclópeas, y utilizó a continuación, a m de ejemplos, edificaciones incaicas Tiahuanaco y de Cuzco.

¹³ Un interesante ejemplo de ello es el artículo “Las bóvedas de Uspallata”, de Raúl Alvarez aparecido en *Revista de Arquitectura*, N°3 Buenos Aires, ago. 1923.

Ángel Guido, en su texto clásico *Redescubrimiento de América en el arte*, y Martín Noel proponiendo sus habitaciones decoradas con motivos peruanos, sirven como ejemplos a este tema. Por supuesto, la base teórica la daba ahora Ricardo Rojas con su *Eurindia*.¹⁴



Lo importante de estas intenciones es que venían le la mano de una lectura peculiar del pasado, en un primer momento unidas al uso de la ornamentación colonial, luego enfrentándose a ella. Pero en ambos casos la intención era la de buscar en nuestro propio pasado, nacional o latinoamericano, las bases que podrían llevar a un estilo nacional, o por lo menos americano. La historia de esto es demasiado larga para desarrollarla aquí; únicamente queremos dejar ubicado a Greslebin y sus contemporáneos dentro de este proceso tardío de crítica al academicismo imperante y la necesidad de

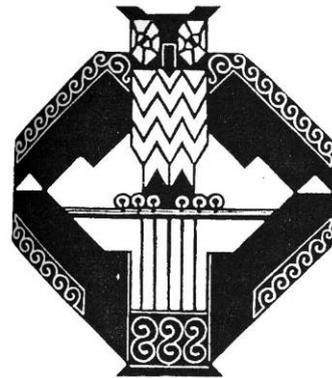
¹⁴ Rojas Ricardo, *Eurindia*, CEAL, Buenos Aires, Vol. II. El estudio de Rojas fue continuado otros contemporáneos que lo llevaron hacia específico: Angel Guido y su *Arquitectura hispano incaica* a través de Wöfflin publicado en 1927, basado en un texto de 1925 llamado, *Fusión hispano incaica* en la arquitectura colonial Rojas escribiría más adelante su *Silabario de la decoración americana* en 1930y Vicente Nadal Mora su *Manual de arte ornamental autóctono* de 1935, entre los más conocidos.

penetrar en la historia propia y no en la ajena. Era, para ese segundo decenio del siglo, la mayor modernidad que se podía pedir: una actitud crítica, militante, con sustento teórico, proyectos concretos, algunas pocas obras realizadas, e investigación científica para ampliar y profundizar el tema.

Asimismo, cabe señalar como importante el hecho de que en pocos años, con la acción emprendida por este grupo pionero -con la deliberada proposición de hallar un lenguaje propio para la arquitectura-, empezó a conformarse una clara conciencia en torno de la necesidad de hacer realidad la preservación, restauración y puesta en valor de los edificios históricos, avalada por los estudios de investigadores como Guillermo Furlong, José Torre Revello y, más tarde, el citado Vicente Nadal Mora y Mario J. Buschiazzo.

Héctor Greslebin fue definiendo e incursionando desde sus inicios en las áreas de interés que serían continuadas por muchos años: el foco de su dedicación fue la arqueología propiamente dicha, aunque siempre unida al arte, la arquitectura y la decoración prehispánica, tanto argentina como americana. Dentro de este gran tema sus predilectos, a los cuales dedicó multitud de Investigaciones, fueron la decoración draconiana en el noroeste, las insignias líticas grabadas en la Patagonia, la arquitectura del noroeste, el arte en cerámica (aspectos como

la simetría, la decoración, motivos, técnicas, colores) y la historia de la arquitectura porteña.



Su etapa más fecunda fue la de esos años Iniciales. En 1920 presentó junto a Angel Pascual un proyecto de monumento funerario al concurso anual organizado por el Salón Nacional de Bellas Artes, donde obtuvo el Primer Premio, hecho que le valió amplia difusión en los medios gráficos especializados de la época. El nombre con que se lo presentó fue Mausoleo Americano aunque en realidad la propuesta iba mucho más allá: se trataba del diseño arquitectónico, escultórico y pictórico de un conjunto urbano mortuario, en el cual el enterratorio constituía el foco más importante. Respecto de su filiación, precolombina, se explicó que existiendo “varios estilos en América (azteca, incaico, del Yucatán, y de Tiahuanaco), ¿cuál elegir? (...); por ser éste un primer ensayo, se decidió ser ecléctico y mezclarlos a todos.¹⁵ Además, se puntualizaba que “el mausoleo no debía ser tampoco ni una chulpa ni una

¹⁵ El Arquitecto, N° 12, Buenos Aires, Vol. I, nov. 1920, p. 263.

huaca, sino un enterratorio moderno”¹⁶. En el texto descriptivo abundan las afirmaciones de este tipo; por una parte, indudablemente muestran una gran candidez y dejan entrever que las minuciosas investigaciones previas que debieron realizarse para identificar y diferenciar las características ornamentales y compositivas de cada región, no tuvieron el suficiente peso para evitar la superficialidad del resultado, que quedó reducido a una composición a la europea utilizando elementos prehispánicos. Y por otra, si bien esa intención de no optar sólo por un estilo pone de manifiesto su adhesión a considerarlo americano como una unidad, anulando las fronteras, también lo incluye dentro del marco del eclecticismo académico imperante en el campo artístico y arquitectónico. De modo semejante propuso en 1925 y 1928, otros monumentos, esta vez junto al escultor Luis Perloti, quien como Greslebin, había sido discípulo de Juan Ambrosetti. Este hecho le había permitido orientar sus inquietudes hacia las culturas autóctonas y había tenido la oportunidad de estudiar y reproducir en el ámbito del Museo Etnográfico, tejidos, cacharros y utensilios nativos, y contactarse con las obras específicas de su biblioteca. El primero de ellos fue un proyecto para el concurso convocado por el Gobierno Nacional destinado a seleccionar un monumento a la Quebrada de Humahuaca. El boceto

¹⁶ *Ibidem*.

propuesto, que recibió el Segundo Premio del jurado, fue concebido siguiendo principalmente lineamientos de origen tiahuanacota, empleado en el recorrido de sus cuatro frentes con ritmos, planos simples, símbolos, y en especial temas, que hicieron de él una obra considerada por sus autores de claro perfil americanista. Así, en el lateral que en su emplazamiento geográfico correspondía orientado hacia la ciudad de Jujuy, ostentaba en bronce las figuras de los gauchos montoneros en recordación de la gesta emancipadora frente a las tropas españolas. Mientras que el opuesto, dirigido hacia Bolivia, fue asignado para exaltar la nacionalidad, no ya por medio de imágenes sino de palabras: “Se conmueven del Inca las tumbas y en sus huesos revive el ardor, lo que ve renovado a sus hijos de la Patria el antiguo esplendor.”¹⁷ Y cuando en 1928 se convocó a un certamen para obtener un monumento que homenajeara a los Constituyentes de 1853, se reunieron nuevamente para encarar otra obra conjunta, sólo que esta vez la comisión designada al efecto no llegó a expedirse y se diluyó la posibilidad de que les fuera adjudicado otro reconocimiento. Luego de estas experiencias no volvieron a trabajar en colaboración, pero sí continuaron profesando las mismas ideas en relación al lenguaje expresivo y al mensaje que debía transmitir el propio arte. Más tarde

¹⁷ Carlos A. Foglia, Perloti, el escultor de Eurindia, Ediciones Aureas, Buenos Aires, 1963, p. 46.

Greslebin lo evocaría diciendo:

“(…) Luis Perlotti en la escultura americana moderna es uno de aquellos artistas que ha sabido entender y valorar el tema americano y aprovecharlo como fuente de inspiración. Su obra se plasma en la observación del tipo indígena americano y del paisaje que lo rodea. Ha bebido en las fuentes y ello se traduce en el carácter de su obra, en las recias concepciones de sus asuntos y en el gesto debidamente logrado de sus personajes.¹⁸

Por otra parte, convencido que existía una “única forma de procurarse la debida documentación para no seguir construyendo en falso”, desde 1919 Greslebin se dedicó a dictaren la Escuela cursos paralelos de Historia de la Arquitectura, incluyendo expresamente el estudio del estilo colonial¹⁹. Y en ocasión del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos del año siguiente, creyó oportuno asistir con una comunicación en la que focalizaba su visión de la enseñanza de la historia, restringida sólo a su aspecto precolombino, atacando la invasión foránea:

¹⁸ *Ibíd.*, p.184.

¹⁹ Este objetivo que en su momento había sido primordial, sería recordado por Greslebin varias décadas después en “Valoración actual de la arquitectura colonial Iberoamericana”, aparecido en *Revista de Educación*, La Plata, 1960.

“(…) es perfecto que esta enseñanza sea dispensada a fin de que nos ocupemos más corrientemente de acentuar esta faz de la independencia americana, habiendo hasta ahora rendido culto a la estilización extranjera (...). Porque es el mayor interés para la ciencia americana que el arquitecto sea versado sobre arte americano para poder así colaborar con el arqueólogo y ayudar a establecer comparaciones con otras artes, explicando científicamente los fenómenos, (...), haciendo así, se habrá dado un gran paso tendiente a que más tarde sea esclarecido el origen del arte americano y las posibles relaciones entre las razas que habitaron nuestro continente, [aunque] debemos limitamos Solamente a estilizar, dejando libradas las otras especulaciones al criterio del arqueólogo (...). Si nosotros seguimos aun callando, nos haremos en nuestra esfera cómplices del vandalismo del conquistador, sepultando bajo la losa de granito el recuerdo de lo autóctono en forma tal, que tal vez luego se dudará de su anterior existencia como arquitecto.”²⁰

Paralelamente, comenzó a concurrir a la Sección de Arqueología del Museo Nacional

²⁰ Héctor Greslebin, “Conclusiones presentada al I° Congreso Panamericano de Arquitectos” *Arquitecto*, Buenos Aires, N° 5, abr. 1920.

de Historia Natural, que se hallaba a cargo de Eric Boman, y bajo su guía se dedicó a estudiar la alfarería del noroeste argentino.



De este modo, Greslebin fue también un pionero en la investigación científica del arte indígena nacional, ya que intentó interpretar la decoración en cerámica y en piedra (desde 1923), no desde una perspectiva arqueológica, sino estética. Se inició con un trabajo clásico escrito junto a su maestro Eric Boman, en esos años uno de los más prestigiosos arqueólogos nacionales y a quien llegó a reemplazar luego en su puesto en el Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires. El estudio al que nos referimos es minucioso, cubriendo incluso aspectos etnohistóricos y desarrollando tipologías iconográficas únicas para su época en el arte precolombino. Con justicia podemos señalar con ello el inicio de la investigación iconológica para gran parte de América Latina. Cada figura fue rastreada por separado, encontrando ubicación en cuadros de evolución formal, de abstracción y de significación. Al final, un ensayo corto mostraba dos tapices, uno en estilo draconiano y otro santamariano, hechos a

partir de la idea de que no había que copiar motivos, sino recrearlos compositivamente a partir de un conocimiento serio de los motivos originales; señalando que:

“El arte americano aplicado reglas de la estética dará elementos y conjuntos decorativos nos permitirán reemplazar las decoraciones exóticas viejas y cansadoras, y además será agradable ver algo en la tierra y no siempre cosas importadas de países extraños”.²¹



A esta temática regresó reiteradamente a lo largo de su vida dejando sobre ella varios escritos.

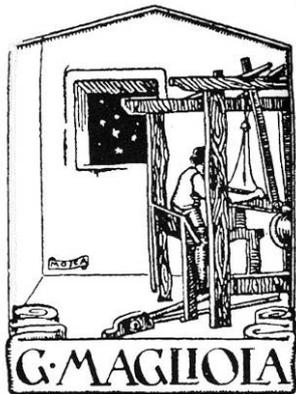
La búsqueda de un arte nacional en la plástica sólo lo cultivó en la primera década que siguió a su graduación. Esta es la actividad que más estrechamente lo vinculó con sus colegas contemporáneos: tanto él como los otros estaban abocados a buscar en el propio pasado nacional y americano las raíces que pudieran conducirlos a la creación

²¹ Eric Boman y Héctor Greslebin, *Alfarería de draconiano en la región diaguita*, Buenos Aires, 1923, edición del autor. Volvería al tema tarde, en 1966, con su artículo ‘Sobre el Simbolismo del estilo draconiano’, *Junta de estudios Históricos de Catamarca*, 1966.

de un estilo que los identificara y que, al mismo tiempo, reflejase las características de la nacionalidad. Sólo que a diferencia de ellos, sus intentos buscaban respaldarse en la tarea científica emprendida en las otras áreas. Además, si bien es cierto que su pensamiento encontraba gran afinidad con la corriente que propulsaba el renacimiento colonial (como hemos observado ya en sus proyectos monumentales), en sus emprendimientos como artista y como hacedor de la obra de arquitectura, se inclinaba por desarrollar sus proyectos partiendo del pasado precolombino. De modo que en su búsqueda personal apuntaba a crear un estilo neoprehispánico. Las realizaciones en arquitectura se limitaron a viviendas unifamiliares. Se construyeron tres, todas en la ciudad de Buenos Aires: dos en Belgrano, en 1924 (para él mismo y para su hermano César), y la tercera, en Palermo Chico, en 1929 (para un comitente). Si bien las tres propuestas se desarrollaron en planta baja y primer piso, difieren en sus características espaciales. La proyectada para su hermano es la que manifiesta abiertamente una distribución funcional enrolada en la tradición criolla evidenciando un tipo muy cercano a lo que hoy identificamos como casa chorizo. Las habitaciones se suceden en hilera, enlazadas por medio de una galería y un patio lateral abierto reforzando el desarrollo a través de un eje principal. La vivienda diseñada para sí

mismo aunque proyectada en el mismo año, muestre una disposición muy distinta. Mientras aquélla se expande a lo largo de todo el terreno, éste responde a una organización muy compacta entre medianeras, en torno de un hall distribuidor dejando libre, hacia los fondos, más de la mitad del predio. Por su parte, la propuesta desarrollada para construirse en Palermo Chico, reúne las condiciones propias de un petit hôtel. El programa incluye garage y un sótano que abarca toda la superficie de la casa. La preponderancia del hall es aquí evidente, el carácter circular que posee le confiere un protagonismo casi superior al de las propias habitaciones.

De acuerdo a otra de las premisas en la que acordaba la generalidad del movimiento, en el diseño de todas ellas tuvo en cuenta la “adaptación a los programas modernos”, esto implica que tanto la distribución funcional como las proporciones de los vanos, la escala y el ritmo de las fachadas se ajustaron a los usos que imperaban en ese momento. En los interiores se guardó la utilización de lo prehispánico para unos pocos detalles decorativos, mientras que el exterior es el que mejor responde a la intención de crear un estilo neoprehispánico: el empleo de ornamentación de inspiración tiahuanacota y detalles ornamentales basados en sus estudios arqueológicos del noroeste argentino y del Perú, son sus notas distintivas.



La pregunta que nos surge ahora es ¿por qué optó por tomar a Tiahuanaco como referente estilístico y no otras alternativas? La respuesta es quizás más sencilla: en la arquitectura prehispánica de Sudamérica ése era el ejemplo de mayor fuerza plástica, el más difundido y conocido (aunque no bien estudiado) a través de los múltiples libros de Arthur Posnansky; la otra arquitectura conocida entonces, la incaica no poseía las cualidades ornamentales Tiahuanaco. Por otra parte, el uso de volúmenes plenos, paralelepípedos, aristas neta claroscuros acentuados y la greca escaleriforme eran formas y motivos que se adaptaban m' fácilmente a una arquitectura que, por detrás de la ornamentación, se construía con el rigor que la modernidad imponía a la década de 1920; es más, sus viviendas, desechando la decoración muraria, son de estricta modernidad proyectual. Hizo muchos otros proyectos que quedaron en el papel, en especial el del edificio para GAEA, la institución geográfica dedicada también en la época a estudiar la historia y arqueología del país. En sus archivos quedan docenas de proyectos de viviendas y detalles

ornamentales para escaleras, chimeneas, azulejos, tapices, diplomas y hasta la decoración de una espada.



Antes de iniciarse la década siguiente, dio por concluida su etapa como realizador arquitectónico y casi al unísono se alejó definitivamente de la cátedra universitaria. Asimismo pocos años después, en 1934, publicaría su último artículo relacionado con el campo de la arquitectura²². De allí en adelante su actividad se enmarcó casi exclusivamente en el ámbito de la arqueología.

La orientación por él sustentada y los trabajos desarrollados en el campo de la arquitectura, parece haber influido escasamente entre sus colegas. Su mayor reconocimiento lo recogió en el ámbito de la arqueología, y aún entre los teóricos del movimiento. Ricardo Rojas, en su libro *Eurindia*, cuya primera versión se publicó en 1922, citó a Greslebin en varias

²² En este trabajo denominado "El detalle constructivo de las antiguas esquinas coloniales Buenos Aires", publicado en *La Prensa*, sección *cera*, Buenos Aires, 20 may. 1934, volvió a un tema que había divulgado ampliamente una década atrás en diversas conferencias.

oportunidades. Contemporáneamente, Greslebin mismo llegó a calificar a su estilo como *euríndico*, como una pretendida síntesis de lo europeo y lo americano, disminuyendo con esta proposición notablemente el carácter indigenista de su discurso. Ahora hablaba de un estilo de fusión, tomando la situación de hibridación como un desencadenante lógico de nuestro proceso histórico. Por tanto, “la eurindia artística sería la ambición de un arte nacional, en el que no predomine ni el exotismo extranjero ni el indianismo nuestro, sino una expresión de ambos fenómenos”, agregando que el estilo colonial antiguo debía evolucionar, conservando el mismo ideal, hacia un nacimiento colonial, es decir, dando cabida las particularidades que exigían los programas modernos²³. Coincidiendo, Rojas escribía en su obra citada que:

“algunos jóvenes desearían copiar lo incaico, lo azteca, lo calchaquí, por lo menos para sus decoraciones; pero ya no debemos copiar, sino crear, sin diseñar la arqueología, pero sin olvidar la naturaleza. No pocos discuten sobre materiales de construcción y sobre funciones de la ciudad moderna como óbices para una simple restauración. Cualquiera que sea la vaguedad actual de las ideas, el problema está planteado

y la inquietud va haciéndose tan general y profunda que la solución ha de hallarse bajo las normas de Eurindia, en una colaboración de todas las artes sintetizadas por la conciencia total de la vida americana.”²⁴.

Este párrafo, no sólo evidencia la confluencia de ambos en una misma vertiente teórica, sino que, lo más importante, tales conceptos otorgaron a Greslebin, en un momento, la base donde apoyarse para traducir lo conceptual en praxis.

Una parte de su producción en verdad significativa es lo que implica a las investigaciones, tanto edilicias como de asentamientos, de las que hacía detallados relevamientos. Constituyen aún hoy el único material existente al respecto. Este es el caso de la estancia La Borda, en la provincia de San Luis, construida en la segunda mitad del siglo XIX, que se encontraba minada por un avanzado estado de abandono y deterioro. Del mismo modo estudia otros ejemplos de la provincia de Buenos Aires cuyas habitaciones fortificadas, con sótanos, dobles techos, torres, divisaderos y otros tantos rasgos de los edificios situados en las líneas de fortines, signaban “un momento histórico de nuestra evolución”²⁵. La resolución de llevar a cabo esta tarea puede

²³ Héctor Greslebin, “El Estilo Renacimiento Colonial”, en Revista de Arquitectura, N°38, Buenos Aires, feb. 1924.

²⁴ Op. cit. nota 1, Vol. II, p. 33.

²⁵ Héctor Greslebin, “La estancia La Borda en Villa Mercedes, San Luis”, en Revista de Arquitectura, Buenos Aires, N°32, ago. 1923, pp. 12 a 14.

ser calificada como una acción de rescate más, representativa de las inquietudes de ese momento. Sin embargo, no sólo dio noticias de un edificio olvidado, sino que además se dedicó a hacer un minucioso relevamiento. Esto es doblemente destacable, porque por una parte evitó con la publicación de sus detalles constructivos que se perdiera definitivamente. Además, introdujo un modo sistemático de analizar la obra arquitectónica del pasado (calificada usualmente como construcción espontánea), rompiendo con lo que se había hecho habitual en ese período de resurgimiento: la sola difusión de croquis a mano alzada o fotografías. Otras investigaciones, desarrolladas con técnicas de relevamiento que aún no han sido superadas, fueron reunidas en dos trabajos titulados respectivamente: Sobre el descubrimiento de una forma de techar los recintos pircados y Arqueología de la Tambería del Inca. Ambos muestran pormenorizados estudios de los edificios prehispánicos, su implantación en la configuración topográfica y su relación urbana, acompañados por excelentes planos y dibujos.

La línea de pensamiento por él sintetizada en aquella disertación de 1924, siguió sosteniéndola a lo largo de toda su vida. Mientras que otros propulsores del movimiento, entre los que hay que contar a Martín Noel y Ángel Guido, fueron diversificando su rumbo después del '30 y

diluyendo su meta inicial. También por entonces, modificada la óptica de lo nacional, empezó a valorarse lo colonial no ya en referencia a lo indígena y criollo, sino a las formas del californiano y el colonial mexicano exclusivamente. Así la forma quedó vacía del contenido que la había impulsado en sus comienzos. Al no incorporarse a las corrientes contemporáneas, quedó reducido a un anecdotario historicista más.

En tanto que Greslebin, si bien ya apartado del ámbito profesional y académico, todavía durante la década de 1940, en su obra inédita -donde recopilaba lo producido sobre historia de la arquitectura colonial-, actualizaría su comprensión de lo sucedido señalando que “este nuevo movimiento artístico, llamado neo-colonial, (...) fue expresión de raigambre popular, un manto americano que unificaba, que caracterizaba por igual, un vínculo de parentesco”. Denunciando también que “asistimos impávidos al traslado de nuestra Pirámide de Mayo, la reliquia máxima. (...) vimos cortarle al Cabildo colonial tres de sus arcos: Pueblo y gobierno carecían de sentido histórico. Y algunas plumas, más crueles que la piqueta demoledora, justificaron todo cuanto se hacía en mérito al progreso y estética de la ciudad. Como si ésta no hubiera tenido a la pampa para extenderse.”²⁶

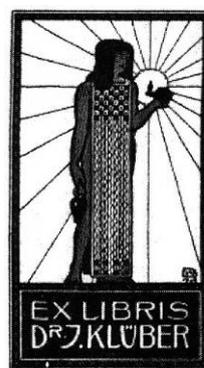
²⁶ Héctor Greslebin “Valoración actual de la arquitectura colonial Iberoamericana” en Revista de Educación, La Plata, 1960, pp. 1 y 2

Sus trabajos acerca del período precolombino y de la época colonial muestran por igual un amplio desarrollo. No obstante, al hacer un balance cuantitativo de su producción bibliográfica, los estudios realizados sobre terna prehispanicos suman un volumen considerablemente mayor que aquellos encuadrados en lo colonial. Aunque, desde el punto de vista cualitativo, es necesario destacar que uno de sus aportes más valiosos es el trabajo desarrollado sobre los túneles coloniales de la ciudad de Buenos Aires, especialmente aquellos construidos en la Manzana de las Luces (limitada por las calles Alsina, Bolívar, Moreno y Perú). Sus estudios y conclusiones al respecto fueron expuestos con indiscutible rigor científico por primera vez en 1920, constituyendo la instancia inicial de este análisis.



Varias décadas después, a partir de la compilación meditada de la información con que contaba, logró dar un amplio panorama sobre el tema, que quedó finalmente reunido en 1964 bajo el título “Los subterráneos secretos de la de las Luces en el viejo Buenos Aires”, sería publicado tres años más

tarde en los Cuadernos del Instituto Nacional de topología. Este trabajo puede ser considerado más valioso de sus aportes, debido a que fue único investigador que planteó el tema en forma seria y sistemática, que no solamente recorrió e hizo relevar minuciosamente cada tramo de túnel, sino que sus escritos son aún en día los únicos que pueden tomarse con absoluta tranquilidad en cuanto a la veracidad cada dato y de las fuentes citadas. Logró clarificar el problema, darle temporalidad, un marco histórico consistente, y abrir las puertas para que hoy podamos tener una visión más exacta de las características de estas obras y de las causas que promovieron su construcción²⁷.



La obra de Greslebin sirve así de ejemplo en muchos aspectos y resulta aún más interesante en la medida en que podamos vislumbrar lo personal y lo social de su personalidad. Un hombre que se destacó desde muy joven insistiendo en la interdisciplina de la arquitectura-arqueología-

²⁷ El aporte del autor en ese tema ha sido analizado en Daniel Schávelzon, *Arqueología histórica de Buenos Aires II: túneles y construcciones subterráneas*, Corregidor, Buenos Aires, 1992.

historia-arte lo que por cierto era casi único y lo siguió siendo por mucho tiempo; que estableció bases para una nueva estética de lo nacional y que profundizó temas de investigación incorporando nuevas técnicas. En particular, introduce en nuestro medio, el estudio de la iconografía, desconocida para la historia del arte local; todo esto se incluye en su primera etapa hasta 1928/30.



¿Qué pasó realmente en esos años? Aquí lo personal y la situación política nacional se mezclan y es difícil comprender las causas que lo obligaron a abandonar Buenos Aires y refugiarse en San Luis, pero no es difícil sospechar lo sucedido: no es tan diferente a otras diásporas que los intelectuales argentinos han vivido, y siguen viviendo hasta el presente. Cómo afectó a Greslebin esto, también es complejo de aventurar, pero su obra fue desde ese momento, diferente. Por cierto, también el mundo estaba cambiando. Y se inició una nueva etapa de trabajo, desvinculada de la arquitectura en todos sus aspectos y más cerca de la investigación teórica e individual. Sus ideas sobre una arquitectura nacional, sobre lo indígena, sobre la identidad, quedaron

desplazadas del centro de la polémica de los años '30, y tardaron mucho en volver a aparecer, pero ya de otra forma. Así, la figura de Greslebin quedó ligeramente desplazada, difusamente borroneada en la historia del pensamiento de la arquitectura argentina.



Cronología de H. Greslebin

1893

Nace en Buenos Aires el 15 de abril.

1912

Publica su primer artículo titulado “El fraccionamiento de nuestras plazas” en la Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura.

1915

Participa como miembro fundador de la Revista de Arquitectura.

1917

Recibe su diploma de Arquitecto en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.

1920

Expone por primera vez el trabajo de campo que realizara en los túneles existentes en la Manzana de las Luces en Buenos Aires.

Obtiene el Primer Premio en el Concurso Anual del Salón Nacional de Bellas Artes con el proyecto Mausoleo Americano, realizado junto a Ángel Pascual.

1923

Publica Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita en colaboración con Eric Boman.

A la muerte de Eric Boman le sucede en el cargo ocupado por éste como Jefe de la Sección de Arqueología del Museo de Historia Natural de Buenos Aires.

Bibliografía

(Desde 1912 a 1934)

a) Sobre arquitectura:

Greslebin, Héctor, “El fraccionamiento de nuestras plazas”, Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura, N° 4, Buenos Aires, 1912, pp. 147-148.

Greslebin, Héctor, “Cómo una nueva arquitectura puede constituirse en estilo”, en Revista de Arquitectura, N°5, Buenos Aires, 1916, p. 17.

Greslebin, Héctor, “Arquitectura colonial latinoamericana. Un ejemplo de adaptación a los programas modernos”, en Revista de Arquitectura, N° 7, Buenos Aires, 1916, pp. 26-29.

Greslebin, Héctor, “La técnica de los arquitectos del futuro”, en Revista de Arquitectura, N° 10, Buenos Aires, 1917, pp. 51-53.

Greslebin, Héctor, “Sobre Historia de Arquitectura”, en Revista de Arquitectura, N° 23-24, pp. 11-12, y N° 25, pp. 15-16, Buenos Aires, 1919.

Greslebin, Héctor, “Conclusiones presentadas al primer Congreso Panamericano de Arquitectos”, El Arquitecto, Vol. I, N° 5, Buenos Aires, 1920, pp. 92-94.

Greslebin, Héctor, “Detalles de los subterráneos de la manzana limitada por las calles Alsina, Bolívar, Moreno y Perú”, La Unión, Buenos Aires, 11 oct. 1920, pp. 3-4.

Greslebin, Héctor, “La estancia La Borda en Villa Mercedes, San Luis”, Revista de Arquitectura, N°32, Buenos Aires, 1923, pp. 12-14.

Greslebin, Héctor, “El estilo Renacimiento Colonial”, Revista de Arquitectura, N°38, pp. 35-44, N°39, pp. 73-78, Buenos Aires.

Greslebin, Héctor, “Comentario a propósito de la aplicación de estilizaciones autóctonas a la arquitectura moderna y la práctica”, Tárrega, N°24, Buenos Aires, 1926.

Greslebin, Héctor, “¿Es la arquitectura un arte libre?”, El Arquitecto Constructor, N°496, Buenos Aires, 1933.

Greslebin, Héctor, “El detalle constructivo de las antiguas esquinas coloniales en Buenos Aires”, La Prensa, sección 3a, Buenos Aires, 20 may. 1934.

Greslebin, Héctor, “Sobre el descubrimiento de una forma de techar los recintos pircados”, Buenos Aires, 1940.

b) Sobre Arqueología Americana

Libros y folletos

Greslebin y Héctor y Boman, Eric; **Alfarería de estilo draconiano de la región diaguíta**. Buenos Aires, 1923.

Greslebin, Héctor, **Fisiografía y noticia preliminar sobre arqueología de la región de Sayape** (con un apéndice de Lucas Kraglievich), Buenos Aires, 1924.

Greslebin, Héctor, “Programa de Prehistoria, Arqueología y Protohistoria Americanas”, **Curso de primer año del Profesorado en Historia del Instituto Nacional del Profesorado Secundario**, Buenos Aires, 1927.

Greslebin, Héctor, “Un tipo de paquete funerario del cementerio prehispánico de Chillón, Perú”, **Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti**, pp. 529-539. Roma, 1928.

Greslebin, Héctor, “Arqueología de la Tambería del Inca”, Buenos Aires, 1940.

Greslebin, Héctor, “La antigüedad del hombre en la región de Sayape, provincia de San Luis, República Argentina”, **Proceedings of the Twenty-third International Congress of Americanist**, New York, 1930.

Greslebin, Héctor, “Sobre la conservación de cadáveres en los paquetes funerarios del litoral peruano del Pacífico”, en **El libro de la Cruz Roja Argentina**, pp. 145-148, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “Algunos datos sobre la

arqueología del partido de Chascomús”, **Álbum conmemorativo Chascomús**, pp. 2 13-2 19, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “Sobre la antigüedad de la llamada Civilización Chacosantiagueña, República Argentina”, **Actas y trabajos científicos del XXV° Congreso Internacional de Americanistas**, T. II, pp. 57-74, Buenos Aires, 1934.

Greslebin, Héctor, “Voto propuesto a la Sesión Plenaria acerca del Cuzco”, **Actas y trabajos científicos del XXV° Congreso Internacional de Americanistas**, T. I, Buenos Aires, 1934.

Publicaciones periódicas

Greslebin, Héctor, “Sobre la arqueología de los monumentos prehistóricos del viejo mundo”, **Revista de Arquitectura**, N° 2, pp. 21-23, Buenos Aires, 1915.

Greslebin, Héctor y Pascual, Angel, “Un ensayo de arquitectura americana”, **El Arquitecto**, N°12, Buenos Aires, 1920.

Greslebin, Héctor, “Sobre la presencia de signos alfabéticos en la cerámica prehispánica de América del Sur”, **Prometeo**, Año III, N° 32, pp. 16-20, Paraná, dic. 1923.

Greslebin, Héctor, “El arte prehistórico per

Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos, N° 2, Buenos Aires, 1926.

Greslebin, Héctor, “La obra científica del Doctor Hugo Obermaier”, **Physis**, VIII, pp. 381-385, Buenos Aires, 1926.

Greslebin, Héctor, “Los motivos decorativos en el instrumental lítico de la Patagonia prehistórica”, **Physis**, VIII, pp. 316-323, Buenos Aires, 1926.

Greslebin, Héctor, Anotaciones a “Cementerios de párvulos del Norte de La Rioja”, en Eric Boman, “Estudios arqueológicos riojanos”, **Anales del Museo Nacional de Historia “Bernardino Rivadavia”**, XXXV, pp. 1-79, Buenos Aires, 1927.

Greslebin, Héctor, “Sobre algunas semillas encontradas en el interior de un ajuar fúnebre en el cementerio prehispánico de Chillón, Perú”. **Physis**, VIII, pp. 557-558, Buenos Aires, 1927.

Greslebin, Héctor, “Las sillerías incaicas del Cuzco”, **La Prensa**, sección 4a, Buenos Aires, 3 jul. 1927.

Greslebin, Héctor, “Las llamadas «botijas» o “tinajas” de la provincia de San Luis”, **Physis**, IX, pp. 46-71, Buenos Aires, 1928.

Greslebin, Héctor, “Nueva hipótesis sobre el destino de las placas grabadas de la Patagonia prehistórica”, **Physis**, IX, pp. 223-233, Buenos Aires, 1928.

Greslebin, Héctor, “Excursión arqueológica a los cerros de Sololasta e Intihuasi en la provincia de San Luis, República Argentina”, **Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos**, III, N° 1, pp. 217-234, Buenos Aires, 1928.

Greslebin, Héctor, “Tipo de cámara sepulcral en la quebrada de Coctaca, provincia de Jujuy”, **Physis**, IX, pp. 327 a 334, Buenos Aires, 1929.

Greslebin, Héctor, “Descripción de dos nuevas placas rectangulares grabadas de la Patagonia prehispanica. Algunas presunciones más sobre su probable utilización”, **Physis**, X, pp. 8-16, Buenos Aires, 12 jul. 1930.

Greslebin, Héctor, “Oración fúnebre pronunciada en ocasión del fallecimiento del Doctor Salvador Debenedetti, en representación de la Sociedad Científica Argentina”, **Anales de la Sociedad Científica Argentina**, CX, pp. 360-362, Buenos Aires, 1930.

Greslebin, Héctor, “Nota crítica de descripción de algunos ejemplares líticos de

la antigua industria trenquelauquense”, **Anales de la Sociedad Científica Argentina**, CXII, pp. 242-245, Buenos Aires, 1931.

Greslebin, Héctor, “La estructura de los túmulos prehispánicos del Departamento de Gualeguaychú”, **Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología**, V, pp. 6-51, Montevideo, 1931.

Greslebin, Héctor, “Los morteritos de Cerro Varela”, **Solar**, pp. 75-87, Buenos Aires, 1931.

Greslebin, Héctor, “Dos vasos indígenas hallados en Puerto Basilio”, **Solar**, pp. 161-172, Buenos Aires, 1931.

Greslebin, Héctor, “Nota crítica: Descripción de algunos ejemplares líticos de la antigua industria indígena trenquelauquense (oeste de la provincia de Buenos Aires)”, **Solar**, pp. 476-479, Buenos Aires, 1931.

Greslebin, Héctor, “Oración fúnebre pronunciada en el sepelio del Profesor Lucas Kraglievich”, **La Semana Médica** pp. 1358, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “La estructura de las construcciones tumuliformes prehispánicas d las inmediaciones del Río Dulce, provincia

de Santiago del Estero”, **Physis**, XI, pp. 121-122. Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “Una carta a propósito de la influencia del Ingeniero C. A. Girado y de Emilio Greslebin en el desarrollo de los estudios arqueológicos y de ciencias naturales en la República Argentina”, **Physis**, XI, pp. 154-165, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “Algunos ejemplos de simetría estática y de tendencia a la simetría dinámica en la cerámica prehispánica de la América del Sur”, **Physis**, XI, p. 169, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “Las represas de la región occidental de la Travesía Puntana (provincia de San Luis)”, **Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras**, Serie A, II, pp. 31-56, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “Sobre la unidad decorativa y el origen esqueiomorfo de los dibujos del instrumental lítico de Patagonia prehispánica”, **Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras**, Serie A, II, pp. 99-119 y láminas I a XI, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor; Boman, Eric,

Anotaciones “Estudios arqueológicos riojanos”, **Anales del Museo Nacional de Historia Natural “Bernardino Rivadavia” de Buenos Aires**, XXXV, Buenos Aires, 1927-1932.

Greslebin, Héctor, Presentación y comentarios sobre el trabajo “Algunas pictografías de la región cordillerana de los territorios del Río Negro y Chubut”, de Tomás Harrington, **Physis**, IX, N° 39, pp. 306-307, Buenos Aires, 1932.

Greslebin, Héctor, “A propósito de la importante donación de telas peruanas prehispánicas hecha por el señor Gustavo Muñiz Baneto al Museo de Luján”, **La Opinión**, Luján, 7 y 10 jun.1933.

Greslebin, Héctor, “Estudio sobre la obra del escultor Luis Perlotti”, **Exposiciones** (Publicaciones de la Asociación Cultural Ameghino), N° 3, pp. 46-47, Buenos Aires, sep. 1933.

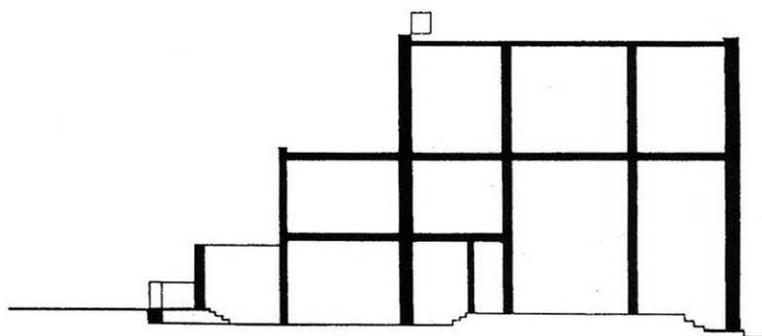
Greslebin, Héctor, “La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna”, **Apéndice a Exposiciones**, (Publicaciones Boletín Asociación Cultural Ameghino), N°3, Buenos Aires, sep. 1933. Reimpresión completa, **Boletín de la Asociación Cultural Ameghino**, año N° 14, pp. 47-70, Luján, 1934.

Greslebin, Héctor, “Nuevos datos descriptivos sobre el cultivo del maíz en el Perú, prehispánico”, **Revista Argentina & de Agronomía**, T. I, N° 1, Buenos Aires, 1934.

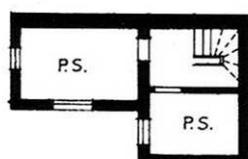
Greslebin, Héctor, “La tendencia a la “simetría dinámica” en la forma aribalo de la cerámica del Cuzco”, **Revista del Museo Nacional**, T. III, N° 1-2, pp. 164-167, Lima, 1934.



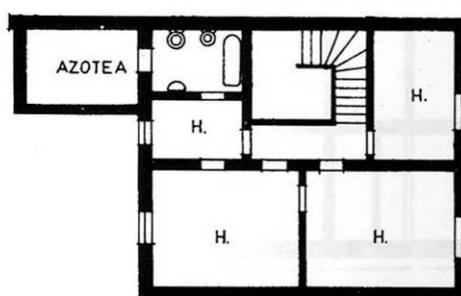
Ilustraciones de H. Greslebin



CORTE A-B



ALTILLO



PLANTA ALTA



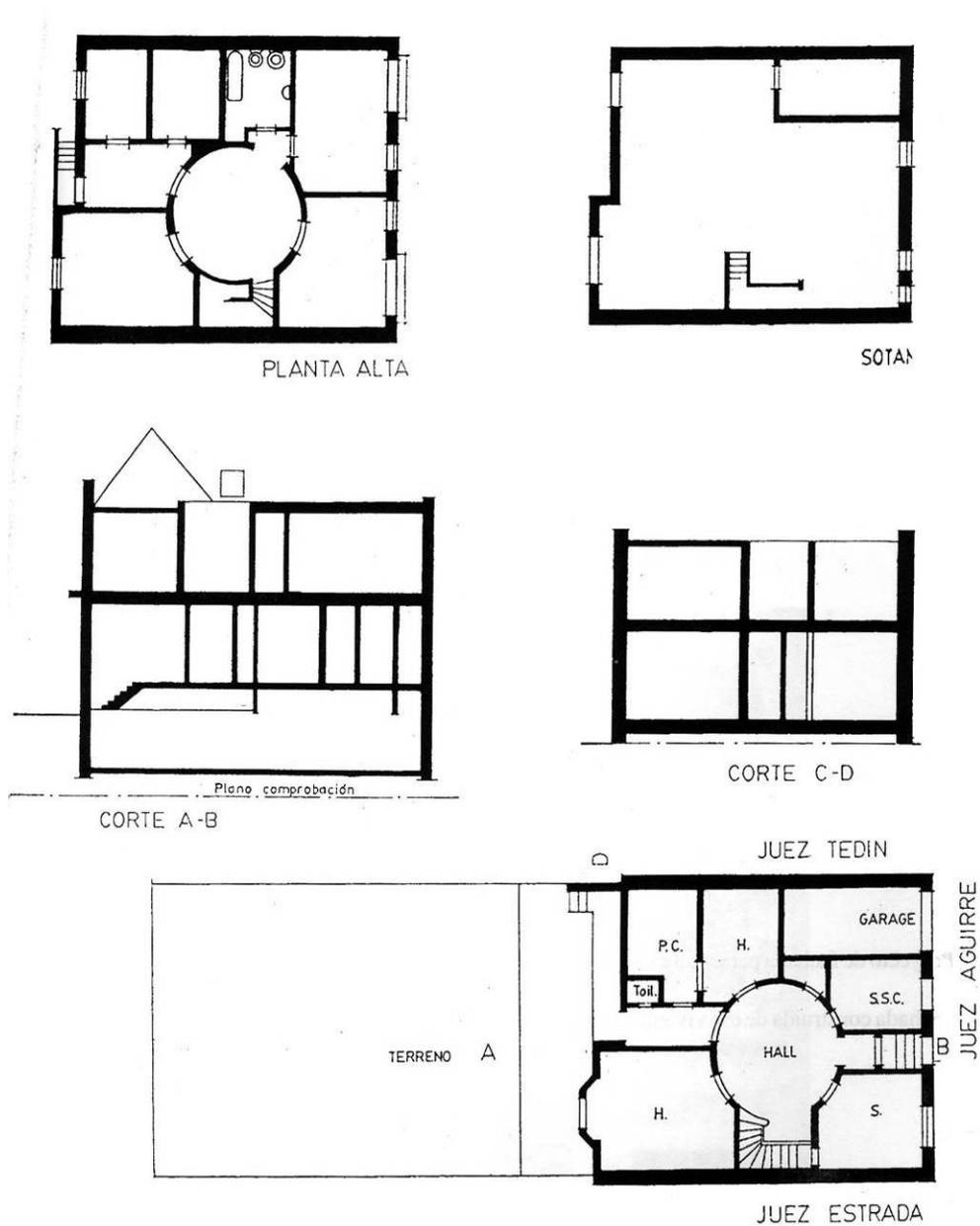
AMENABAR

CALLE ARREDONDO 2670
 PROP. Sr. HECTOR GRESLEBIN

Servicio O.S.N 4-7-1924

1. Vivienda del arquitecto. Reproducción de los originales presentados ante Obras Sanitarias de la Nación, aprobados el 4 de julio de 1924.

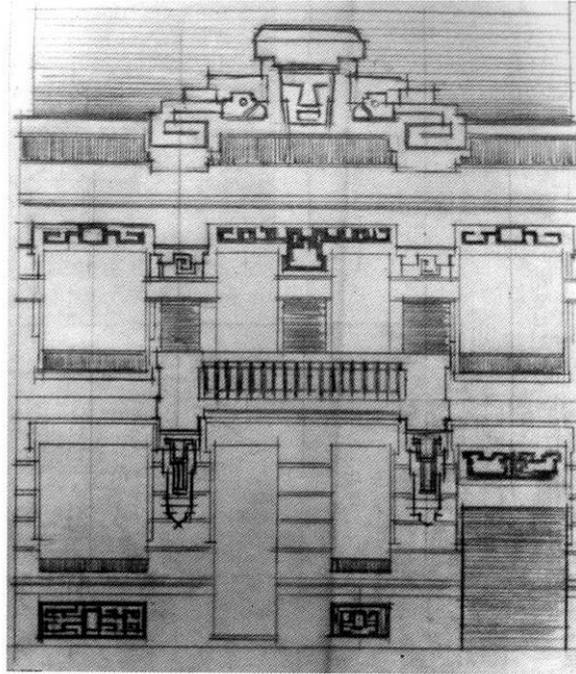
Las ilustraciones han sido tomadas del Archivo de Planos Domiciliarios de Obras Sanitarias de la Nación; el archivo de la familia Greslebin; de la revista El Arquitecto, N° 34 y N° 24, Buenos Aires, 1919; H. Greslebin y E. Boman, Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita, Buenos Aires, 1923; y fotografías de los autores.



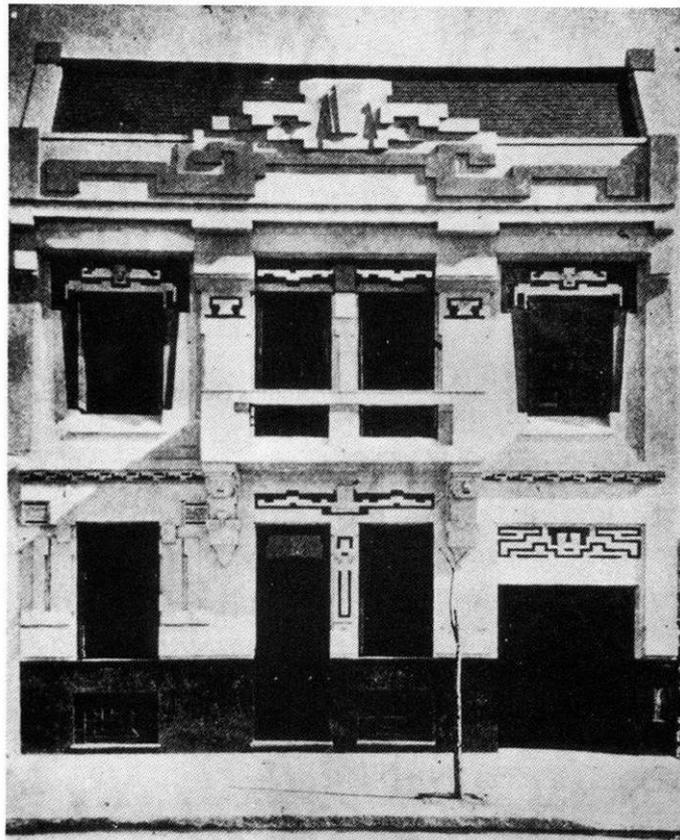
CALLE JUEZ AGUIRRE 2936-U40
 HOY JUAN MORA FERNANDEZ
 PROP. Sr. ALBERTO COLOMBO

Servicio O.S.N. 20-2-1929

2. Vivienda erigida en Palermo Chico. Reproducción de los planos presentados por su propietario, Alberto Colombo, ante Obras Sanitarias de la Nación, aprobados el 20 de febrero de 1929.



3



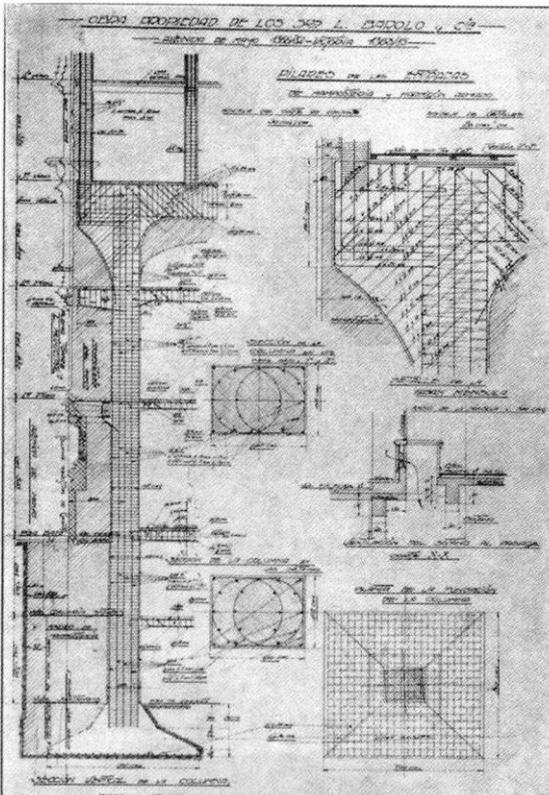
4

3. Proyecto de fachada para vivienda en Palermo Chico.

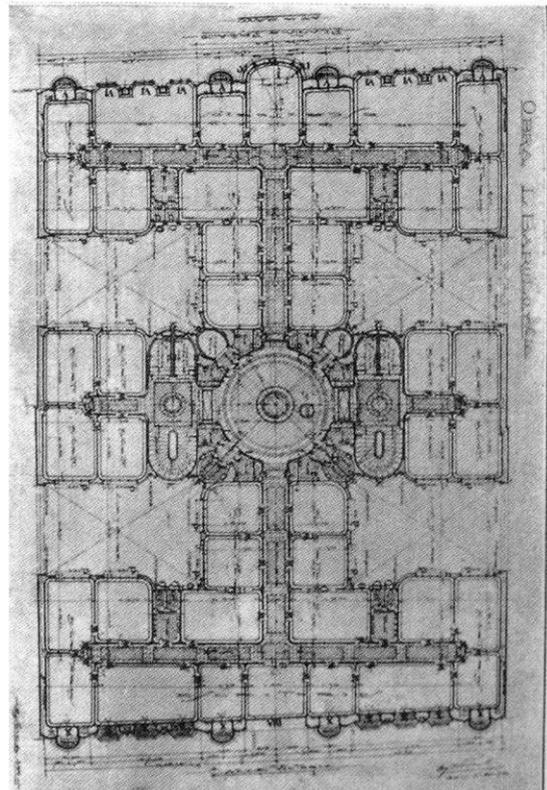
4. Fachada construida de esa vivienda, aún en pie.



4



5



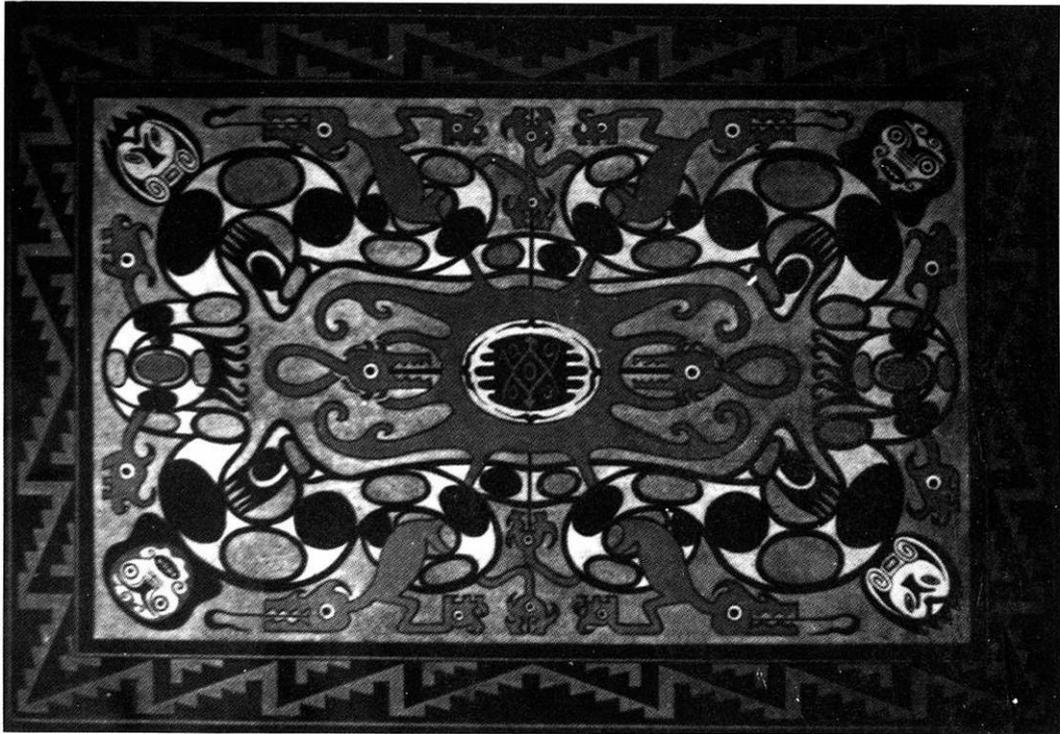
6

5. Proyecto de edificio para la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos (GAEA).

6. Ejercicio proyectual para una vivienda unifamiliar.



7. Héctor Greslebin durante el relevamiento de los túneles de la Manzana de las Luces en 1920 (apoya) en la pared, con vestimenta de trabajo).

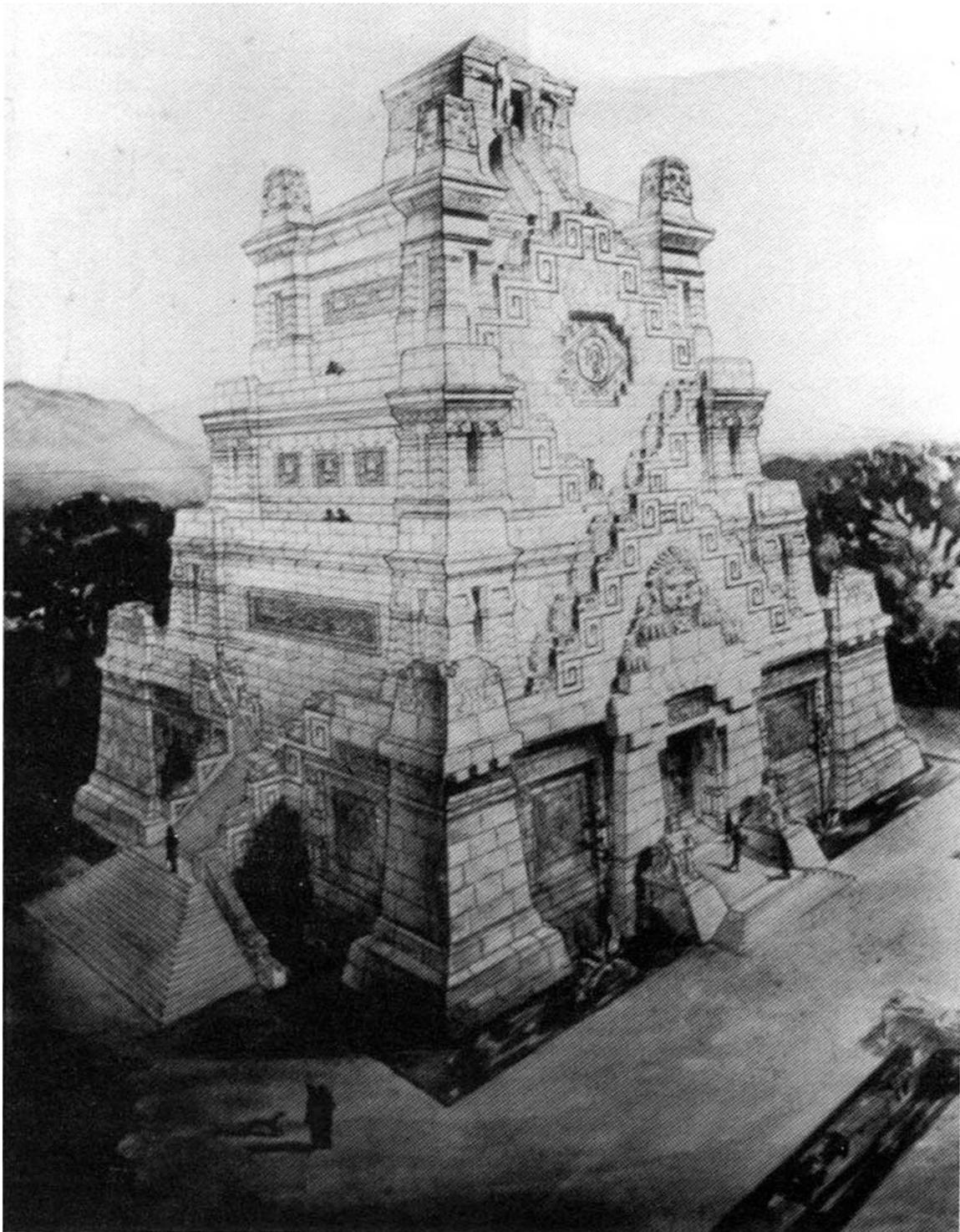


9

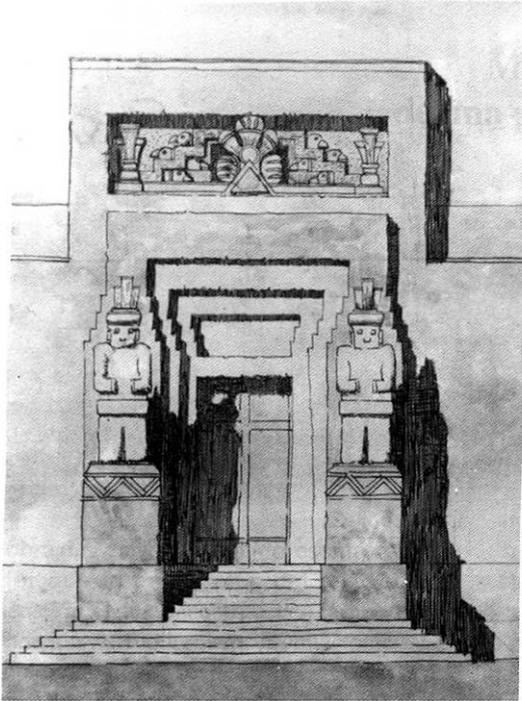


8

8. y 9. Diseño de dos tapices en estilo draconiano y santamariano, respectivamente. Compuestos por Héctor Greslebin a partir de los motivos y los ritmos estudiados en cada uno de ellos, con la intención de demostrar la efectiva posibilidad de aplicar el arte americano prehispánico en la decoración contemporánea (1923).

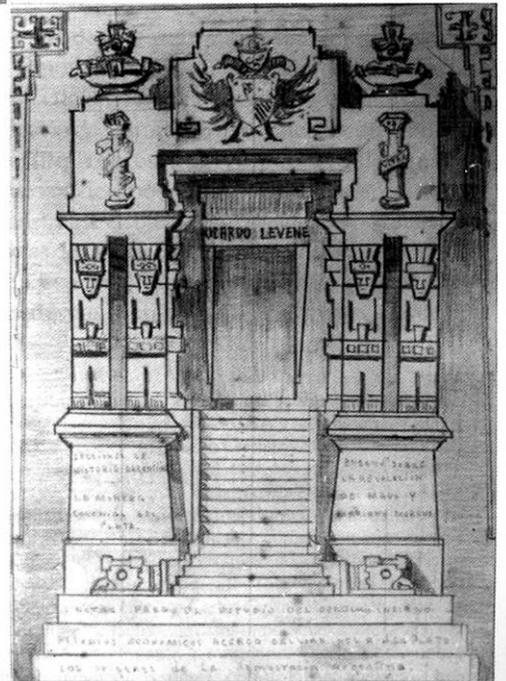


10. Perspectiva del Monumento Funerario que Greslebin proyectara junto a Ángel Pascual en 1919.



11

12



Dos diseños paradigmáticos de la extensa producción de arquitectura de detalle que guarda su archivo.

11. Portal de ingreso en un ejercicio de arquitectura.

12. Mausoleo dedicado a la memoria de Ricardo Levene.

La cantera de la historia.

Mario Palanti y la construcción de una poética ecléctica en Argentina

Fernando Aliata

La obra de Mario Palanti representa, tal vez mejor que la producción del resto de su generación, el dinámico y drástico cambio entre la tradición y el modernismo arquitectónico. La complejidad y carácter de su labor, que excede por mucho la media local del período, hacen de este arquitecto una figura particularmente atendible desde el punto de vista historiográfico.

Advertencia

El presente artículo fue originalmente realizado como voz para el Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina que se viene realizando desde 1989 y que será publicado en forma completa durante 1988. Las voces biográficas del mismo, han sido preparadas con un criterio didáctico que hemos querido mantener en esta publicación. Además de los datos biográficos de Palanti, se agrega una reseña de su labor que incluye una periodización, el comentario de sus edificios más importantes y una noticia acerca de la historiografía sobre el tema. Debo señalar que la realización y financiamiento de este trabajo ha sido posible gracias a las existencia del programa *Il moderno in Argentina. Scambi con l'Italia: storia e conservation*, desarrollado entre la FADU-UBA y la Sapienza de Roma, bajo la dirección de Pancho Liernur y Otello lolita durante los años 1991-1994. A ello debo sumar mi agradecimiento a los docentes y alumnos de la cátedra electiva de la FADU: Problemas de la Arquitectura Contemporánea, en la cual estos temas fueron desarrollados como seminarios durante los años 1992y 1993, por las sugerencias que brindaron para la prosecución del argumento. También debo señalar mi gratitud a los arquitectos Carlos Gustavo Giménez y Horacio Caride que me facilitaron datos importantes sobre la vida y la obra de Mario Palanti. Y también, a Otello lolita por sus importantes noticias sobre la obra de Palanti en Italia.

Su acción no incumbe solamente el campo del pragmatismo constructivo, como sucede con la mayoría de los profesionales que actúan en ese momento en el medio local, sino que abarca también el de la reflexión teórica y la experimentación.

Proyectista y constructor de gran cantidad de obras, dentro de un Eclecticismo que comprende los más variados matices, desarrolla en general su labor para una clientela formada, sobre todo, por sus connacionales que habían hecho fortuna en la Argentina próspera de principios de siglo.

Dentro de su vasta producción, aunque sólo en algunos ejemplos, puede seguirse una línea de Eclecticismo modernista que, sustentado en el ideario de Camillo Boito, intenta construir un “estilo” representativo y coherente con los nuevos tiempos. Este género naciente, debe construirse en base a una conjunción entre ciertas vetas de la tradición arquitectónica occidental (en especial la románica y la gótica), las modernas técnicas constructivas y lo que el arquitecto entiende por “carácter” específico del medio local. Dichos elementos, sólo pueden ser sintetizados por la figura del

“genio creador” que Palanti asume deliberadamente como razón fundante de su poética. Una poética avalada por una constante acción propagandística, cuya premisa básica es, precisamente, la de potenciar la propia trayectoria a nivel de “acción ejemplar”. Así, el arquitecto, se presenta como un forjador heroico que ha iniciado definitivamente el camino hacia una nueva arquitectura.



El comienzo de su carrera profesional se caracteriza por una serie de rápidos y fulgurantes éxitos. En 1904, a los 24 años, ingresa en la Academia de Brera para realizar estudios de pintura, materia en la cual había anteriormente incursionado como autodidacta. Ya en la Academia, decide especializarse en arquitectura siguiendo a tal efecto cursos con Ferrari, Mentessi y Moretti. Posteriormente, en el Politécnico de Milán, completa su formación en la escuela especial dirigida por Camilo Boito.

De esta etapa inicial son importantes en el desarrollo posterior, tanto las doctrinas de Boito¹, como la práctica de esquicios y

¹ Camino Boito fue un personaje fundamental en la renovación arquitectónica italiana de la segunda mitad del siglo XIX. Hermano de Arrigo Boito -libretista de Verdi-, Camillo se caracterizó por una multiplicidad

proyectos rápidos de carácter monumental, algo para lo cual muestra una precoz habilidad que lo hace famoso entre sus condiscípulos. Graduado en la Escuela de Arquitectura del Politécnico en 1909, obtiene tempranamente una Medalla de Oro en la Exposición de Bruselas por sus trabajos y el Premio de la Fundación Clericetti, distinciones estas, que permiten augurar una rápida introducción en el ambiente académico. Sin embargo, ese mismo año, su maestro Gaetano Moretti² (un ex discípulo de Boito), le encarga la construcción del Pabellón Italiano de la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo, comisión que el joven arquitecto acepta trasladándose inmediatamente a la Argentina. En un artículo reciente, Mercedes Daguerre, ha señalado las estrechas relaciones que unen al campo arquitectónico lombardo de principios de siglo, con la práctica profesional rioplatense. Este vínculo está asentado, en principio, en tradición

de intereses que lo hicieron destacarse como novelista, proyectista y teórico de la arquitectura. Sus enseñanzas se basaban en la prédica de Viollet-Le-Duc y, fundamentalmente, bregaban por la construcción de un estilo nacional italiano apoyado en la tradición medieval del norte de Italia.

² Graduado en la Academia de Brera, Gaetano Moretti obtuvo premios destacados en algunos de los concursos más importantes del fin de siglo italiano: la fachada del Duomo de Milán y el Parlamento Nacional en Roma. Participó y ganó concursos en América Latina, entre ellos el del Museo de Lima y el del Parlamento de la República Oriental del Uruguay en Montevideo. La construcción de esta obra, lo retuvo varios años en el Río de la Plata. En Argentina ganó el concurso para el Monumento a la Revolución de Mayo, no realizado, participó en el proyecto para el Pabellón Italiano de la Exposición Internacional de 1910; realizó el Club Canottieri Italiani en Tigre.

académica de contratación facultativos y técnicos del norte de Italia, se remonta al momento de renovación estudios superiores de la Universidad de Buenos Aires, bajo el rectorado de Juan María Gutiérrez. Dicha tradición, se ve confirmada por el a inmigratorio de la Lombardía durante las décadas de 1880/900, que acentuaron aún los lazos de carácter económico entre ambas regiones. De allí que, a principios de siglo, no resulte casual la actuación en el Río de la Plata de algunos de los arquitectos más destacados del ambiente milanés como: Gaetano Moretti Luigi Broggi, Sebastián y Atilio Locati, etc. Estos profesionales son atraídos por los encargos de sus connacionales afincados en el lugar] por la posibilidad de construir obras de gran envergadura que ofrecía la floreciente situación económica de la época del Centenario, cuyo dinamismo, contrastaba con el más estático panorama económico italiano.³

Este cuadro general sirve, al menos en una primera instancia, para explicar la rápida y exitosa inserción del arquitecto en el medio local. En efecto, una vez cumplido el primer encargo realizado en conjunto con su compatriota Francisco Gianotti⁴, nuevas oportunidades de trabajo posibilitan un

intenso período de realizaciones que se prolongará con algunas interrupciones por casi dos décadas. Poco después de su arribo, lo encontramos colaborando (otra vez junto a Gianotti) con el estudio de Prins y Razenhofer, particularmente en el proyecto de la Facultad de Derecho (actual Facultad de Ingeniería, sede Las Heras). Posteriormente, instala su oficina particular en Avenida de Mayo 695 y construye, por cuenta propia, algunos edificios privados.



En los decenios siguientes, concreta una vasta producción desarrollada casi exclusivamente dentro de la ciudad de Buenos Aires, con la sola excepción de un importante encargo en Montevideo y unos pocos proyectos no construidos para Rosario, Mar del Plata y Santa Fe. Del mismo modo que otros compatriotas de la misma generación, también de formación lombarda, Palanti obtiene la mayoría de sus encargos en el seno de la numerosa y próspera colectividad italiana radicada en Buenos Aires. Sin embargo, a diferencia de otros, trabaja para los estratos más altos de dicha colectividad y tiene una conciencia más precisa de su poética, razón está que lo lleva a intentar construir, como anticipamos,

³ Mercedes Daguerre, "Milano-Buenos Aires: la pérdida del centro", en *Metamorfosi*, N° 25-26, Roma, 1995, p. 81-89.

⁴ El diario inédito de Gianotti confirma esta colaboración. Ver al respecto, el artículo de Horacio Caride que se publica en este mismo volumen.

un creciente prestigio cultural, propagandizando abiertamente su obra y teorizando acerca de su producción.

La búsqueda del contacto con los círculos de poder, la voluntad por incidir en la realidad en donde actúa y el explícito propósito de constituir a su obra como alternativa lingüística o estilo representativo del proceso de modernización, son las constantes que guían su proceder.

La producción de Palanti está signada por el estallido de la Primera Guerra Mundial, evento que decide su retorno temporario a la península para participar como voluntario en la contienda; a este retorno le sucederá un viaje prolongado en 1924 y su vuelta definitiva afines de la década del '20. Los lapsos de permanencia en nuestro país que hemos podido constatar son: 1909-1916; 1919-1924; 1925-1927; 1928-1929. Posteriormente, vuelve a Buenos Aires en otras oportunidades, aunque por breves períodos, sin realizar trabajos de importancia.⁵ A los efectos de ordenar su estudio, la obra puede dividirse, coincidiendo con sus etapas de residencia en: una primera correspondiente al período inicial de estadía en el país (1909-1916); una segunda (1919-1929), caracterizada por una mayor madurez en las realizaciones (en la cual materializa sus edificios más importantes) y finalmente una tercera, llevada a cabo en Italia a partir de su retorno

definitivo.



La necesidad de construir monumentos celebratorios propios de buena parte de la burguesía inmigrante que “ha hecho la América”; la particular característica local de inversión diversificada en distintos rubros de la economía, atribuible en principio a la elite, pero también desarrollada por los grupos de “hombres de fortuna” inmigrantes; el alto rendimiento de la renta inmobiliaria en una metrópoli en expansión como Buenos Aires, constituyen el cuadro de causas visibles que explican la naturaleza y la cantidad de obras que conforman la producción rioplatense del arquitecto.

La poética de Palanti (en sus edificios más destacables) es tal vez la más representativa de la corriente Ecléctico-modernista y por su originalidad e intención teórica se constituye como el lógico resultado de la necesidad de crear un estilo nuevo utilizando material histórico. De manera ambivalente, el arquitecto exalta y celebra la existencia de un presente que se diferencia de las etapas históricas anteriores y reclama para sí una nueva forma de expresión que, sin embargo, debe nacer de la tradición. Detrás de su

⁵ Ver la Cronología que cierra este artículo.

pensamiento, esbozado claramente en el penúltimo de sus libros *Cinque anni di architettura*, están las ideas de Boito que son llamadas por el autor de manera reiterada para explicar con claridad los desarrollos de su producción. La clave está, según Palanti, en la manera en que el pasado debe ser entonces imitado. Si existe una ineludible mimesis con la historia, ésta es necesariamente selectiva. El repertorio de estilemas se limita al período prerrenacentista, pues es éste el momento en el cual comienza la reinterpretación estilística que aleja a la arquitectura de las “verdades” primigenias. Pero esta mimesis del pasado no es imitación sino creación, ya que según su particular visión, la imitación es el producto de aquellos que apenas conocen y copian directamente un modelo preestablecido. Lo que Palanti recoge de Boito en ese sentido, es la idea de una amplísima erudición que permite superar la imitación mecánica y posibilita la creación, a partir de una amplia disponibilidad de formas estilísticas que, enraizadas en la historia, pueden sintetizar presente y pasado. Su resemantización yuxtapuesta en un mismo espacio temporal puede, en definitiva, anular la historia. La resultante debe ser entonces nueva. A diferencia de Colombo, Palanti no abordará ciertas matrices estilísticas que lo enlazan con la producción contemporánea de la capital lombarda, intentará sí en cambio, construir una poética abierta a un espectro

mayor de opciones que incorporan decididamente el carácter monumental de la metrópoli. De allí en más, Antigüedad y Edad Media, se transforman en una cantera de elementos con los cuales se puede obrar en una libertad que sólo debe condicionarse al y al medio ambiente. La confianza en la posibilidades de un pasado reinterpretado, abandonar la tradición de la arquitecto occidental, guía el trabajo del arquitecto, menos en su faz teórica durante su etapa argentina y va in crescendo a medida que su producción madura. Una forma particular de modernismo conservador y antivanguardista, basada en la posibilidad excepcional del genio es, entonces, el resultado que Palanti intenta producir a partir de su interpretación de la prédica de Boito. El producto de todo esto es una arquitectura que, más allá de apelar a esta libertad formal en su relación con el pasado, incorpora una grandiosidad y dinamismo piranesianos, privilegiando la creación objetual en desmedro de la regularidad urbana. Esta poética podría corresponderse con una serie de búsquedas de matriz ecléctica que envuelven también al Expresionismo centroeuropeo y a ciertas arquitecturas relacionadas con el renaciente esoterismo de principios de siglo. Dicha hipótesis, ha sido sostenida en un reciente artículo por Carlos Hilger, aunque sin pruebas documentales concretas que avalen la voluntad de Palanti de construir una

arquitectura de simbología secreta.⁶



Primera etapa

El inicio de la actividad de Palanti en Buenos Aires está marcado por la erección del Pabellón Italiano en la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo. No sabemos si el edificio es de su autoría o su trabajo sólo se limitó a una dirección técnica del proyecto de su maestro Gaetano Moretti. Sin embargo, esta tarea profesional le posibilitó el acceso a una serie de encargos

⁶ Carlos Hilger, "Monumento al genio latino", en revista Summa+, N°3, Buenos Aires, oct-nov. 1993. El trabajo de Hilger, centrado sobre el análisis específico del Barolo, intenta demostrar las claves esotéricas relacionadas con la simbología del edificio, recurriendo a un análisis iconográfico bastante efectivo y convincente. Hilger se propone demostrar valencias aún más profundas que la búsqueda de una poética ecléctico-modernista o la auto celebración de un *selfmade man*. Según su hipótesis, el edificio es un monumento a la gloria de Dante que no sólo ofrece un homenaje al hermetismo de la Divina Comedia, sino que pretende materializar un renacimiento de la latinidad en clave moderna. Se trata de un símbolo material que intenta llevar la cultura italiana a un lugar de preeminencia, precisamente en el sitio donde la latinidad parece prometer un novedoso y promisorio desarrollo. Si bien su interpretación se apoya en la realizada por Shumacher para Danteum de Terragni (1980), a diferencia éste, no ofrece pruebas documentales que terminen de corroborar la voluntad manifiesto del arquitecto de producir un edificio de esas características en Buenos Aires. De todos modos la interpretación abre nuevas claves de lectura que necesariamente deben confrontarse con investigaciones ulteriores.

directos en el ámbito local, que pronto se transformaron en una actividad múltiple e intensa. La misma se caracteriza por el sucederse alternativo de soluciones utópicas o ideales y proyectos más o menos convencionales, en los cuales el arquitecto realiza sus experiencias constructivas iniciales. Dentro de los primeros podemos consignar, aunque no existe en general una fecha determinada para datarlos: la Catedral gótica para Buenos Aires y la Iglesia del Tigre, además de diversos bocetos de residencias y monumentos que recuerdan por el dinamismo y la monumentalidad, los diseños iniciales de Sant'Elia y la impronta expresionista a la cual hacíamos referencia. Esta vertiente parece provenir originalmente de su etapa formativa y se desarrolla también a lo largo de todo este tiempo, como una serie de búsquedas explícitas partir de diversos programas que carecen de comitente y de implantación precisa. Ejemplo de esto son: Iglesia Votiva (c. 1909), Villa Medieval (1915), Templo Votivo a la Paz Universal (1916), Convento alpino, etc. Pero no se trata sólo de puras invenciones formales, muchos de ellos tienen como característica una referencia directa a modelos existentes en el repertorio histórico: el Mercado del Abasto (1913), reproduce los Halles nórdicos; la Catedral porteña resulta una combinación de varias catedrales góticas con sus proporciones engrandecidas, etc. Frente a esta producción

experimental, aparecen las obras concretas de carácter más convencional dentro del repertorio de estilos históricos de la época, que van del borbónico para la Residencia Costaguta en Uruguay 646 (1913), a los diversos châteaux de un Eclecticismo pintoresquista, como los dos proyectados para A. Grimoldi. Otros ejemplos, en cambio, se ubican en un estilo de fuertes inflexiones renacentistas como: el Grand Hôtel en Av. Pueyrredón y Bartolomé Mitre (1915), el Hôtel de Rodríguez Peña 1650 (1912), la ampliación del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1913), el cine Presidente Roca en Av. Rivadavia 3736 (1914) y el proyecto no premiado para el Concurso del Hospital Municipal de Rosario (1911). También en esta etapa, el arquitecto produce obras de un Eclecticismo fastuoso como la Villa Vasena (1913), en la cual son ya distinguibles desarrollos estilísticos particulares, sobre todo en los espacios internos de los halles y salones. En ellos, la fantasía barroca y el gigantismo de sus dibujos teóricos, parecen materializarse por primera vez. Al mismo tiempo, en algunas pocas construcciones de este primer período, podemos notar los inicios de una experimentación formal más acorde con sus principios teóricos que encontrarán amplio eco en las realizaciones posteriores. Son éstas: las casas de renta de Av. Rivadavia 1916 y 2625 (1914), en las cuales el Eclecticismo se aleja de las formas

convencionales y comienza a generar una selección de estilemas más personalizados y coherentes con las aspiraciones proyectuales del arquitecto. Sobre todo en la obra de Av. Rivadavia 2625, que ejemplifica su novedosa actitud a la hora de encarar la construcción de casas de renta en altura. Una selección individual de elementos arquitectónicos, fragmentos provenientes de diversas tradiciones, colocados de manera tal, que resultan un ensayo de composición en vertical. Así encontramos, por ejemplo, pares de semicolumnas que reinterpretan de modo imaginario el orden corintio, en los cuales apoya una serie de arcos, que recuerda las fachadas románicas, recorrida por una ornamentación naturalista de origen Liberty que incluye follajes serpenteantes y caracoles.

Esta primera etapa se cierra con la decisión de Palanti de retornar a Italia con motivo del estallido de la Primera Guerra Mundial y la exposición de sus trabajos en Buenos Aires (noviembre de 1916). A su llegada a la península, el arquitecto repetirá la muestra en Milán (1917), acompañada de la edición de un libro, *Prima Esposizione Personale d'Architettura nella Repubblica Argentina*, que refleja las condiciones que hemos enunciado: la dualidad entre un ansia experimental expresada en una serie de diseños ideales (algunos de ellos pueden ubicarse dentro de sus mejores trabajos) y una amplia gama de realizaciones en las cuales todavía es bien

visible un convencional eclecticismo.

Segunda etapa

Si algo caracteriza a este período de su producción, que se inicia con su retomo a Buenos Aires en 1919, una vez finalizada la Guerra, es la materialización concreta de aquella arquitectura que aparece como más experimental en el período anterior, sin que ello implique un abandono de la realización de un importante número de obras de carácter menor. En efecto, durante la década del 20, Palanti encuentra la posibilidad de desarrollar una poético monumental con la construcción de ejemplo bien precisos: los Palacios Salvo y Barolo. trata de dos edificios concebidos por el arquitecto como “Columnas de Hércules” del Río de Plata por su ubicación como hitos urbanos monumentos excepcionales de Montevideo Buenos Aires, que compiten entre sí por lo la mayor altura, pero a la vez intentan dialogo como “faros” a escala territorial del estuario. Su creación refleja en realidad el impacto de las modalidades locales, la escala americana y los programas metropolitanos que bien poco parecen tener que ver con el período formativo italiano, pero que encuentran campo de desarrollo para la experimentación de formas devenidas del Eclecticismo modernista.

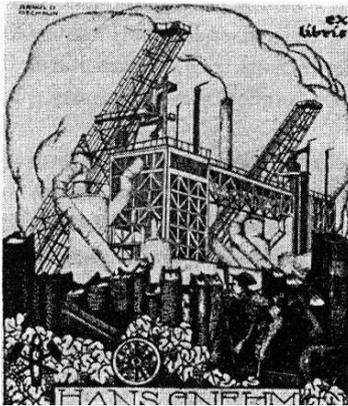


El Barolo es el primero de los ejemplos y tal vez el que mejor expresa la poética desarrollada por el arquitecto. Varias condiciones se aúnan para su excepcionalidad, algo que Palanti reclama permanentemente pero que pocas veces como en este caso, puede materializarse. Se trata, no sólo de una gran operación inmobiliaria de pisos de oficina sobre la Avenida más importante de la ciudad, sino también del manifiesto autocelebratorio de un inmigrante como Luis Barolo que ha hecho fortuna en la próspera Argentina de fin de siglo, y quiere perpetuar su memoria con la construcción de este gran edificio monumental. Una obra que obtiene también, por única vez, la excepción de las reglamentaciones particulares de la Avenida, lo que permite llegar a concebir una altura que supera la de cualquier otro edificio de la época, en una rápida carrera por lograr un émulo local de la imagen ya difundida del rascacielos, como síntesis concreta del imaginario del progreso. La mole resultante, tendrá entonces, todas las condicionantes que el mismo Palanti exigía en su prédica

teórica. En un artículo de 1924, “Alcune considerazioni sulla architettura della edilizia”, el arquitecto reclama un cambio en la reglamentación urbana porteña que posibilite aún más una poética de la excepcionalidad. Variación de las dimensiones de los lotes, eliminación del parcelamiento tradicional de pequeñas unidades rectangulares, anulación de las restricciones a la altura, son los elementos más notorios de un discurso que exige, para la inspiración del genio, las herramientas que hagan posible la construcción de una nueva estética urbana. De ella, el Barolo quiere ser entonces, una manifestación que aúna la producción concreta con sus ideas teóricas expresadas en sus variados y numerosos bocetos. Los elementos estilísticos extraídos de la historia, se intentan conjugar aquí en el esfuerzo de construir una síntesis: arquerías de reminiscencias románicas, arcos ojivales, haces que constituyen nervaduras y que intentan caracterizar la verticalidad de la torre, nave de basílica medieval que organiza el pasaje de planta baja, etc. Todo ello combinado con la utilización de elementos propiamente modernos: la estructura de hormigón, a la que Palanti imagina como posibilitadora del surgimiento de una nueva decoración y no como una contradicción emergente de las técnicas recientes; el uso de bow-windows, que ayudan a la lectura del naciente programa de arquitectura terciaria y el empleo de una planta tipo de oficinas,

acorde con las necesidades de la circulación vertical. Esta conjugación, a la que el propio Palanti quiere ver como la alternativa “latina” al programa del rascacielos moderno, servirá de ahora en más, para organizar los mejores ejemplos de su producción urbana y volverá a reiterarse en el otro modelo de excepción al que hacíamos anteriormente referencia: el Palacio Salvo de Montevideo. Dicha obra, situada en el lugar más significativo de la capital uruguaya y con un programa celebrativo similar, que contenía: hotel, oficinas y un pasaje en planta baja, es producto de un concurso realizado en 1922, declarado en primer término desierto, pero adjudicado posteriormente a Palanti. Precedido por su fama de proyectista del Barolo, el arquitecto, produce un edificio de mayor altura reiterando las constantes del ejemplo bonaerense: un cuerpo de base sobre la plaza y un atalaya que se eleva -en este caso en esquina- con una decoración similar de haces superpuestos que se coronan con una cúpula-faro que trata de dar al edificio una escala geográfica. Ambos ejemplos, como afirma Iolita, conjugan una sumatoria de expresiones arquitectónicas: el templo, el palacio, la catedral gótica, la torre, que intentan aglutinarse con el programa del rascacielos estadounidense, 013 una secuencia de forzada síntesis que se transforma en un manifiesto arquitectónico

irrepetible.⁷



A partir de estas dos grandes moles, en algunas de las casas de renta y en residencias particulares, se van experimentando esta serie de estilemas producto de su creación personal que dan por primera vez, cierta coherencia a sus búsquedas; pero que, sin embargo, no alcanzan el nivel de tensión creativa de los ejemplos anteriores. Como inicialmente había sucedido con la casa de renta de Av. Rivadavia 2625, la residencia en Ortíz de Ocampo y Eduardo Costa (1923), muestra las variables posibles de este tipo de ordenamiento. En ésta sobresale el uso de los haces de semicolumnas que se habían ensayado previamente en el Barolo, esta vez combinados con una techumbre de tejas; y a veces, como en el caso de tan gran casa de renta de Av. Santa Fe y Av. Callao (1920), el resultado de la experimentación no resulta tan feliz y parece retrotraerse a estadios anteriores de su evolución proyectual.

Una obra notable de este período, que acompaña La realización de los

monumentales edificios de renta, es la agencia de automóviles Resta Hnos. (Fevre y Basset). Partiendo de una fachada más convencional, reproduce en su cubierta a escala reducida, la pista de pruebas de la Fábrica Fiat le Lingotto, Turín (1919-1923), intentando asimilar un esquema moderno a una matriz morfológica de raíz ecléctica. Comparándolo con un programa tan innovador como el Barolo, resultado es en este caso equívoco. El Dinamismo del espacio recintado que culmina la rampa, se contradice con una fachada que apela a una caracterización usual dentro de los cánones del Clasicismo. Una sucesión de pilastras de vagas reminiscencias toscanas se combinan con un frontis central, en el cual sobresale un emblema significativo de los límites que la decoración tradicional impone a este tipo de programa. La rueda del automóvil, la decoración floreal, las antiparras del piloto y los fasci romanos, se alternan en una síntesis imposible entre vanguardia, técnica y tradición.

A pesar de la existencia de esta serie de productos originales y de experiencias que quedan a mitad de camino, un Eclecticismo más formal, cuya matriz se acerca al Neorrenacimiento hall continúa siendo en esta etapa el estilo que articula la mayoría de sus obras. El Banco Francés Italiano, el edificio comercial en Alsina y San José (1921), el Hotel Castelar (1928) de Av. de Mayo 1148, algunas obras para instituciones

⁷ Otello Iolita, "Da Boito a Palanti. Ricerca di identità nelle architetture di Buenos Aires e necessità della loro conservazione", en *Metamorfosi*, N°25-26, Roma, 1995, p. 28-44.

católicas como la Nunciatura Apostólica, el colegio Santa Rosa, etc., son claros ejemplos de esta tendencia que parece hacer desvanecer (en una realidad poco permeable), las invenciones planteadas en los esquicios iniciales. También ofrecen estas características, un importante número de residencias y petit hôtels construidos en la zona norte de la ciudad. A todo esto debe sumársele una cantidad de proyectos no realizados como el Casino-teatro-hotel “Montecarlo, ciudad de Mónaco” y el mismo programa aplicado en Mar del Plata (1920-1924), antecedente cercano a la realización de Bustillo, o la sala de conciertos Augusteum.



Frente a la dualidad que muestra la producción, la voluntad de cambio permanece, sin embargo, en sus escasos escritos. En un artículo contemporáneo (“Ha l’era moderna una nuova orientazione architettonica”) de 1924, Palanti se preocupa por la necesidad (otra vez vuelve a referirse a Camino Boito), de crear una arquitectura que se adapte al medio cultural y a las condiciones ambientales de cada sitio. Pero a diferencia de los cultores del Neocolonial, el

arquitecto italiano enuncia la necesidad de una monumentalidad, que sin perder la resonancia con la historia, incorpore el carácter que los nuevos programas y la ciudad requieren. Desde su punto de vista, el relevamiento y la atención académica que las arquitecturas del pasado colonial hispánico comienzan a recibir en esos años, como aparece ya enunciado en los trabajos de Noel, Kronfuss y Christophersen, no pueden servir de base para la construcción de una disciplina nueva. La modestia de sus resultados las inhiben como modelo para un arte urbano que debe asumir definitivamente el escenario metropolitano.



Tercera etapa

De la lectura de sus escritos emerge claramente que Palanti veía su actuación en Buenos Aires como un prelude de su retorno a Italia. Sus primeros libros: *Prima Esposizione Personale d’Architettura nella Repubblica Argentina* y *Cinque anni di lavoro*, fueron editados en la península y dirigidos a un público de esa nacionalidad explicando los logros y méritos obtenidos por el arquitecto en la lejana Argentina. El triunfo del Fascismo en 1922, que bien se

amoldaba a su nacionalismo católico, decidieron seguramente su retomo afines de la década del '20. A ello debemos sumar también el carácter marginal que dentro del concierto local alcanza su experiencia. Alejado, como anticipamos, del repertorio neocolonial y de cierto Clasicismo despojado, característico de la década del '20, Palanti, encerrado en la propia prisión de su poética, resulta, a los ojos del campo cultural bonaerense, el hacedor de una producción cada vez más exótica. En ese sentido es sorprendente que en el momento de sus mayores logros edilicios, las revistas especializadas no publiquen o comenten su trabajo, sino es en forma negativa. En efecto, *El Arquitecto*, sólo editará noticias que tienen que ver con el escándalo que produce en el seno de la administración municipal la erección del Barolo, un edificio que viola las normativas vigentes para la Avenida de Mayo. En una carta abierta a dicha revista, José Hortal, juzga la obra como “un exponente de la incultura artística de capitalistas y pretendidos arquitectos que tanto abundan en nuestro ambiente”⁸. Es evidente que problemas de relación personal, pero sobre todo, de una búsqueda artística contra-corriente a las alternativas que brinda el medio local, marcan el principio del fin del ciclo rioplatense de Palanti y su retomo definitivo a la península. Este había sido largamente preparado por su

⁸ “Carta abierta”, en *El Arquitecto*, N°36, vol. III, Buenos Aires, jul. 1923.

viaje de 1924 y por la elaboración de un proyecto que debía ser la culminación de sus investigaciones formales. La Mole Littoria, gigantesco rascacielos de gran basamento que albergaba hotel, centro de convenciones, iglesia, etc., aparecía ante los ojos de Palanti como la culminación lógica de sus búsquedas. Después de las experiencias de los edificios-símbolo de Buenos Aires y Montevideo, Roma podía tener su obra representativa del “estilo nuevo”. Conformando una trilogía con San Pedro (símbolo del catolicismo) y el monumento a Vittorio Emanuele (emblema del Risorgimento), la Mole Littoria debía ser la imagen material del Fascismo que elegía así como lei motiv cultural, una arquitectura producto de la modernidad conservadora. Dicha arquitectura, sin alejarse de la tradición histórica, reinterpretaba sus elementos para adaptarlos a las nuevas tecnologías de servicios, al hormigón armado y a los programas institucionales masivos. Expuesto en Roma, a pesar de la aprobación del mismo Mussolini y del aparente entusiasmo de la jerarquía fascista, el edificio no podrá superar la faz de proyecto. La idea generada a partir de su experiencia en América, de construir con capital privado estos grandes programas, no encontrará eco en Italia. Menos aún dentro de una política que imponía la actuación directa del Estado como organizador de los principales programas edilicios. Por otra

parte, la teoría de una arquitectura moderna, surgida de la concurrencia de diversos estilos sintetizados por obra de quien pudiese aunar tradición y exigencia renovadora (que estaba en la base del pensamiento de Boito), resulta anacrónica en la década del '20 no sólo en Buenos Aires, sino también en Italia. En efecto, al fracaso de la Mole Littoria, se sumará el del concurso para el Palacio del Littorio en Roma (1934) y otra serie de desafortunados intentos por ingresar en el círculo profesional que rodeaba las altas esferas del Fascismo. Otras son las formas que asumirá la modernidad aún dentro de un proyecto político de las características del régimen italiano; para este modo de Eclecticismo experimental se están cerrando definitivamente las puertas y el drama de Palanti, que revivirá luego en un trasnochado Racionalismo evidenciado en la publicación de uno de sus últimos libros: *Architettura per tutti* (1947), será en definitiva, un drama privado. La arquitectura italiana, durante el período que corresponde a su largo exilio, ha tomado otros caminos a los cuales el arquitecto llegará siempre, irremediabilmente tarde.

Historiografía

Como la mayoría de los representantes del Eclecticismo en Argentina, el tratamiento de la obra de Palanti ha sido escaso y superficial. Más allá de las menciones en la bibliografía general de referencia: Martini y

Peña (1967), Waisman (1978), Hunter y Solsona (1990) y la más ajustada, aunque temprana versión, del trabajo de Ortíz y Gutiérrez (1968); no existían hasta hace relativamente poco tiempo, estudios en profundidad sobre su producción.

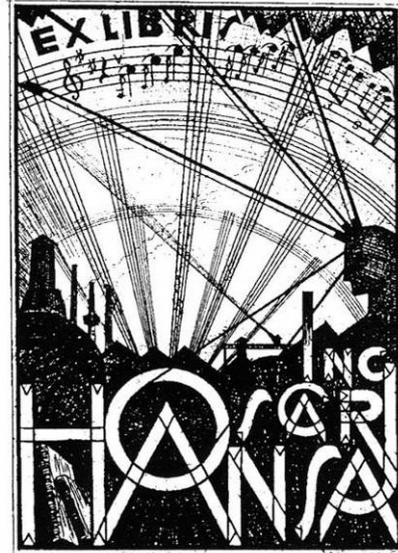


Pese a la importancia de su obra, la ausencia de tratamiento puede explicarse en principio, del mismo modo que ocurrió con otros autores eclécticos, por el rechazo inicial de la historiografía moderna a toda forma de Eclecticismo. Esta visión negativa y militante, sirvió en general para construir juicios de valor descalificadores sobre el arquitecto italiano, sin intentar comprender los parámetros en que su poética fue concebida.



En los últimos años, sin embargo, se han realizado los primeros intentos para la consideración historiográfica de su

producción. En concordancia con una nueva mirada preservacionista, se explica su inclusión, durante la década del '80, en las secciones Tapa Homenaje y Campaña para la Preservación del Patrimonio Arquitectónico de la revista Summa. Posteriormente, debemos adjuntar la revisión en general del fenómeno del Eclecticismo en Buenos Aires, que se encuentra en los trabajos de J. Liernur (1983), R. Fernández (1986), M. Daguerre (1991). Dichos estudios muestran la complejidad del fenómeno y su [partícula] enraizamiento con la situación de transformación que vive la sociedad argentina. Estos sirven de marco inicial en el cual pueden situarse estudios más específicos sobre el tema, como el de la propia M. Daguerre (1995) acerca de las relaciones entre profesionales y comitentes del área lombarda, cuyo objetivo central es señalar la compleja dialéctica de ida y vuelta que pone en cuestión las ideas tradicionales acerca de la relación centro y periferia; el artículo de C. Hilger (1993) sobre el edificio Barolo” (al cual hemos hecho referencia) y finalmente, el cuidadoso y erudito estudio de Otello Iolita (1995) que, analizando fuentes locales e italianas, permite construir una periodización definitiva y comprender las complejas vicisitudes que rodean la amplia y contrastante producción del arquitecto.



Obras y proyectos de M. Palanti en el Río de la Plata

Casas de Renta

Casa de F. Cassotana (1913). Tucumán 1146, Buenos Aires.

Casa de Bernardo Vila (1914). Av. Rivadavia 2625, Buenos Aires.

Casa de A. Grimoldi (1915). Av. Corrientes 3400, Buenos Aires.

Casa de B. Ginocchio (antes de 1916). Bartolomé Mitre y Av. Pueyrredón, Buenos Aires.

Casa de Andrés Rocatagliata (1920). Av. Callao y Av. Santa Fe, Buenos Aires.

Casa y cine de L. Barolo. Av. de Mayo, Buenos Aires.

Casa en esquina (1923). S/d.

Casa de Andrés Rocatagliata (1921). Av. Santa Fe 1769/71, Buenos Aires.

Casa entre medianeras (entre 1917 y 1924). Av. Corrientes s/n, Buenos Aires.

Casa (entre 1919 y 1924). Buenos Aires.

Casa de Juan B. Uboldi (entre 1919 y 1924). Av. Rivadavia 2460, Buenos Aires.

Casa de Lorenzo Roggio (entre 1919 y 1924). Libertad y Viamonte, Buenos Aires.

Casa de Nicolás Bruzzone (1923). Libertad y (?), Buenos Aires.

Casa. Av. Las Heras y Austria, s/d.

Casas y villas urbanas

Petit Hôtel privé (1910). Proyecto.

Hôtel particulier. Rodríguez Peña 1650,

Buenos Aires.

Petit Hôtel Costaguta (1913). Uruguay 546, Buenos Aires.

Hôtel B. Ginocchio (1915). Av. Pueyrredón y Bartolomé Mitre, Buenos Aires.

Residencia (1922). Ortíz de Ocampo y Emilio Costa, Buenos Aires. En colaboración con Algier.

Palacio en esquina (entre 1919 y 1924). S/d. *Petit Hôtel Ganduglia*, (entre 1919 y 1924). Arenales 2275, Buenos Aires.

Palazzina Merlo (entre 1919 y 1924). Buenos Aires.

Palazzina de lujo (entre 1919 y 1924). S/d.

Petit Hôtel Merlo y Peluffo (entre 1919 y 1924). Arenales y Junín, Buenos Aires.

Petit Hôtel de Carmelo Novelo (entre 1919 y 1924). Av. Montes de Oca 150, Buenos Aires.

Iglesias y edificios para instituciones religiosas

Catedral para Buenos Aires (1916).

Templo Votivo a la Paz Universal (1916). Varios proyectos.

Iglesia votiva (antes de 1917). Varios proyectos. **Santuario (antes de 1917).**

Convento (antes de 1917).

Iglesia (antes de 1917). Tigre, Prov. de Buenos Aires.

Colegio de la Congregación de Santa Rosa de las monjas misionarias del Sagrado Corazón (1924). Buenos Aires.

Templo votivo “Glorificando gli

eroinostrí” (entre 1917 y 1924).

Nunciatura Apostólica (entre 1919 y 1924). Riobamba y Arenales, Buenos Aires.
Iglesia “Mater Dolorosa” de los Padres Misionarios del Sagrado Corazón (entre 1919 y 1924). Av. Gaona y Campichuelo, Buenos Aires.

Hospitales

Escuela de Medicina y Hospital Policlínico (antes de 1917). Santa Fe y Suipacha, Rosario, Prov. de Santa Fe.

Edificios públicos

Estación Ferroviaria. S/d. Proyecto.

Bolsa para una gran ciudad. S/d. Proyecto. **Facultad de Derecho (c.1911).** Av. Las Heras y Azcuénaga, Buenos Aires. Como colaborador del estudio Prins-Ranzenhofer. Actual Facultad de Ingeniería.

Museo Nacional de Historia Natural (1912). S/d. **Ampliación del Mercado de Abasto (1913).** Av. Corrientes e/Agüero y Anchorena, Buenos Aires. Proyecto.

Museo de Historia Natural (antes de 1917). S/d. **Edificio público (entre 1919 y 1924).** S/d. Diversos anteproyectos.

Cines, teatros y clubes

Cine Presidente Roca (1914). Av. Rivadavia 3736, Buenos Aires.

Club del Orden (1914-1915). Sede social. San Martín y Juan de Garay, Santa Fe, Prov. de Santa Fe. Proyecto.

Salón Teatro Sociedad de Mutuo Socorro

(antes de 1917).

Gran salón de festejos (antes de 1917).
Anfiteatro de Conciertos clásicos “Augusteum” de Faustino Da Rosa (entre 1919 y 1924).

Grand Hôtel Casino Teatro de Augusto Linati (entre 1919 y 1924). Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires.

Sede Social Sociedad de Mutuo Socorro “Unión de la Boca” (entre 1919 y 1924). Olavarría y Palos, Buenos Aires.

Bancos

Ampliación del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1913). Buenos Aires.
Sucursal Bancaria tipo para el Nuevo Banco Italiano (1914). Proyecto.

Casa de alquiler y sucursal bancaria del Nuevo Banco Italiano (1915).S/d.

Banco Francés e Italiano (entre 1919 y 1924). Perón y San Martín, Buenos Aires.

Oficinas y edificios comerciales

Casa Comercial (1913). S/d. Proyecto.

Casa Comercial para el Banco de Italia y Río de la Plata (1914). S/d.

Tienda “La Positiva” (1915). S/d.

Casa Comercial (1919). S/d.

Palacio Barolo (Edificio de Oficinas y comercio, 1919-1923). Av. de Mayo 1370, Buenos Aires. **Edificio de hotel y comercio Salvo Hnos. (1922).** Av. 18 de Julio e/Florida y Arenales, Montevideo, Uruguay.

Palacio Comercial de Emilio Valsechi (entre 1919 y 1924). Alsina y San José, Buenos Aires. (Actual Edificio Cental EDESUR).

Agencia de autos y taller Resta Hnos. (1927). Av. del Libertador, Buenos Aires.

Pabellones y monumentos

Pabellón Italiano, Exposición Internacional Ferroviaria, Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo (1910). Buenos Aires. Con Gaetano Moretti y, probablemente, con Francisco Gianotti.

Traslado de la Pirámide de Mayo (1911). Buenos Aires. Proyecto.

Bóveda Vasena (1914). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires.

Kiosco despacho de leche (1915). Hipódromo de Palermo, Buenos Aires. Proyecto.

Studio di Mausoleo. S/d.

Studio per un ara degli eroi. S/d.

Mausoleo Círculo de la Prensa (entre 1919 y 1924). Buenos Aires.

Exposición Universal de la Paz (1920-24). Bosques de Palermo, Buenos Aires, Proyecto.

Villas y casas suburbanas

Casa colónica (1913). S/d.

Palacio Vasena (1913). San Isidro, Prov. de Buenos Aires.

Chalet Bancalari (1913). Rioja y Corrientes, Olivos, Prov. de Buenos Aires.

Chalet (1913). Avellaneda, Prov. de Buenos Aires. Proyecto.

Villa medieval (1913). Proyecto.

Villino campestre, (1915). Proyecto.

Chalet de Alberto Grimoldi (1915). Av. Rivadavia 5050, Buenos Aires.

Chalet A. Grimoldi (1916). Proyecto.

Castillo Medieval (1916). Proyecto.

Casas populares

Casas populares (antes de 1917). Avellaneda, Prov. de Buenos Aires.

Casas de la Acción Popular Católica Argentina (entre 1919 y 1924).

Casas populares Unión Popular Católica Argentina (entre 1919 y 1924). Barracas, Buenos Aires. Sistema Palanthome.

Casas económicas agrupadas (1923), Sistema Palanthome.

Fábricas

Fábrica Aranda y Zavaleta (entre 1919 y 1924). Gral. Hornos y Av. Manuel Montes de Oca, Buenos Aires.

Hoteles

Hotel Castelar (1927-28). Av. de Mayo 1142, Buenos Aires.



Cronología de M. Palanti

(En esta cronología sólo se mencionan las obras construidas que hemos podido fechar con cierta aproximación. Se excluyen los proyectos no realizados).

1885

Nace en Milán.

c.1905

Estudia pintura en la Academia de Brera. Luego se especializa en arquitectura siguiendo cursos con Ferrari, Mentissi y Moretti.

1909

Completa su formación en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Milán, dirigida por Camillo Boito.

Sus dibujos obtienen Medalla de Oro en la Exposición de Bruselas.

Recibe el premio de la Fundación Clericetti.

Viaje a la Argentina por invitación de su maestro Moretti.

1910

Intervención en el proyecto y en la construcción del Pabellón Italiano de la Exposición Ferroviaria del Centenario de la Revolución de Mayo.

1911

Trabaja en el estudio de los arquitectos A. Prins y G. Razenhofer. Intervención en el

proyecto de la nueva Facultad de Derecho en colaboración con F. Gianotti.

Apertura de su estudio personal en Av. de Mayo 695, Buenos Aires.

Realización de una serie de proyectos utópicos: Catedral, Convento alpestre, Templo votivo, Templo Votivo a la Paz Universal etc.

Amplia práctica profesional. Proyectos realizados a partir de la utilización de un Eclecticismo convencional: casas de renta, residencias urbanas, edificios públicos, mausoleos, tiendas, etc.

1912

Petit hôtel particulier.

1913

Residencia Costaguta.

Casa de renta de F. Cassotana.

1914

Casa de renta de B. Vila. Cine Presidente Roca.

1915

Hotel Ginocchio.

Exposición de sus trabajos en Buenos Aires.

Retorna a Italia para participar en la Primera Guerra Mundial.

1917

Exposición de su producción argentina en Milán. Publica *Prima Esposizione*

***Personale d' Architettura nella
República Argentina.***

1919

Retorno a Buenos Aires. Inicio de una intensa etapa de trabajo.

Encargo del Palacio Barolo.

1920

Casa de renta de A. Rocatagliata.

1921

Socio Honorario de la Academia de Brera.

Construcción del Palacio Valsechi.

Patente del sistema constructivo

Palanthome.

1922

Proyecto e inicio de la construcción del Palacio Salvo en Montevideo.

Residencia en Ocampo y E. Costa, en colaboración con Algier.

1923

Académico de San Luca en Roma.

Inauguración del Palacio Barolo.

1924

Conjuntamente con De Pretis, Gianotti y Locati, participa del Consejo de redacción de la revista *Arquitectura y arte decorativo*. Revista ilustrada, que se edita, al menos, hasta 1926.

Segunda casa de renta para A. Rocatagliata.

Viaje a Italia.

Presentación ante las autoridades fascistas de la Mole Littoria.

Publicación de **La Mole Littoria y Cinque Anni di Lavoro** en Milán.

1926

De nuevo en Italia. Encuentro infructuoso con Mussolini para promocionar la Mole Littoria. Publica **La eternale Mole Littoria** en Milán.

1927

Agencia de autos y taller Resta Hnos. (Fevre y Basset).

Financia el Premio "Benito Mussolini" y la beca "Mario Palanti" para jóvenes laureados en Arquitectura.

1928/29

Retorno a Buenos Aires para construir el Hotel Castelar.

1933

Academico dei Virtuosi del Pantheon.

Viaje a la Argentina y casamiento en Rosario con María Helena Castagnino.

1934

Separación de su mujer y retorno a Italia. Participación en el Concurso para el Palacio Littorio en Roma.

Publicación del libro homónimo.

1935

Participación en el Concurso del Auditorium de Roma.

Publica el libro 'Torre Littoria e Auditorium Progetti, Roma anno XIII.

abandono de la práctica profesional desde 1960.

1979

Muere en Milán.

1939

Participa en el Concurso para institutos carcelarios. Patente del sistema constructivo Palantdomus.

1944/45

Investigaciones sobre tipologías arquitectónicas. Publicación de 'The temple of the Universal Peace en Milán.

1947

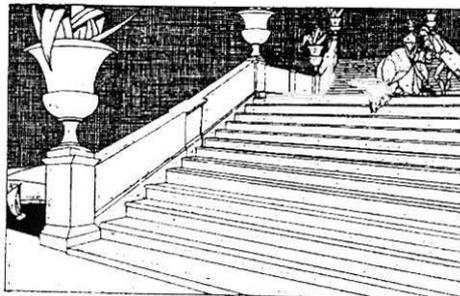
Publicación de 'Architettura per tutti.

1968

Publicación de 'Centuplicare nostri valori, potenziare nostre economie.

1971

Reporta a la Academia de San Luca su



Bibliografía

Cacciatore, Julio; “Mario Palanti”, sección “Tapa homenaje”, **Summa**, N° 210, Buenos Aires, mar. 1985.

Id.; “Edificio Barolo, Buenos Aires” en Sección Campaña Summa de Preservación del Patrimonio Arquitectónico, **Summa**, N° 261, Buenos Aires, may. 1989.

“Concurso edificio Luis Barolo”, **El Arquitecto**, N°3, Buenos Aires, feb. 1920, pp. 47-48.

Daguerra, Mercedes; voz “Eclecticismo” en **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina**, (edición preliminar a cargo de J. Liernur y F. Aliata), Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1992.

Id.; “Milano-Buenos Aires: la pérdida del centro”, en **Metamorfosi**, N°25-26, Roma, 1995, pp. 81-89.

“Edificio Resta Hnos.”, en **CACYA**, N° 1, Buenos Aires, 1927, pp. 3 y 4.

“El cumplimiento de la ley. El pasaje Barolo”, en **El Arquitecto**, vol. III, N°34, Buenos Aires, may. 1923, pp. 260-262.

Fernández, Roberto; “El orden del

desorden: apuntes eclécticos sobre el Eclecticismo porteño”, en Goldemberg, Jorge (comp.), **Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires**, FAU-UBA, Buenos Aires, 1985.

Goldemberg, J. (comp.) Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires, FAU-UBA, Buenos Aires, 1985.

Hilger, Carlos; “Monumento al genio latino”, en **Summa+**, N°3, Buenos Aires, oct-nov. 1993.

Hortal, José; “Carta abierta”, en **El Arquitecto**, vol. III, N°36, Buenos Aires, jul. 1923.

Iolita, Otello; “Da Boito a Palanti. Ricerca di identità nella architettura di Buenos Aires e necessità della loro conservazione”, en **Metamorfosi**, N°25-26, Roma, 1995, pp. 28-44.

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

Liernur, Jorge F.; voces “Arte Nuevo” y “Monumentalismo” en **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina**, (a cargo de J. Liernur y F. Mata), en prensa.

Martini, J. X. y Peña, J. M.; **La**

ornamentación en la Arquitectura de Buenos Aires, 1900-1940, Instituto de Arte Americano, FAU-UBA, Buenos Aires, 1967.

Ortiz, Federico et al.; **La arquitectura del liberalismo en la Argentina**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Ortíz, Federico; “Arquitectura 1880-1930”, en Academia Nacional de Bellas Artes, **Historia General del Arte en la Argentina**, Vol. V, Buenos Aires, 1991.

Palanti, Mario; **Prima Esposizione Personale d' Architettura nella Repubblica Argentina**, Rizzoli & Pizzio, Milano, 1917.

Id.; **Cinque Anni di Lavoro**, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1924.

Id.; **La Mole Littoria**, Milano, 1924.

Id.; **Architettura per tutti**, Milano, 1947.

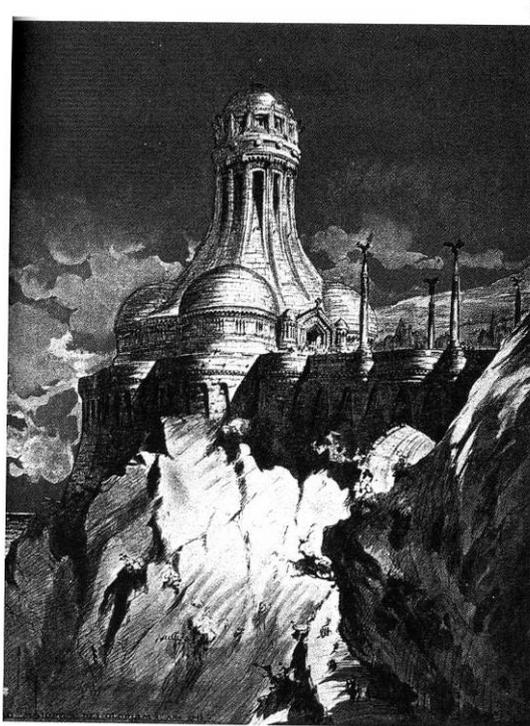
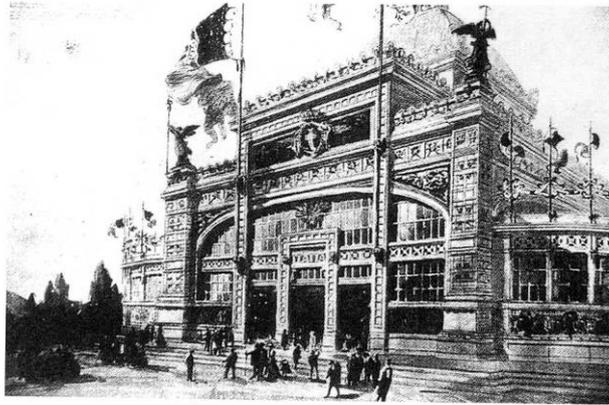
Solsona, Justo y Hunter, Carlos; **La Avenida de Mayo, un proyecto inconcluso**, Librería Técnica CP67, FAU-UBA, Buenos Aires, 1990.

Waisman, Marina (coord.); **Documentos**

para una historia de la arquitectura Argentina, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1977.



Ilustraciones de M. Palanti

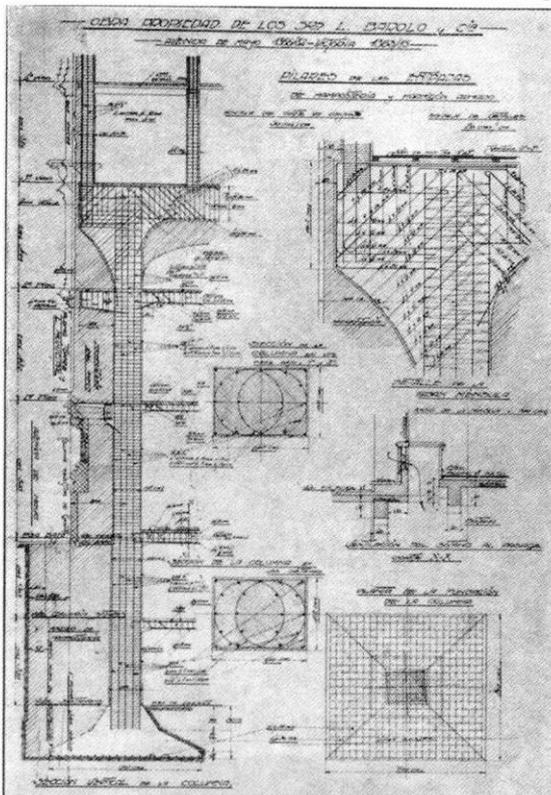


1. Proyecto utópico de Templo Votivo.
2. Pabellón Italiano 1910. Exposición del Centenario, Buenos Aires.
3. Casa de renta (1914). Av. Rivadavia 2625, Buenos Aires.

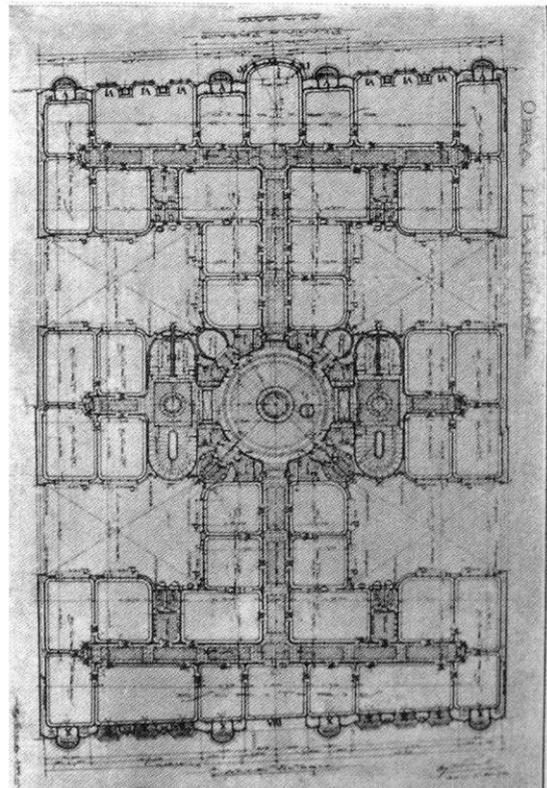
Las ilustraciones han sido tomadas de: *L' Illustrazione Italiana*; *Prima Esposizione Personale d' Architettura nella Repubblica Argentina*, Rizzoli & Pizzio, Milano, 1917; Iolira, Orello, "Da Boito a Palanti. Ricerca di identità nelle architetture di Buenos Aires e necessità della loro conservazione", en *Metamorfosi*, N°25-26, Roma, 1995, pp. 28-44; Solsona, Justo y Hunter, Carlos, *La Avenida de Mayo, un proyecto inconcluso*, Librería Técnica CP67, FADU-UBA, Buenos Aires, 1990; *Cinque Anni di Lavoro*, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1924; Palanti, Mario, *La eternale Mole Littoria*, s/f y fotografías del autor.



4



5



6

4. Palacio Barolo (1919-1923). Vista desde Av. de Mayo, Buenos Aires.

5. Palacio Barolo (1919-1923). Detalle de hormigón armado. Buenos Aires.

6. Palacio Barolo (1919-1923). Planta, Buenos Aires.



7

8

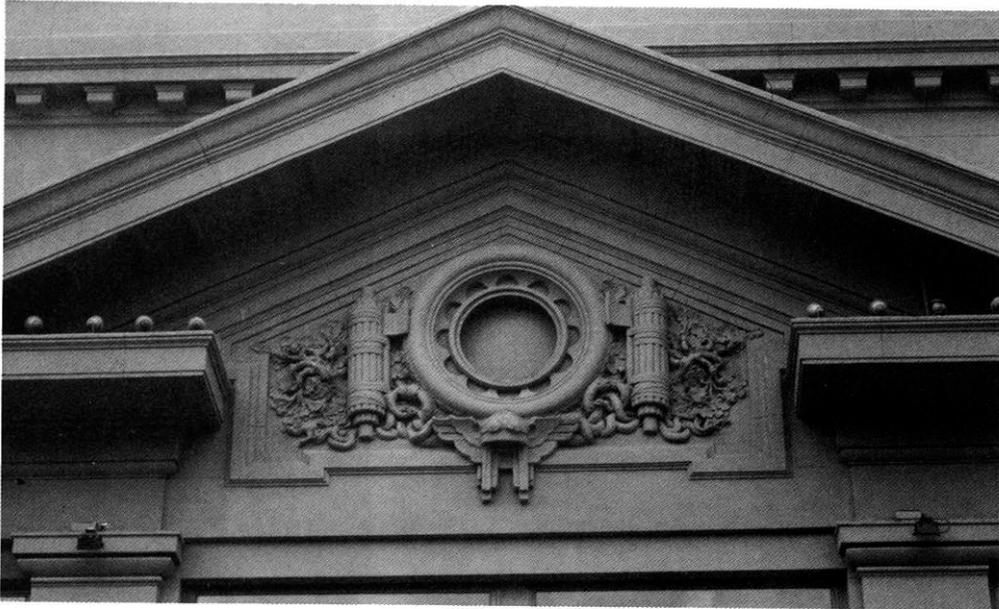
9



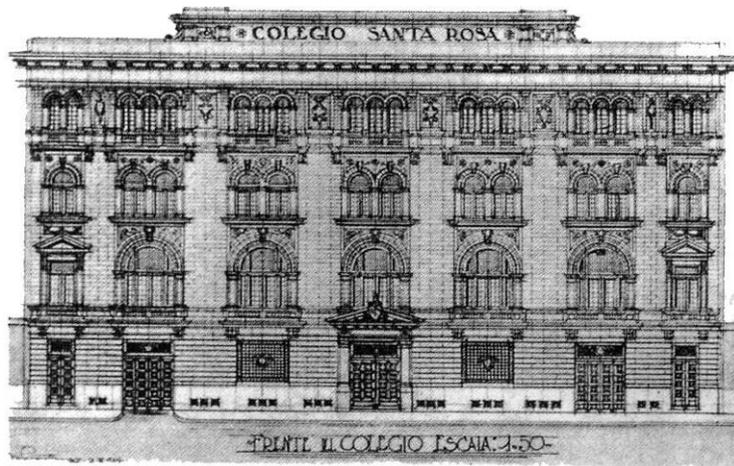
7. Palacio Salvo (1922) Vista desde la Plaza Independencia. Montevideo.

8. Residencia en Ortíz de Ocampo y Emilio Costa, Buenos Aires.

9. Casa de renta Rocatagliata (1921). Av. Callao y Av. Santa Fe. Fotografía en el momento de su construcción.



10



11

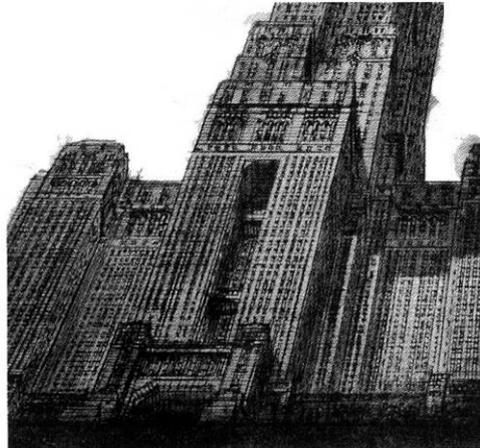
10. Agencia de Autos Resta Hnos. (1927) detalle del frontis sobre acceso, Buenos Aires.
11. Colegio Santa Rosa. Fachada.



12



14



14

12. Del proyecto a la realidad. Puerta principal del Banco Francés e Italiano. Bosquejo inicial (1919 y 1924). Perón y San Martín, Buenos Aires.

13. Del proyecto a la realidad. Puerta principal del Banco Francés e Italiano. Construcción del (entre 1919 y 1924) Perón y San Martín, Buenos Aires.

14. La Mole Littoria (1924).



Se terminó de imprimir en los talleres
de Carlos A. Firpo S.R.L. en el mes de junio de 1997
Suárez 659 1162 Buenos Aires, Argentina Tel: 301-3701

