UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS "MARIO J. BUSCHIAZZO"

30

1994 - 1995

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por la Arquitecta Yesica Soledad Lamanna

A N A L E S

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas
"Mario J. Buschiazzo"

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Rector
Doctor Oscar Schuberoff

Vicerrector
Doctor Alberto Boveris

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Decano
Arquitecto Berardo Dujovne

Vicedecano
Arquitecto Reinaldo Leiro

Secretario de Investigación en Ciencia y Técnica
Arquitecto Roberto Doberti

Prosecretario
Arquitecto Natalio Firszt

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
"MARIO J. BUSCHIAZZO"

Director
Arquitecto Alberto de Paula

Director Adjunto
Arquitecto Jorge Ramos

ANALES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
"MARIO J. BUSCHIAZZO"

Editores
Arquitecto Julio Cacciatore
Arquitecto Alberto Petrina

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS "MARIO J. BUSCHIAZZO"

30

1994 - 1995

Las opiniones vertidas en los trabajos publicados no reflejan necesariamente la postura académica del Instituto, siendo de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores.

El material publicado en los **Anales** podrá ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Toda correspondencia o canje debe dirigirse a:

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

Director

Ciudad Universitaria, Pabellón 3, Piso 4, Núñez, (1428) Buenos Aires, Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 I.S.B.N. N° 950-29-0516-4

CARTA DEL DIRECTOR

Nuestro reencuentro en las páginas del N° 30 de los **Anales**, corresponde a la segunda entrega del tomo VIII que es, a la vez, la segunda entrega concretada en el marco del convenio de cooperación entre este Instituto y el Banco de la Provincia de Buenos Aires; con ella se pone al día la edición de los trabajos que estaban pendientes de publicación. De ahora en más, nuestro plan editorial apunta a completar el número 31, correspondiente al año 1995 y por lo tanto, dedicado a los estudios históricos en arquitectura y urbanismo americanos, comprendiendo investigación, docencia y conservación del patrimonio, como aspectos significativos de la acción de don Mario J. Buschiazzo, y como un homenaje a su memoria, al cumplirse veinticinco años de su fallecimiento, ocurrido el 15 de agosto de 1970 en su casa de Adrogué. Y con el **Anales** N°32, se iniciará la edición de los trabajos correspondientes al encuentro internacional que hemos celebrado en Buenos Aires en 1990, para celebrar el cincuentenario de la creación de este Instituto.

Aunque parezca obvio consignarlo, la dirección del Instituto no comparte necesariamente la totalidad de los juicios interpretativos, opiniones, o conclusiones, contenidos en los artículos y cuya responsabilidad corre por cuenta de los autores que firman cada uno de ellos. Entendemos que, así como la Universidad de Buenos Aires, en sus máximos documentos garantiza de manera explícita la autonomía científica de sus institutos,[1] dentro de éstos deben gozar sus investigadores de una libertad análoga. La labor científica, considerada por un pensador argentino de orientación tomista

[1] Resolución N° 2853 del Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires, capítulo IV, artículo 7, inciso C, de fecha 16 de diciembre de 1961, ratificada por el mismo Consejo el 12 de diciembre de 1985.

como *"(...)un hábito adquirido por la demostración e inclinado a demostrar(...)"*[2] requiere de libertades no sólo para acceder a las fuentes, sino también para pensar y dialogar, a fin de verificar o rectificar las hipótesis propuestas, ejercitar sin temor su análisis crítico, enriquecer los saberes individuales y colectivos, y transferir con claridad los resultados de esa labor por la docencia universitaria y la acción editorial como instrumentos inmediatos.

Hace ya varios años que en nuestro Instituto se observan con regularidad los encuentros mensuales de sus investigadores, para comunicar y discutir en cada oportunidad un informe de investigación, en una labor constante de seminario permanente, abierto al claustro docente de la Casa, y cuya contribución al desarrollo de los estudios en nuestras especialidades respectivas tiene, entre sus aspectos principales, el marco de absoluta libertad en que se desenvuelven siempre las discusiones sobre los informes y los análisis críticos de sus avances o sus resultados. Estos **Anales** son también producto del pensamiento en libertad y por eso están abiertos a todos los puntos de vista. Nuestro Instituto estará siempre dispuesto a recibir las expresiones de disenso que los lectores estimen oportuno dirigirle; y serán atendidas no sólo con respeto, sino también con agradecimiento, bajo el único requisito de que sus críticos demuestren lo que afirmen...

Hasta la próxima...

Alberto de Paula (CONICET)

[2] Fray Mario José Petit de Murat O.P., "Carta a una hermana acerca de la evolución", Archivo del Ateneo "Fray Mario José Petit de Murar, Tucumán (Argentina).

EDITORIAL

Este volumen N° 30 de **Anales** continúa con la presentación (comenzada en **Anales** Nº 29) de material producido por diversos especialistas en la primera mitad de la presente década.

Los tres primeros textos tienen relación con ese espacio nuclear de las ciudades hispanoamericanas que es su Plaza Mayor, a la que, en general, se reconoce como escenario de los acontecimientos cívicos importantes y centro de un entorno de edificios calificados. Pero, tal como lo explica Roberto Segre en su artículo, la Plaza de Armas de La Habana, no mantuvo ese carácter protagónico. El haber nacido la ciudad en un momento en que no se había configurado el tipo de plaza generalizado posteriormente (Plaza de Armas de Lima, Zócalo de la Ciudad de México), el carácter "policéntrico y transhumante" de La Habana y otras circunstancias puntualizadas por Segre, convirtieron al lugar fundacional en una "sinfonía urbana inconclusa".

Nuestra Plaza de Mayo, en cambio, mantuvo vigente su papel principal en la vida de Buenos Aires. Los dos textos siguientes se refieren a sendos edificios íntimamente vinculados con ella: uno desaparecido, la Recova Vieja, y otro presente, la Catedral Metropolitana. Alberto de Paula nos relata la historia de la Recova Vieja, que dividió nuestra plaza a lo largo de casi todo el siglo XIX como parte de un proyecto, nunca completado, de convertirla en un espacio aporticado. Esta construcción de carácter comercial fue resultado de una interesante y variada sucesión de diseños previos también analizados por de Paula. La Recova fue demolida en 1883 en un momento de transformación urbana y arquitectónica de Buenos Aires en que se reformuló la relación de la Plaza de Mayo con su entorno: de espacio cerrado pasó a ser punto de partida del eje monumental de la Avenida de Mayo, cuyo germen -según relata el autor-

estaba ya expresado en una ordenanza de Felipe II.

Fernando Aliata hace del pórtico de la Catedral el tema de su texto. Elemento bien atípico como fachada para una iglesia colonial, se lo ha considerado como la traslación de los frentes de ciertos edificios parisinos. Aliata amplía y reinterpreta la intención de ese telón que enmascara la construcción del siglo XVIII ubicada por detrás, analiza los significados de la elección del lenguaje neoclásico (arquitectura de cultos, eruditos y progresistas) frente al pragmatismo constructivo habitual en el Buenos Aires de entonces, así como los posteriores y nunca concretados proyectos de modificación de la parte exterior de la Catedral con un pórtico que, desde un primer momento, fue causante de polémicas.

El texto de Alicia Novick y Raúl Piccioni se ocupa de rescatar de "la amnesia" a la figura de Carlos María Della Paolera quien, formado en Francia y con una intensa actuación docente y profesional en la Argentina de los años 30, fue propulsor de una concepción científica del urbanismo y proponiendo la resolución de sus problemas desde una planificación global que, a su vez, debía reconocer leyes que habían regido y debían continuar rigiendo el desarrollo de cada ciudad. Creador del símbolo universal del urbanismo y fundador de la primera cátedra de dicha disciplina en nuestro país, su presencia fue soslayada ya en los años 40 por quienes, en pos de criterios absolutos de cierta modernidad, optaron por partir de la página en blanco ante cada intervención, desvinculando al urbanismo de la reflexión histórica y de la consideración de otros factores preexistentes. Como expresan Novick y Piccioni, Della Paolera, actuante en un momento histórico conflictivo, espera su adecuada ubicación en la aún faltante historia del urbanismo argentino.

Especializado en arqueología, Axel Nielsen desarrolla un tema acerca de asentamientos prehispánicos en la Quebrada de Humahuaca, como parte de una reciente intensificación de investigaciones y trabajos de relevamiento sistemático en sitios de la Argentina. Tras un análisis de las características estructurales y

socioculturales de diferentes fases históricas, plantea la discusión sobre el porqué de las transformaciones acontecidas. Factor de real interés del texto es la información prácticamente inédita que proporciona.

La serie de artículos que conforman este volumen se cierra con la palabra de Jesús Puente Leyva, quien fuera diplomático mexicano acreditado en la Argentina. Se trata de un canto que narra la historia de la ciudad de México. Un recorrido pleno de vena poética que parte de la fundación de Tenochtitlan "en un medio anfibio". A esta ciudad, admirada por Hernán Cortés, se le superpuso la española colonial, "la de tres siglos de la larga noche virreinal", donde comenzó la nostalgia "de lo desaparecido": una identidad que consideramos que, en realidad, nunca se perdió. A través de los hechos, de la vida de los hombres, de lo que dijeron los poetas y entonaron los músicos, Puente Leyva nos lleva hasta la hipertrofiada urbe de hoy, "ciudad enorme y generosa que aprendió a nacer a diario". Es una voz de esta margen americana a quinientos años del llamado encuentro de las dos culturas.

Finalmente, cabe señalar que la preparación de las dos últimas entregas de los Anales -es decir, del N° 29 y de este mismo- ha estado a cargo de quien suscribe y del arquitecto Alberto Petrina. Este último, que fuera editor desde el N° 25 a la fecha, se aleja de ahora en más de tal función, reintegrándose al Instituto de Arte Americano en calidad de investigador.

Julio Cacciatore

LA PLAZA DE ARMAS DE LA HABANA.
SINFONÍA URBANA INCONCLUSA

Roberto Segre

1. La Habana: dinamismo espacial de una ciudad trashumante

Desde la Antigüedad, el hombre conforma la ciudad como envoltura de su existencia, de su vida, de su historia, en contraposición al entorno natural circundante. Su toma de conciencia de la especificidad del actuar sobre la naturaleza, establece relaciones mágicas y religiosas con su entorno. Primero, con los elementos encontrados: ríos, montañas, árboles o piedras; luego con el significado atribuido a los componentes artificiales creados por él mismo: plataformas, empalizadas, caminos y obeliscos. La ciudad resulta un punto intermedio entre los signos naturales y humanos; de allí la importancia atribuida al vínculo entre preexistencias ambientales y entorno artificial. Los "augures" romanos no sólo trazaban en el suelo los límites geométricos regulares (el círculo o el cuadrado, embriones abstractos de la ciudad conformada por el *cardus y el decumanus),* sino que interpretaban el movimiento de los astros, el vuelo de los pájaros, la ubicación de los árboles próximos al lugar seleccionado.[1]

La aventura española en América es producto (además de las motivaciones socioeconómicas y religiosas esenciales) de creatividad e imaginación, demostrada en la invención de cientos de asentamientos (la red de ciudades del imperio colonial), en el escaso tiempo de un siglo.[2] De la nada, dentro del espacio vacío circundante se propusieron "crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga

[1] Joseph Rykwert, "The Idea of a Town", **Forum**, G. Van Saane, "Lectura Architectonica", Hilversum, 1966, p. 43.
[2] José Luis Romero. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**, Siglo XXI Editores, México, 1976, p. 9.

a los horrores de la Época, que nazca así, de la voluntad del hombre, en este mundo del Génesis"[3] Por ello, el acto fundacional implica un rito trascendente: primero la invocación de la Trinidad, la Virgen y los Santos; luego, la definición del lugar por medio de un árbol podado (en La Habana, la mítica ceiba identificada con el "árbol de la justicia" o del castigo), símbolo del "palo", "rollo" o "picota", representativo de un gesto irrevocable y decisivo a partir del cual se forjan las normas de vida de la sociedad venidera.[4] El árbol expresa lo estable, lo inamovible, lo imperecedero, que es a la vez el objetivo de la ciudad: su permanencia prolongada a lo largo de la historia, huella humana de la posición definitiva del espacio.

El momento que fusiona abstracción y realidad, sueño y materia, esperanza e historia, es el gesto del trazado inicial de la ciudad. A partir del prístino espacio vacío, la plaza, núcleo de las actividades sociales, símbolo de los poderes dominantes, surgen los lotes regulares o irregulares que contienen los edificios forjadores de la imagen urbana real. Entre el Tratado de Vitrúvio (primer sistema de reglas escritas sobre la composición de la ciudad occidental)[5] y las Leyes de Indias que establecían las pautas teóricas a seguir en América,[6] existieron en Europa referencias objetivas vivenciables por los colonizadores que preludiaban (parafraseando a Jorge Enrique Hardoy) el "semillero" de poblaciones[7]: por ejemplo las *bastides* medievales francesas o el campamento militar de los Reyes Católicos en Santa Fe.[8] Sin embargo no cabe duda de la capacidad inventiva implícita en un proyecto teórico surgido frente a la naturaleza virgen de un territorio inconmensurable que hipnotiza la concreción de monumentales cabildos, iglesias y palacios. Estos múltiples sueños de innumerables "fundadores"

---

[3] Alejo Carpentier, **Los pasos perdidos**, Ediciones Unión, La Habana, 1969, p. 202

[4] Marcelo Fagiolo, "La fondazione de le cittá latinoamericane. Gil archetipi della giustizia e della fede", **Psicon, Revista Internationale di Architettura** N° 5, Año II, Florencia, octubre/diciembre 1975, p. 35.

[5] Leszek M. Zawisza, "Fundación de las ciudades hispanoamericanas", **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas** N° 13, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, Caracas, enero 1972, p. 88.

[6] Raffaele Davanzo, "E sistema amministrativo e la legislazione urbanística", **Psicon** N° 5, Año II, Florencia, octubre/diciembre 1975, p.32.

[7] Jorge E. Hardoy, Carmen Aranovich, "Urbanización de América Hispánica entre 1580 y 1630", **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas** N° 11, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, Caracas, mayo 1969, p. 90.

[8] E Chueca Goitia y L Torres Balbás, **Planos de ciudades iberoamericanas y Filipinas**, Archivo de Indias, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1951, p. XIII.

nunca respondieron a una imagen unívoca, preconcebida en un abstracto diseño; más bien respondían a los fragmentos de memoria de una realidad vivenciada individualmente. A pesar de la supuesta rigidez de la normativa urbana hispánica, los asentamientos de América Latina fueron más acordes a las tesis de Marco Polo: "Las ciudades, como los sueños, son construidas por deseos y miedos: el hilo de su discurso es secreto, sus reglas absurdas, las perspectivas engañosas y cada trazo esconde otro diferente"[9]

Contenidos antagónicos y contradictorios que rigieron la historia de La Habana hasta su consolidación definitiva: Diego Velázquez, Sebastián de Ocampo y Pánfilo de Narváez ensayan los sucesivos asentamientos, primero en la costa sur (1514) y luego en la norte hasta seleccionar el territorio de la segura y profunda bahía, en el puerto de Carenas (1519)[10]. El carácter trashumante de sus inicios define una tónica constante a lo largo de su existencia. La estructura policéntrica es un atributo que perdura en los cuatrocientos años de historia e impide la conformación de un espacio central hegemónico, símbolo de las funciones urbanas. El punto focal estable y unívoco que caracteriza a la Ciudad de México, Buenos Aires, Lima o Quito, no existe en La Habana. Justamente, no será la reafirmación del poder a través de sus símbolos canónicos (el Ayuntamiento, la Catedral y la Casa de Gobierno) que identificará en sus inicios el espacio de la Plaza Mayor de acuerdo con el modelo clásico,[11] sino el miedo que invoca el primer "monumento" urbano: La Fuerza, castillo concebido para defender el territorio español (parafraseando a Juan Pérez de la Riva) rodeado de un mar enemigo.

Esta particularidad urbanística resulta inherente a las Antillas hispánicas. Las primeras islas descubiertas, seducidas por el entusiasmo de los primeros

---

[9] Italo Calvino, **Le cittá invisibili**, Einaudi, Turín, 1972, p. 50.
[10] Julio Le Riverend, **La Habana (Biografía de una provincia),** Academia de la Historia de Cuba, Imprenta "El siglo XX", La Habana, 1960, p. 10.
[11] Jorge E. Hardoy, "La forma de las ciudades coloniales en la América Española", en Francisco de Solano, **Estudios sobre la ciudad iberoamericana**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "González Fernández de Oviedo", Madrid, 1983, p. 319.

conquistadores, pero luego abandonadas al aparecer las riquezas ingentes de los territorios continentales. La Habana corrió mejor suerte que San Juan de Puerto Rico o Santo Domingo, al convertirse en punto de concentración de La Flota durante casi dos siglos y permitirle una disponibilidad de recursos económicos.[12] Pero también estaba sometida a vaivenes y fluctuaciones. En ella coexisten el rigor de los trazados con la irregularidad de la iniciativa popular; la sofisticación europea con el ancestro africano; la perfección de los principios renacentistas y neoclásicos con las libertades figurativas medievales o del Art Nouveau; la búsqueda de la belleza ideal con (según afirmara Carpentier) "lo inacabado, lo cojo, lo asimétrico, lo abandonado".[13] A pesar de la existencia de la cuadrícula en América desde los tempranos núcleos poblacionales antillanos anteriores a la promulgación de las Leyes de Indias Santo Domingo (1502) y San Juan de Puerto Rico (1519)[14], La Habana se caracteriza por la irregularidad de su configuración inicial. Es el comienzo de un sino fatídico que marca su historia: la fragmentación de las iniciativas, la escasa continuidad de los planes, el final trunco de las realizaciones. Contradictoriamente, le preside el tiempo de la resurrección, del Ave Fénix, en cuyas cenizas perdura la memoria social urbana: su movilidad interna, los persistentes cambios de ubicación de la centralidad, le permitieron conservar incólumes las sucesivas etapas de su historia, preservar la herencia construida, transmitir a las generaciones venideras la personalidad específica de calles, plazas y monumentos.

2. La Plaza de Armas: un vacío en el contexto urbano

¿Por qué el espacio originario de la fundación no se convirtió en La Habana en el persistente centro simbólico de la ciudad, como sí sucedió en la mayoría de los

[12] Roberto Segre, "Esquema histórico de la ciudad de La Habana", número monográfico de **Arquitectura/Cuba** N° 340, La Habana, 1971, p. 9.
[13] Reynaldo González, "El periodismo: otra razón para escribir", **La Gaceta de Cuba**, diciembre 1989, p. 12.
[14] Erwin Walter Palm, **Los monumentos arquitectónicos de La Española**, Editora de Santo Domingo, 1984, p. 59; Aníbal Sepúlveda Rivera, **San Juan. Historia ilustrada de su desarrollo urbano (1508-1898),** Carimar, San Juan, 1989, p. 64.

restantes asentamientos de América Latina? En primer lugar, por la precariedad del desarrollo urbano durante las primeras décadas del siglo XVI; luego, por la presencia del castillo de La Fuerza. En la perspectiva histórica se fortalece el mito del acto de fundación a la sombra de la monumental ceiba (algunos historiadores dudan hasta de su existencia)[15] y del trazado regular de calles, plazas y edificios. Nada de esto ocurrió aquí, en un modesto núcleo poblacional concebido para albergar las naves españolas en la profundidad de la bahía. Con una restringida población indígena, sin recursos naturales de fácil apropiación, no existían motivos valederos para radicarse en estas tierras frente al espejismo de la riqueza soñada, al alcance de la mano en el continente. En la costa irregular quedaron esparcidos precarios bohíos, cuya alineación definió posteriormente las primeras calles de la ciudad[16]. Características similares tuvieron las viviendas de los vecinos prestigiosos (eran cincuenta en 1555, entre los que sobresalían Antón Recio, Alonso Sánchez del Corral, Diego de Soto y otros)[17], el Cabildo, la Iglesia Parroquial y la casa del gobernador, alrededor de la plaza primogénita.

En 1555 el pirata francés Jacques de Sores toma la ciudad, incendia y destruye sus edificaciones. La Corona decide fortificarla y en 1558 se inicia la construcción de la Real Fuerza. La decisión de construir una fortaleza de piedra colindante con las primeras manzanas de la plaza impone el destino futuro del espacio central y formula la antítesis entre el rigor de las formas ideales renacentistas y la práctica medieval espontánea de la estructura lineal de calles y plazas[18]. El castillo de La Fuerza (fig. 1), ubicado en el interior de la bahía, frente al espacio asignado a la Plaza Mayor, representa un gesto evasivo de la realidad contextual y de los principios ya vigentes en la guerra marítima del Nuevo Mundo. Al reproducir mecánicamente los esquemas

---

[15] Emilio Roig de Leuchsenring, **La Habana Antigua. La Plaza de Armas**, Municipio de La Habana, La Habana, 1935, p. 71. El autor afirma que no existe ningún documento fehaciente relativo al hecho.

[16] Irene Wright. **Historia documentada de San Cristóbal de La Habana en el siglo XVI**, Tomo I, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927, p. 9. Citado en Gustavo Eguren, **La Fidelísima Habana**, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 20.

[17] Eusebio Leal. **Regresar en el tiempo**, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 28.

[18] Carlos Venegas Fornias, Antonio Núñez Jiménez, **La Habana**, fotografías de Manuel Méndez Guerrero, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1986, p. 33.

rígidos de las fortificaciones de Francesco di Giorgio, El Filarete o Leonardo da Vinci, materializa un monumento autónomo, encerrado en sí mismo que se aliena del sitio geográfico y se contrapone a la estructura de la incipiente cuadrícula urbana[19]. Es el resultado de la razón "mimética", de la traslación acrílica de un modelo central a la periferia cuyo valor práctico proviene de la hipótesis cabalística de los números exactos y del valor mágico de la geometría pitagórica, que se superponen a la naturaleza virgen más que a una objetiva función real. Constituye a la vez, la primacía del orden clásico sobre el desorden "vernáculo" de las bahías circundantes.

Casi de inmediato queda demostrada su inutilidad estratégica[20] y el Capitán General Carreño le adiciona un piso superior (1577)[21] que posteriormente será utilizado como residencia de los gobernadores españoles (fig. 2). De este modo, el castillo contiene en sí mismo la particular ambigüedad caracterizadora de la cultura caribeña, expresada en la coexistencia de la dualidad conceptual renacimiento-medioevo: una forma innovadora alberga en su interior la representación de un hábitat autoritario y segregativo. El emisario del poder político no habita en un palacio civil sino en los epígonos de un castillo feudal. Sin embargo, la dura geometría de una arquitectura importada quedó atenuada por el primer símbolo "suave" de la ciudad, la torre cilíndrica coronada por la imagen artística de los contenidos de una idiosincrasia local: la expresiva dulzura de la frágil figura femenina de la Giraldilla, esculpida por Jerónimo Martín Pinzón (1633) (fig.3).

Existen dos casos similares de proximidad entre el fuerte canónico renacentista y el trazado de la ciudad: Buenos Aires y Montevideo. Pero ambos se diferencian de la solución habanera en cuanto el castillo no se contrapone a la coherencia geométrica cuadricular de los espacios urbanos. En Buenos Aires, se encuentra situado en el

---

[19] Roberto Segre, "Significación de Cuba en la evolución tipológica de las fortificaciones coloniales de América", en **Lectura crítica del entorno cubano**, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, p. 23.

[20] Diego Angulo Iñiguez, **Bautista Antonelli, Las fortificaciones americanas del siglo XVI**, Hauser y Menet, Madrid, 1942, p. 53.

[21] Emilio Roig de Leuchsenring**, La Casa de Gobierno o Palacio Municipal de La Habana,** Oficina del Historiador de la Ciudad, La Habana, 1961, p. 8.

extremo del eje principal de la Plaza Mayor, suficientemente distante para permitir la organización de la vida civil en su interior: el posterior trazado de La Recova Vieja (1802) (las arcadas de los portales circundantes), separan y enmarcan la presencia del Cabildo y la Catedral[22]. En Montevideo, de acuerdo con los preceptos de Vauban, el castillo queda integrado en la muralla que bordeaba la ciudad y por lo tanto separado de la plaza[23]. Por el contrario, La Fuerza, al situarse a 45° respecto a los ejes cartesianos de la plaza, irrumpe en ella con sus baluartes y desarticula la regularidad de sus límites.

La Plaza Mayor, convertida en Plaza de Armas, se dilata a expensas de las primitivas edificaciones y se transforma en un espacio vacío (tal como se percibe en el plano de Síscara de 1691)[24], dedicado a las maniobras militares hasta mediados del siglo XVIII[25], al punto que cuando el inglés Elías Durnford realiza en 1762 los grabados de las principales plazas de la ciudad, ignora su existencia. Sólo se mantiene la dinámica de la vida social dentro del perímetro establecido por la Parroquial Mayor (de escaso vuelo espacial y formal), el convento de San Juan de Letrán (sede de la primera universidad habanera) y el hospital de San Felipe y Santiago. Durante casi dos siglos, el espacio carece de un marco arquitectónico cualificado: quizás posea un valor simbólico de su futura relevancia la lápida funeraria de María de Cepero y Nieto (1557), situada en el interior de la iglesia. Su diseño clásico preanuncia la monumentalidad de los edificios surgidos a partir del siglo XVIII.

En 1559 el Cabildo decide conformar una nueva plaza que albergue las funciones que debían realizarse en el espacio primitivo. La Plaza Nueva (hoy Vieja) es circundada lentamente por lujosas mansiones, contiene el mercado y las actividades festivas[26]. Al

---

[22] Alberto S. J. de Paula, "Neoclasicismo y romanticismo en la arquitectura argentina", en Marina Waisman (Elda.), **Documentos para una historia de la arquitectura argentina**, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1980, p. 57.

[23] Mariano Arana, Livia Bocchiardo, Ricardo Álvarez Lenzi, **El Montevideo de la expansión (1868-1915),** Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986, p. 80.

[24] **La Habana Vieja. Mapas y Planos de los Archivos de España**, Castillo de La Fuerza, enero/ marzo, 1985. Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Ministerio de Cultura de España, Ministerio de Cultura de Cuba, Madrid, 1985, p. 40.

[25] Joaquín E. Weiss, La arquitectura colonial cubana, siglos XVI/XVII, Tomo I, Ediciones de Arte y Literatura, La Habana, 1972, p. 26.

[26] Manuel Pérez Beato, **Habana Antigua. Apuntes Históricos. Toponimia**, tomo I, Seoane, Fernández y Cía., La

mismo tiempo, el puerto constituye el foco principal de la vida económica de la ciudad, atractivo de la vida social y política. A lo largo de las calles Oficios y Mercaderes y en la proximidad del atracadero de barcos se localizan viviendas y comercios: aparece el embrión de una nueva plaza marítima (San Francisco), polo concentrador del Cabildo, la casa del gobernador y la Aduana, único edificio significativo construido en el siglo XVI, terminado en 1580[27]. Las funciones tradicionalmente integradas alrededor de un espacio quedaron dispersas en la trama urbana. Del centro originario surgió una fuerza centrípeta, generadora de la estructura policéntrica de La Habana.

3. El sueño de la monumentalidad barroca

El lento crecimiento de la ciudad se acelera en el siglo XVIII, a partir de la breve presencia de los ingleses en 1762. La población alcanza los 50.000 habitantes, el tabaco y el azúcar se convierten en las principales actividades productivas que facilitan el incremento de las construcciones[28]. Superado el susto ocasionado a la Corona por la guerra con Albión y decidida a no dejarse arrebatar "la Perla de las Antillas", realiza cuantiosas inversiones urbanas: por una parte, las inútiles fortificaciones del sistema territorial barroco (La Cabaña, Atarés y El Príncipe, representación del naciente "tremendismo" cubano, parafraseando a Hugo Consuegra); por otra, los altivos palacios de la Plaza de Armas. Los proyectos son iniciados por el Capital General Felipe Fondesviela, Marqués de la Torre (1771-1776), quien rescata la olvidada escala monumental de la Plaza Mayor; y culminan en el siglo XIX con la expansión extramuros impulsada por el Capitán General Miguel de Tacón (1834-1838). La construcción de la Intendencia y Casa de Correos (Silvestre Abarca, 1763), nudo

---

Habana, 1936, p. 281. En un acta del Cabildo del año 1587 se plantea"...la plaza que se quiere comprar para comercio e paseo desta villa".

[27] Carlos Venegas, "La Habana Vieja: Plazas y Centralidad", **Temas 8. Estudios de la Cultura**, Ministerio de Cultura, La Habana, 1986, p. 89

[28] Manuel Moreno Fraginals, **El Ingenio. El complejo económico social cubano del azúcar,** tomo I, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, p. 39.

concentrador de la correspondencia marítima entre la península y el continente[29]; y el palacio de los Capitanes Generales (A. Fernández Trevejos, 1776), rompen definitivamente con la incontestada primacía de La Fuerza. Ya en 1733, según el plano de Bruno Caballero, las instalaciones de almacenes y cuarteles habían circundado su nítida volumetría haciendo desaparecer su mensaje estético. La introversión renacentista del monumento es sustituida por la dimensión integradora del urbanismo barroco.

Los cambios radicales que renuevan formas y funciones de la plaza implican un proceso de desacralización de los símbolos existentes. Primero la sustitución de la hipotética ceiba fundacional por tres nuevos árboles y un monumento alegórico es ahora que aparece el "palo" o "rollo" de la fundación, por iniciativa del Capitán General Francisco Cajigal de la Vega (1753), como gesto de reafirmación de la existencia urbana[30]. Acto sacrílego representativo del espíritu comercial imperante en el ámbito antillano: en La Habana "verdadero parador del océano"[31], como en las "islas sonantes", todo se compra y todo se vende. Más que hombres de cultura, fueron guerreros, marinos, comerciantes, usureros y prostitutas quienes decidieron su destino. La Flota marcó su existencia con una dinámica de aceleradores contrastes y altibajos. En ella coexistieron las situaciones límites: la calma silenciosa de sus calles reverberantes en los tiempos de soledad o el fragor y el bullicio de la multitud de visitantes transitorios en espera del regreso a España. Al mismo tiempo, predominaba una atmósfera mercantil que conformó la esencia de su ser. De allí que no causara sorpresa la sustitución de la histórica ceiba por nuevos retoños y la supuesta venta de su tronco ancestral al British Museum de Londres[32].

---

[29] María Sánchez Agusti, **Edificios públicos de La Habana en el siglo XVIII,** Universidad de Valladolid, Valladolid, 1984, p. 43.

[30] Emilio Roig de Leuchsenring, op. cit. p. 72. La inscripción poética en la columna votiva dice: "Detén el paso caminante: adorna este sitio un árbol, una ceiba frondosa, más bien diré signo memorable de la prudencia y antigua religión de la joven ciudad. Mira pues y no perezca en lo porvenir la fe habanera....".

[31] Juan Pérez de la Riva, "La población habanera", en **El barracón y otros ensayos**, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 304.

[32] Eugenio Sánchez de Fuentes, **Cuba Monumental, Estatuaria y Epigráfica**, Academia Nacional de Artes y Letras, La

Segundo factor, el definitivo ocultamiento de La Fuerza. El ascetismo de su repertorio geométrico de trazados diagonales nada tenía que ver con el sistema compositivo de los edificios civiles previstos para albergar las actividades administrativas localizadas en la plaza. De allí la marginación visual definitiva medio de una pantalla decorativa que ocultaba su existencia. Por último la precaria validez simbólica de la Parroquial Mayor[33]. El carácter primitivo de su volumetría (fig. 4), el pobrismo de la fachada, lo elemental de la planta y de los espacios interiores, poco tenían que ver con la magnificencia de las construcciones religiosas esparcidas por el continente latinoamericano. La hipotética primacía era superada por diversas iglesias habaneras erigidas por las órdenes religiosas: la Compañía de Jesús, San Francisco o La Merced. A pesar de los intentos de mejorar su nivel de diseño, con un nuevo y dudoso proyecto monumental barroco caracterizado por dos torres simétricas (1735), afortunadamente nada cambió y los daños causados por la explosión de la nave Invencible (1741), obligó a su definitiva desaparición. Acertada medida que no causó ninguna reacción popular, trasladándose la función religiosa a la plaza de la Ciénaga donde se convirtió en catedral la iglesia de la Compañía luego de la expulsión de la Orden en 1767. El espacio de la plaza quedaba libre para albergar el palacio de los Capitanes Generales.

El surgimiento en la plaza de los dos principales monumentos civiles de la arquitectura cubana del siglo XVIII, le otorga una nueva dimensión dentro de la ciudad, cuya expansión presionaba sobre los rígidos muros de las murallas. La Habana con cerca de 70.000 habitantes[34], crecía en altura, se compactaba a lo largo de calles y playas y necesitaba un espacio público a escala del dinamismo de la vida social de la *élite* dominante. Al proponer la definición de límites monumentales precisos, por medio de

---

Habana, 1916, p. 32. El autor plantea la hipótesis de la existencia del tronco de la ceiba en el British de Londres o en un museo de Washington. Emilio Roig niega esta suposición al demostrar que en esa fecha, ni existía Washington ni el Museo Británico.

[33] Diego Angulo Iñiguez, **Historia del Arte Hispanoamericano**, Tomo III, Salvat Editores, Barcelona, 1956, p. 101.

[34] Joaquín Rallo, "Transformación de La Habana desde 1762 hasta 1830", **Cuba en la Unesco**, N° 3/4/5, La Habana, marzo 1964, p. 6.

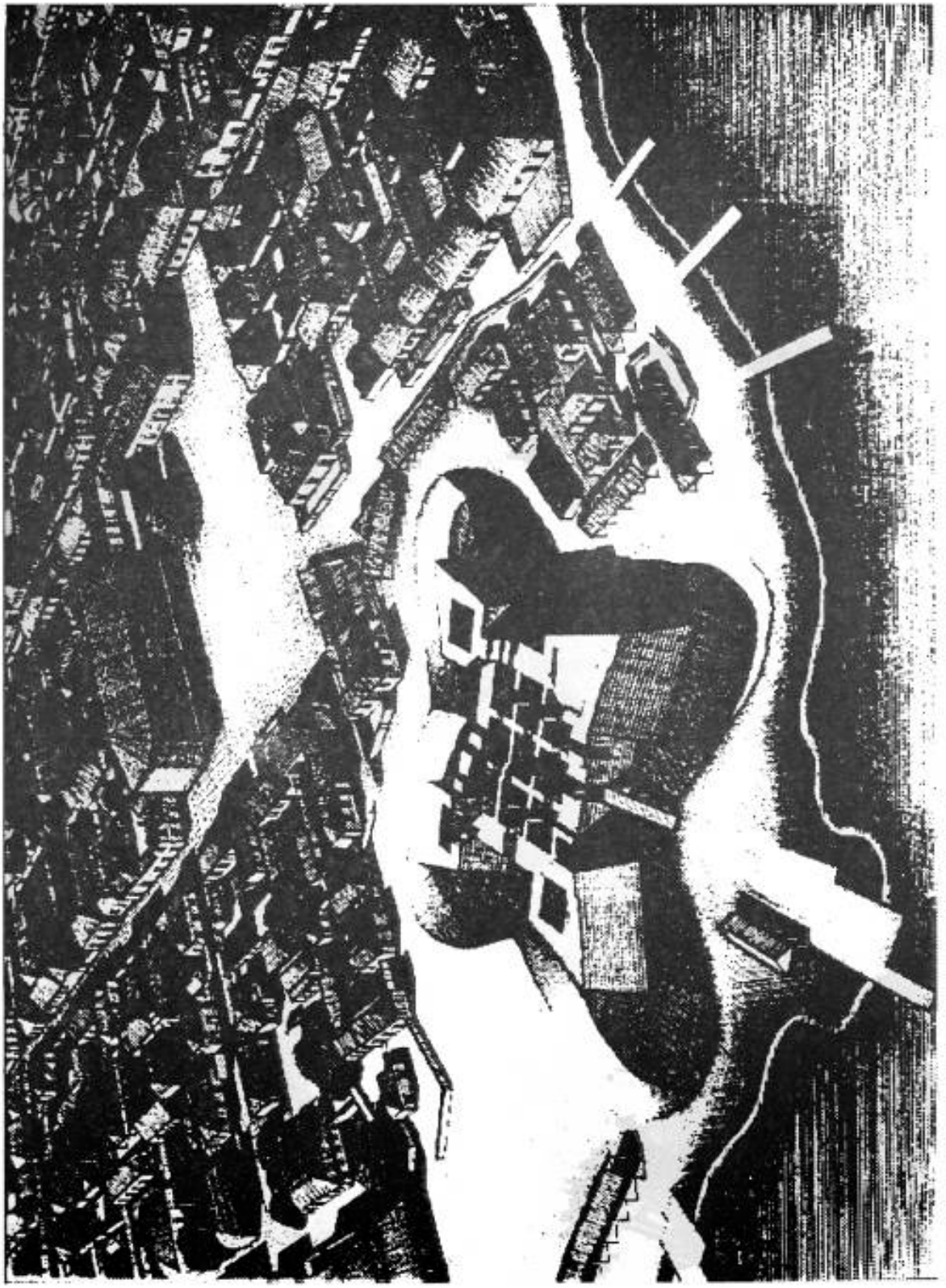


Fig. 1 *- La Plaza de Armas aún cubierta de construcciones. Siglo XVI (entre 1570 y 1574)*

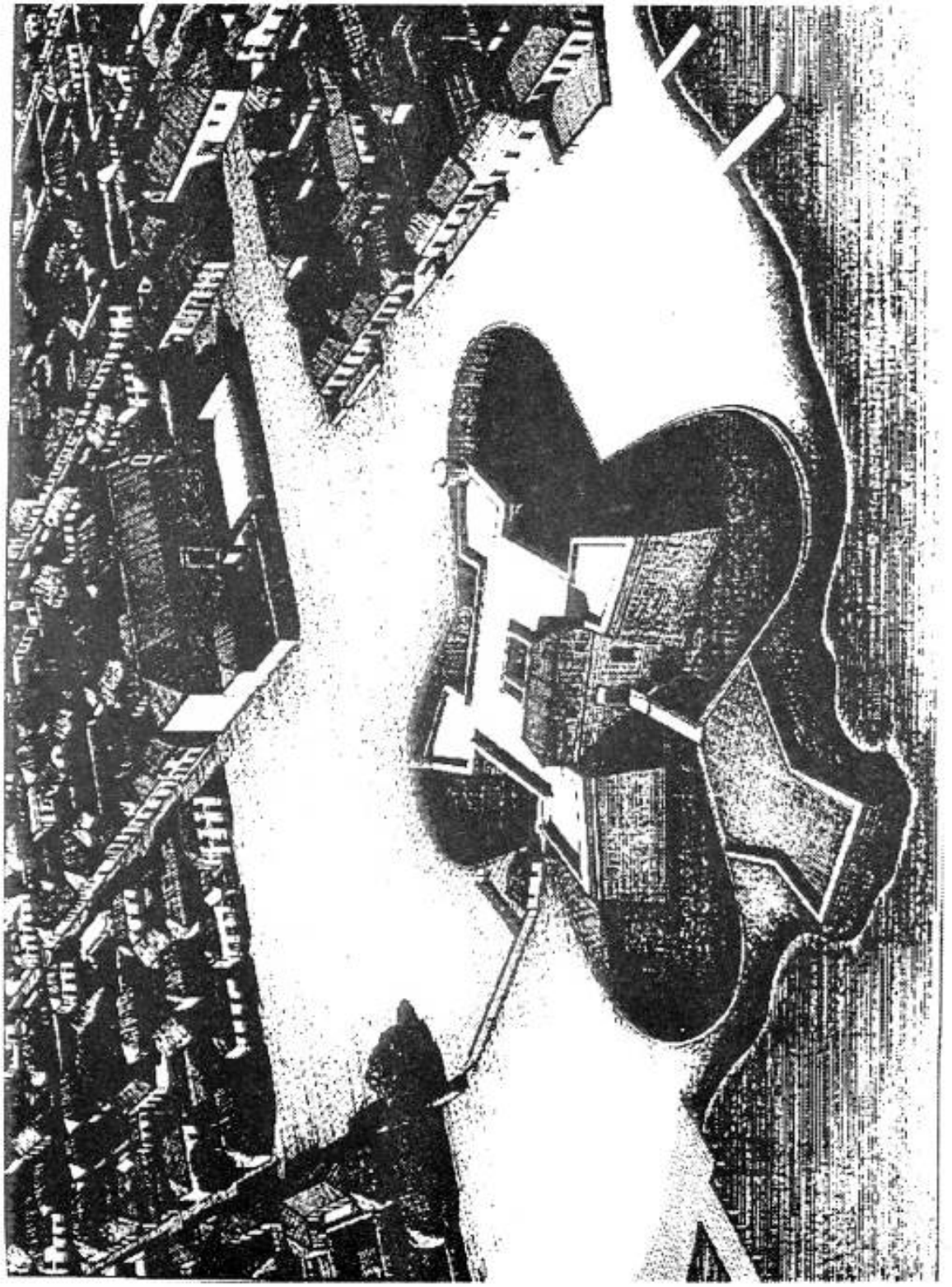


Fig. 2 *- El castillo con el agregado de un piso superior (1577)*

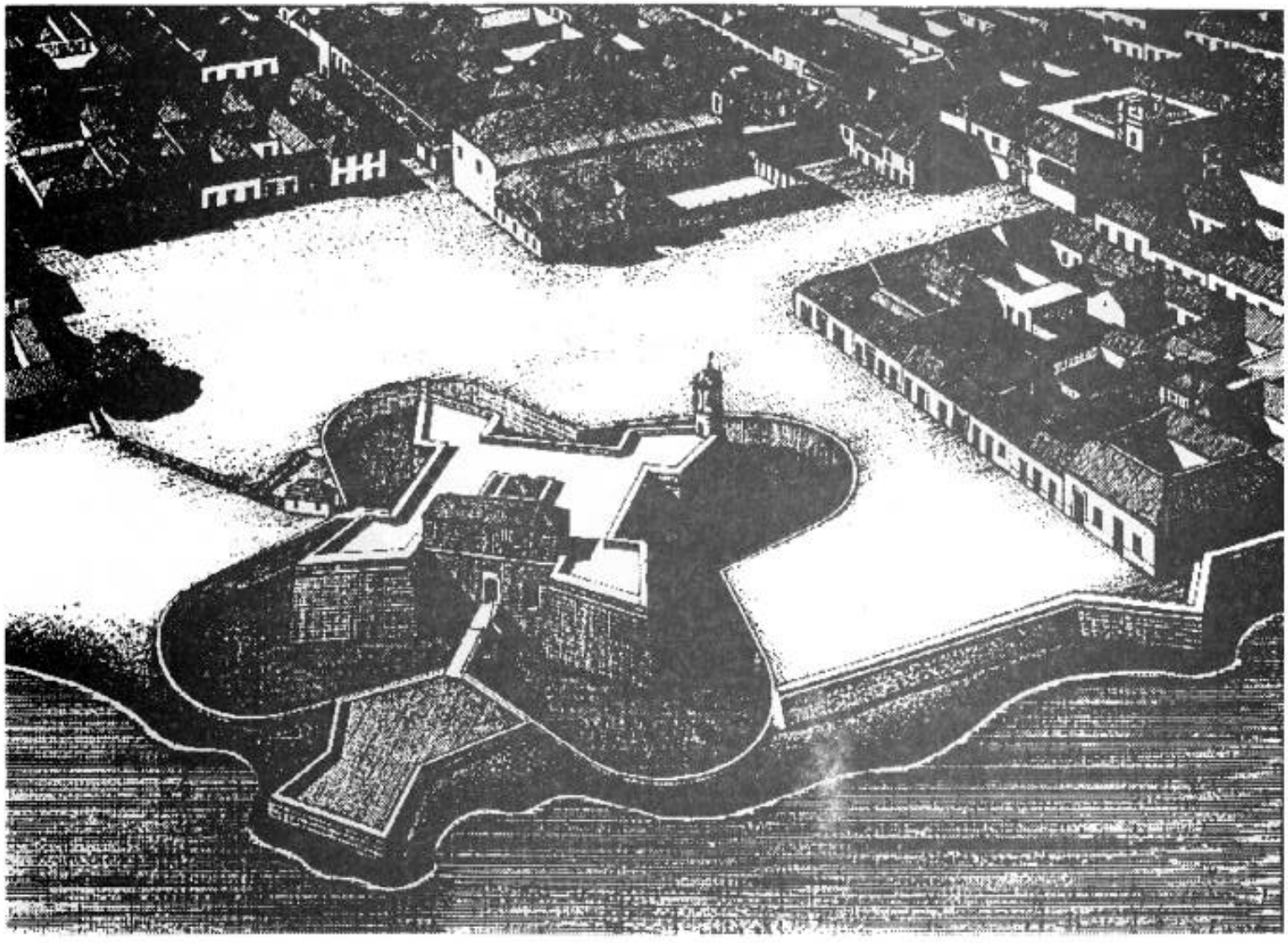


Fig. 3 *- El castillo a mediados del Siglo XVII con la torre cilíndrica coronada por la Giraldilla.*

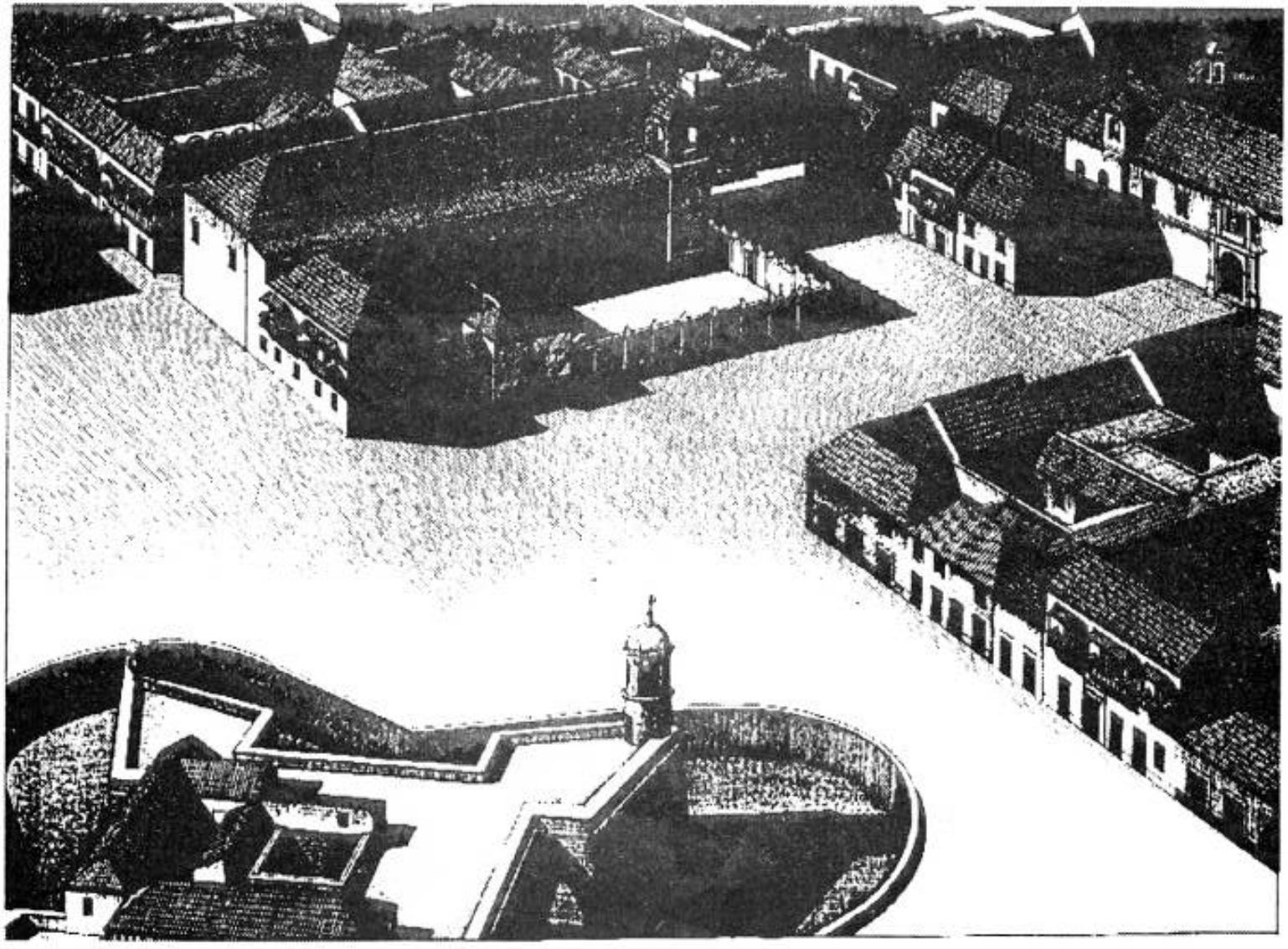


Fig. 4 - La Parroquial Mayor, desaparecida luego de 1741.

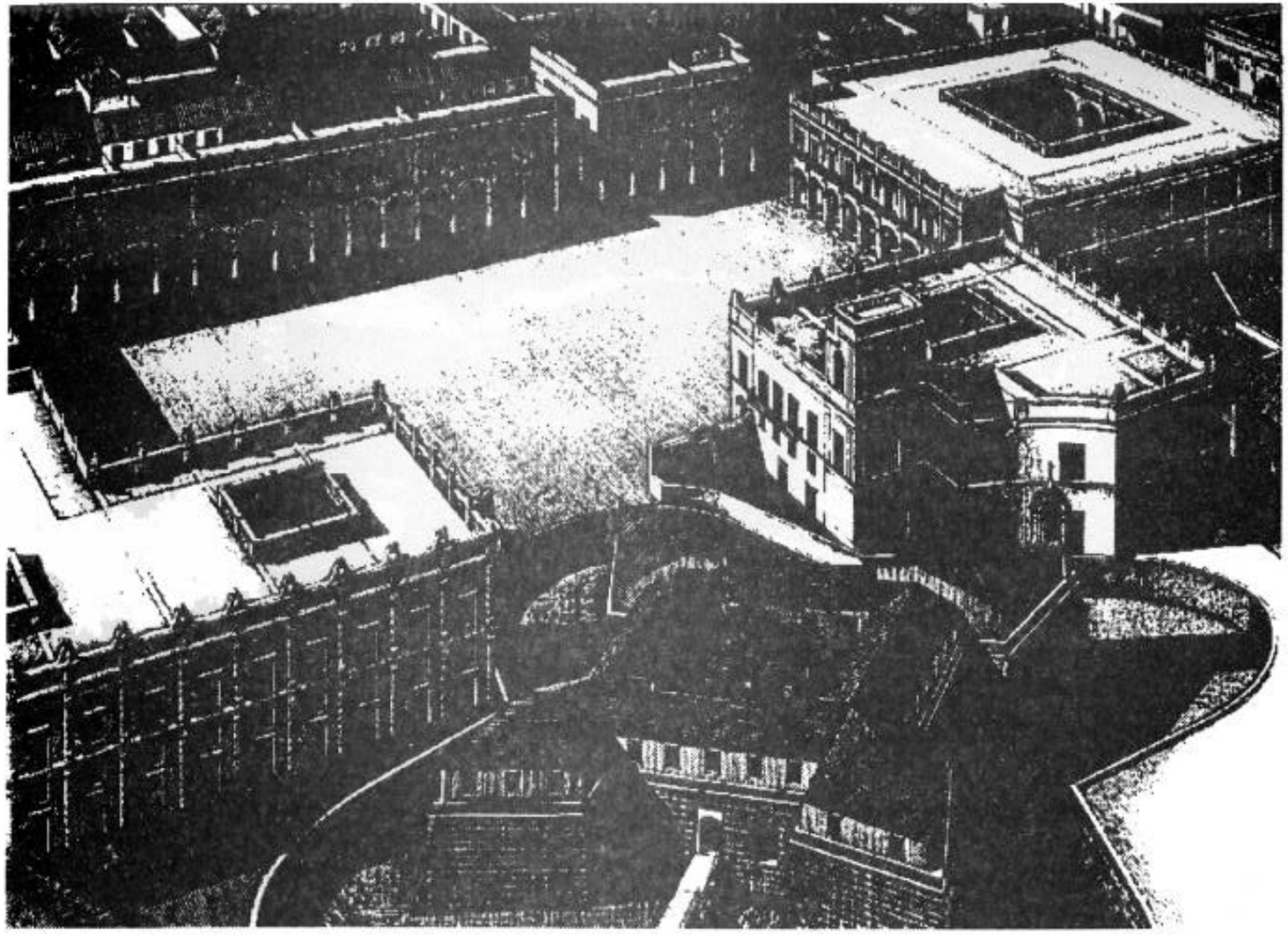


Fig. 5 *- La Plaza de Armas enmarcada por la uniformidad arquitectónica, propuesta del Marqués de la Torre en 1773; proyecto de remodelación nunca completado.*

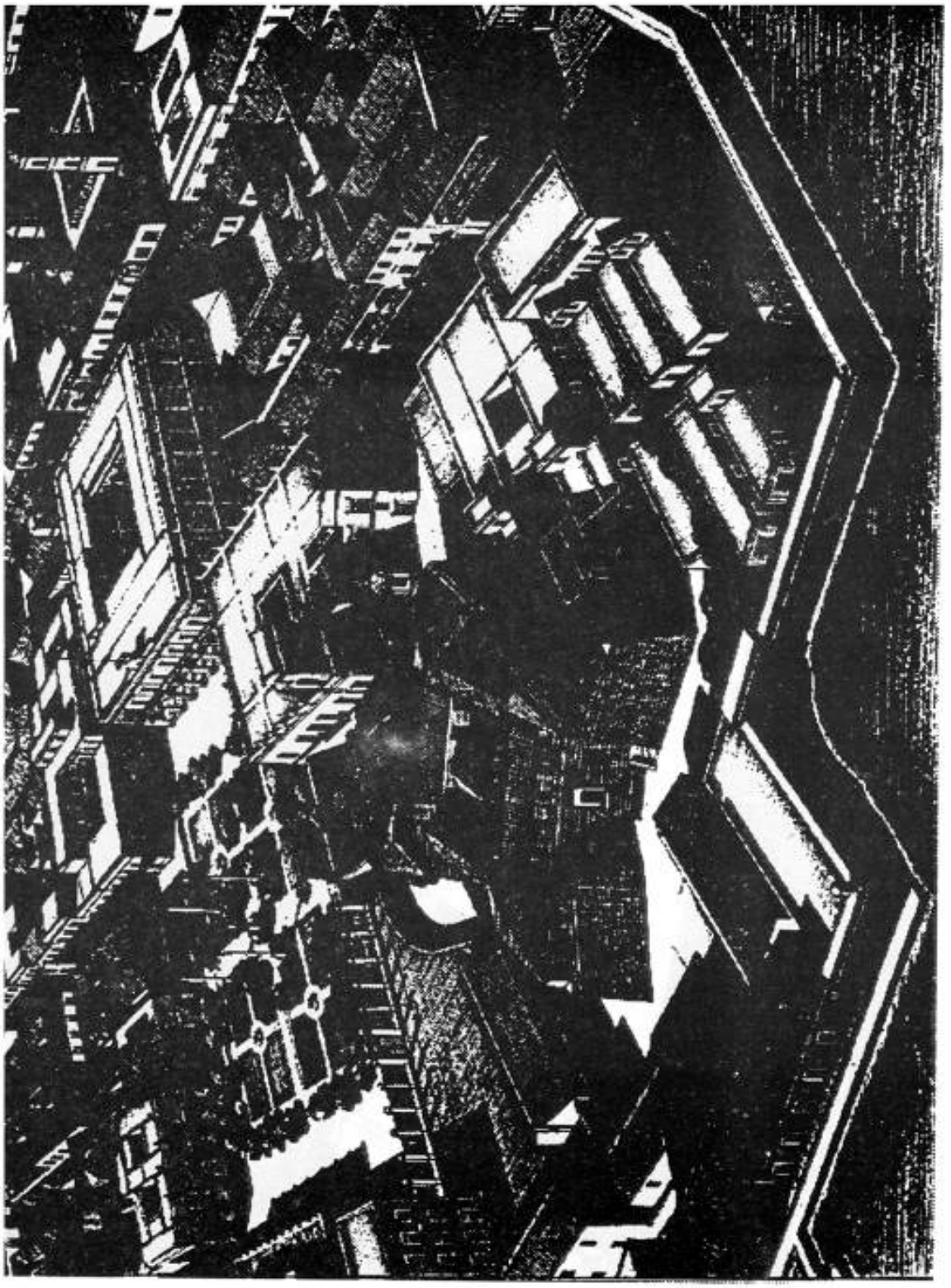


Fig. 6 *- El Palacio de los Capitanes Generales, la Casa de Correos y el Castillo de la Real Fuerza, hacia 1860.*

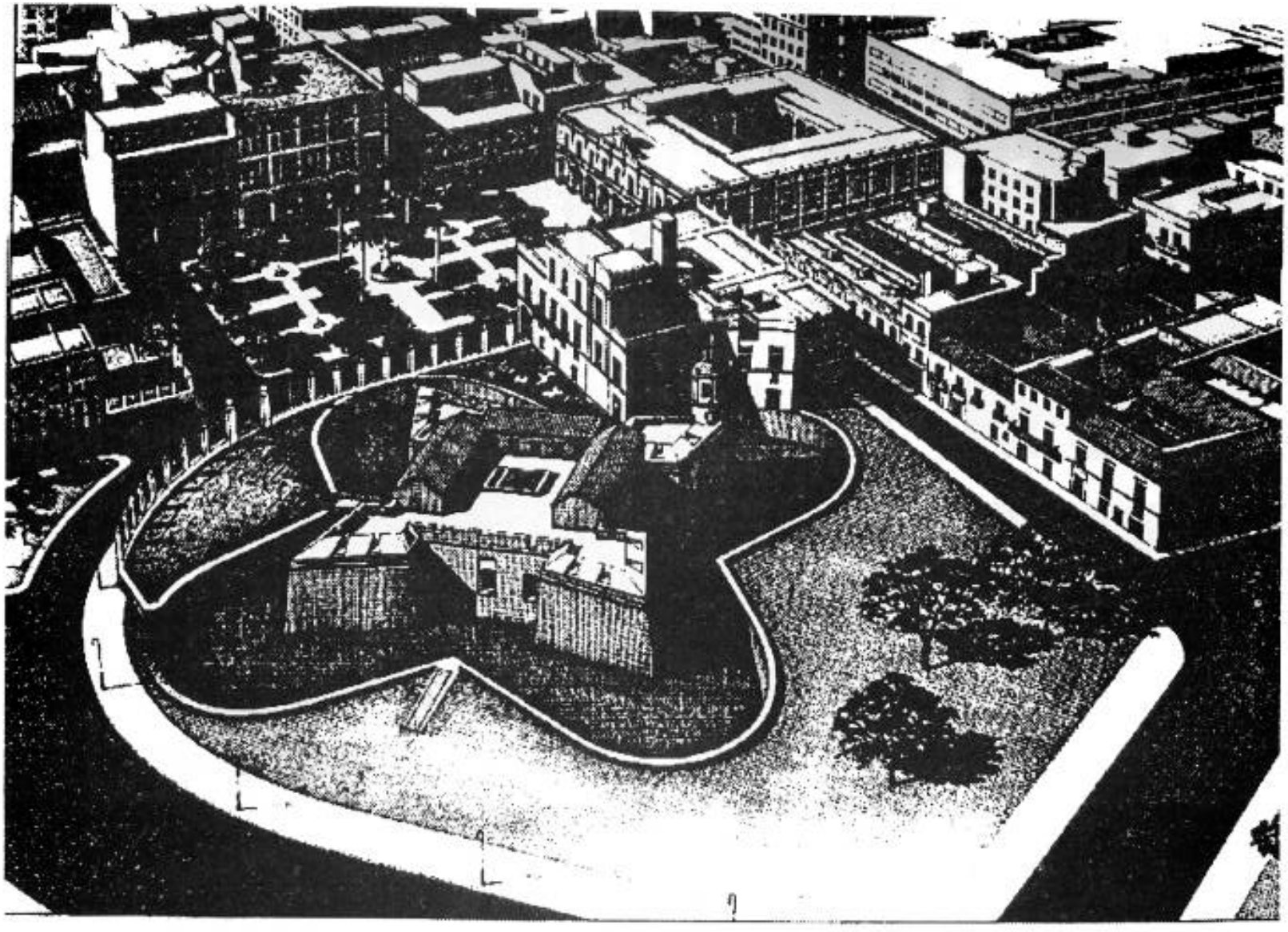


Fig. 7 *- El Castillo de la Real Fuerza liberado de las construcciones circundantes desde mediados de este siglo.*

Fig. 8 - La Plaza de Armas en la actualidad.

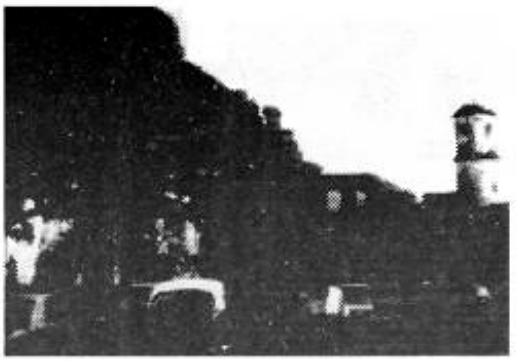


Fig. 9 - El Castillo de la Real Fuerza.

Fig. 10 - El Templete, construido en 1828.

***Dibujos:** Francisco Bedoya. **Fotos:** Roberto Caviglia.*

edificios con arcadas perimetrales (fig.5), el Marqués de la Torre canalizaba las aspiraciones de la Corona de reafirmar tardíamente su presencia en territorio americano, al decir: "Una Plaza de buena figura y extensión, uniforme en los edificios que la rodea, cercada de hermosísimos portales, cómoda para los Ejercicio cotidianos de la Tropa, decorosa a la denominación del Rey, útil a la Población, y de suma importancia a su Gobierno y Policía"[35].

Era también la expresión de las renovadas relaciones económicas surgidas entre la isla y la metrópoli: "La provisionalidad que generaba el nomadismo administrativo fomentado por las relaciones comerciales es reemplazado por el estatismo derivado de la explotación comercial del país"[36]. Aparecieron los principios del urbanismo barroco (versión espacial del "despotismo ilustrado" de Carlos III), con el fin de modernizar la aletargada figura del originario trazado colonial. Imagen inconclusa, trunca, que sólo maduró en la síntesis entre incipiente barroquismo decorativo, contención clásica[37] de los ingenieros militares (autores de los palacios), e intuitiva persistencia de las tradiciones moriscas que abrieron el camino hacia el surgimiento de un lenguaje arquitectónico propio, anticipo del "sincretismo ambiental caribeño" cuya síntesis expresiva se logra en el siglo XIX. Desaparecida la persistente función militar -los ejercicios de las tropas se trasladan posteriormente al Campo de Marte-, ajena al bullicio del mercado y negado el recogimiento religioso, conserva el nombre, pero su nuevo carácter se asocia directamente a las plazas reales españolas[38].

Aunque la propuesta queda trunca el no secundar los ricos terratenientes la iniciativa del Marqués para fomentar la construcción de lujosas residencias aristocráticas, la plaza, convertida en un "salón" interior de la ciudad, adquiere madurez arquitectónica y urbanística. Su escala reducida por la carencia de espacios

---

[35] María Sánchez Agusti, op. cit. p. 60.
[36] Heriberto Duverger, "Carlos III, Territorialidad y patrimonio para un villancico cubano", ponencia presentada al Seminario sobre "Modelos Territoriales durante el reinado de Carlos III", Cádiz, 1988, p. 3.
[37] José Lezama Lima, **Confluencias, Selección de Ensayos**, Editorial de Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 231.
[38] Carlos Venegas, op. cit. p. 120.

próximos libres (nótese la forma curvilínea del muro de la Casa de Correos que se adapta al trazado lobular del foso de La Fuerza), favorece el vínculo entre la geometrización de la naturaleza en el diseño paisajístico y la transparencia del sistema de portales de los palacios que articula una continuidad entre los espacios públicos, semipúblicos y privados. Aquí está presente el paradigma de la integración entre ciudad y arquitectura que define la especificidad del ambiente habanero: mientras la Casa de Correos rescata la escala de la mansión habanera en la sutil secuencia de arcos polilobulados que conducen al ligero y vibrante patio interior, el palacio de los Capitanes Generales, a través del gigantesco, portal, se apropia de la calle, la asimila en su rigurosa geometría y a su vez establece una relación especular con el espacio exterior. Su patio porticado de sombras profundas conforma una segunda plaza; sus amplias arcadas desmaterializan los muros macizos y rescatan los límites precisos inexistentes en la estructura compositiva de la Plaza de Armas.

La dinámica de los ciclos culturales en la caracterización de su forma presenta contenidos claramente contradictorios. La etapa renacentista, que debía establecer una estructura regular y homogénea de la Plaza Mayor, resulta la promotora de una imagen abierta y desarticulada promovida por la irrupción en su espacio del castillo de La Fuerza. Luego a finales del período barroco más que lograr una simbiosis con la trama urbana, el marco escenográfico del Marqués de la Torre introvierte los límites de su área libre, carente de limites definidos y articulados con los espacios de las calles circundantes.

4. Simbolismo y vida social en el siglo XIX

Al quedar inconclusa la propuesta integradora barroca, el Neoclasicismo articula en la plaza una superposición de fragmentos culturales cuya significación se fundamenta en la compleja y contradictoria vida social y cultural de la isla. El espacio

urbano de La Habana se expande, dilata y rompe definitivamente con los límites de las murallas[39]. La vida social de una población en constante aumento con marcadas divergencias económicas y de clase, requiere nuevas funciones que se asientan fuera de la trama del tradicional centro histórico. A esto se agrega el tenso antagonismo entre criollos y peninsulares, evidente en el espacio urbano y finalmente expresado en las guerras independentistas. Es la distancia que separa Madrid de La Habana, ya percibida por los mismos españoles al decir: "En contraste con Madrid que se desliza entre sombras y medias tintas, La Habana es el reverso de la medalla. Aquí todo es diáfano, ligero, como la atmósfera que la cubre"[40]. Las ideas del Iluminismo, asimiladas a través de la Revolución Francesa y de la Independencia de Estados Unidos, definen el marco filosófico y cultural de la *élite* intelectual, forjadora del principio de nacionalidad. Los códigos arquitectónicos neoclásicos se identifican con este proceso de búsqueda de la propia identidad, en divergencia con su aplicación mimética de los modelos europeos en algunos países del continente[41]. La cultura cubana alcanza en este siglo su máximo esplendor con las figuras científicas, intelectuales y políticas de Francisco de Arango y Parreño, José Agustín Caballero, Tomás Romay, Félix Varela, José María Heredia, Domingo del Monte, etcétera[42].

Además de los antagonismos políticos y económicos entre criollos y españoles, también existe una competencia en los rituales sociales, en las modas, en las actividades festivas, en la extroversión citadina del *status symbol* que identifica el poder, la riqueza o la cultura. La Plaza de Armas constituye el sitio de la "fiesta" de estas justas caballerescas: la Corona, por la última de sus posesiones americanas que se obstina en

---

[39] Carlos Venegas Fornias, **La urbanización de las murallas: dependencias y modernidad,** Editorial de Letras Cubanas, La Habana, 1990.

[40] Manuel Fernández Miranda, "La Habana, ciudad de América", en **La Habana Vieja. Mapas y planos en los Archivos de España**, op. cit. p. 14.

[41] Cristian Fernández Cox, "Nuestra identidad sumergida", en AAVV, **Arquitectura latinoamericana. Pensamiento y propuesta,** Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, SUMMA, México, 1991, p.65. "Así por ejemplo en Chile, la Ilustración fue un eco de tercera mano del Iluminismo que había estremecido Europa hasta sus cimientos".

[42] José Antonio Portuondo, **Bosquejo histórico de las letras cubanas,** Editorial del Ministerio de Educación, La Habana, 1962, p. 15.

conservar, quiere evidenciar el pujante bienestar que promueve su gobierno. El palacio de los Capitanes Generales hace sentir su presencia desde "su gran sala por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos"[43]. Los Capitanes Generales Francisco Dionisio Vives y Miguel Tacón promovieron significativas obras urbanísticas y la cualificación ambiental de la plaza, no ya en términos de monumentalidad arquitectónica sino en la configuración de las áreas verdes y del mobiliario urbano (versión caribeña de los jardines aristocráticos europeos), para enmarcar las actividades recreativas de la alta sociedad habanera. Así lo afirma Vives, quien encarga en 1823 a José Bulnes de concretar el actual diseño interior, al decir: "Decorar, como corresponde uno de los sitios más preciosos de la ciudad, donde puede el vecindario gozar el fresco saludable de las tardes y noches, proporcionándose un punto de recreo y reunión, ha sido mucho tiempo objeto de mis deseos en beneficio de esta capital"[44].

Su conformación relaciona dialécticamente el uso social e individual. La filigrana geométrica regular de su trazado (desde la planta subdividida en cuadrados hasta los balaustres metálicos), atenúa la monumental dureza de los palacios circundantes. El bajo muro perimetral que separa el exterior del interior, define una linealidad continua contrapuesta al ritmo profundo de las arcadas. La precisión de su forma rescata el orden inexistente en el entorno arquitectónico que la delimita. Es la culminación de un diseño que integra dialécticamente todas las escalas y manifestaciones artísticas: en ella coexisten los códigos plásticos más avanzados de la época, transcritos en términos regionales: el diseño neoclásico del parque y el Templete, las pinturas de Juan Bautista Vermay y la música de Claudio Brindis de Salas[45], quedan enmarcados por el vivo cromatismo de los edificios adecuado al resplandor tropical, cuya contextualidad le alejaba de la proyección académica implícita en los enunciados del clasicismo abstracto.

---

[43] José Lezama Lima, op. cit. p. 230.
[44] Emilio Roig de Leuchsenring**, Los Monumentos Nacionales de la República de Cuba,** op. cit. p. 38.
[45] Alejo Carpentier, **La música en Cuba**, Editorial Luz-Hilo, La Habana, 1961, p. 85.

El siglo XIX ha sido rico en testimonios de los viajeros que pasaron por La Habana y en cuyas descripciones la Plaza de Armas alcanzaba particular significación. Alvaro de la Iglesia se refiere a su marco arquitectónico: "Estamos en la Plaza de Armas en una hermosísima noche estival del año de gracia de 1828. El palacio de los virreyes de la colonia es un ascua de oro con los millares de bujías que constelan sus tres salones centrales; frente a él, tanto o más brillante, la lujosa casa del Conde de Santovenia, con todos los balcones abiertos, muestra una iluminación fantástica"[46]. Por su parte el norteamericano John G. Wurdemann describe el diseño paisajístico existente en 1844: "El todo ofrece un placentero efecto, ya se vea de día, con su verde césped y sus naranjos cuidadosamente podados, sus sagúes de apariencia primorosa y sus gráciles palmas; ya de noche a la luz de sus numerosos faroles con su gentío de peatones gozosos y de buena banda militar[47]. Por último, la Condesa de Merlin identifica su contenido de clases: "Hermosos árboles, una fuente de saltadores y los palacios del gobernador y del intendente circundan este grande espacio, formando de él un paseo encantador y enteramente aristocrático. Las reuniones públicas tienen aquí un aspecto de buen gusto exclusivo del país; nada de chaqueta ni de gorra; nadie viste mal; los hombres van de frac, con corbata, chaleco y pantalones blancos, las mujeres con trajes de limón o de muselina. Estos vestidos blancos que respiran coquetería y elegancia, armonizan perfectamente con la belleza del clima, y dan a estas reuniones el carácter de una fiesta"[48].

Los bordes de la plaza resumían los avatares de la historia urbana: la ancestral fortaleza, la arquitectura popular y espontánea de las viviendas del siglo XVIII, el "rollo" y la ceiba originaria, la representación del poder político metropolitano. Frustrada la aspiración de lograr un diseño integral del marco circundante, se agregan otros componentes, expresión de las contradicciones ideológicas imperantes. El conde de

---

[46] Emilio Roig de Leuchsenring, op. cit. p. 44.
[47] John G. Wurdemann, **Notas sobre Cuba**, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989, p. 35.
[48] Condesa de Merlin, Viaje a **La Habana**, Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1974, p. 107.

Santovenia, moderniza su antigua residencia y la convierte en el único ejemplo habitacional neoclásico presente en la plaza.

La aparición de las cuatro fuentes rescindían los significados del agua como regeneración o salvación frente a la condena de la "picota": representan la "fuente, de la vida" o la "fuente de la juventud". La estatua del Fernando VII, ubicada en el punto central del espacio, expresa la reafirmación del poder central autoritario y represivo. Por el contrario, la construcción del Templete por el ingeniero Antonio María de la Torre en 1828[49], simboliza las luchas libertadoras de los independentistas cubanos (fig. 6).

A la ambigüedad del significado de la ceiba (tanto de las libertades municipales o del castigo social[50]), al decidir el Gobernador Vives la construcción de un monumento en homenaje a la reina Josefa Amalia de Sajonia y solicitar el asesoramiento del Obispo Juan José Díaz Espada y Landa, éste lo convierte en una representación de la "Fidelísima Ciudad de La Habana". De allí el carácter esencialmente arquitectónico del monumento: el pórtico dórico, coronado por un frontón, que alberga un pequeño espacio interior. Pero al mismo tiempo exterioriza los aires de autonomía y libertad que comenzaban a soplar en la isla, bajo la influencia del proceso independentista latinoamericano. ¿Cómo se manifiestan estos valores, interpretados subliminalmente por el Obispo Espada, de origen vasco y secretamente identificado con ellos? Asumiendo una forma clásica (templo hexástilo) tomada del edificio de la sala de juntas de Guernica (templo octóstilo), construido en 1826 en la plaza principal frente al ancestral roble, símbolo de la ciudad.

¿Por qué Guernica? En esta ciudad, en 1476, los Reyes Católicos, Fernando e

---

[49] Joaquín E. Weiss, **La arquitectura cubana del siglo XIX**, Ediciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, La Habana, 1960, p. LXVI.

[50] Emilio Roig de Leuchsenring. **La Habana Antigua, La Plaza de Armas,** op. cit. p. 70. Mientras Fernando Ortíz sostiene la primera versión al decir: "La ceiba de El Templete es el símbolo monumental de la libertad municipal de La Habana, es el histórico padrón jurisdiccional de su justicia y señorío", Roig cita la existencia de un significado contrario, en el acta del Cabildo del 8 de febrero de 1556, donde se indica: "si fuera esclavo le sean dados cien azotes atado a la seiba de la plaza".

Isabel, juraron al pie del roble mantener los fueros de Vizcaya[51]. Desde entonces, los reyes de España siguieron ratificando el principio de los fueros y libertades de los señoríos, convirtiéndose el árbol de Guernica en símbolo de los ideales antiabsolutistas[52]. Idea trasmitida no sólo en los contenidos ideológicos de la arquitectura griega difundidos por el Iluminismo, sino también por la representación de la hipotética fundación de la ciudad pintada en los muros del Templete por Juan Bautista Vermay, discípulo de David y difusor de las nuevas corrientes estéticas impulsada por la burguesía europea. En vez de la imagen del Rey y su esposa, aparecen los principales personajes de la sociedad habanera de la época, reafirmación de su existencia y personalidad propia.

El estallido de las guerras de independencia agudiza las distancias entre españoles y los luchadores por la causa nacional. La plaza se vacía lentamente de sus contenidos festivos, de las retretas militares, de los paseos nocturnos. Los criollos no comparten el espacio del poder metropolitano y comienzan a reunirse en la acera del Louvre, en lo que posteriormente será el Parque Central. Su existencia languidece y sólo se realizan en ella actividades políticas y militares: allí se concentran los voluntarios españoles antes de partir a la guerra, *arengados* por *el cruel* general Valeriano Weyler. Finalmente, es escenario del acto de rendición de las tropas peninsulares y de su partida de la isla al instalarse en el Palacio de los Capitanes Generales el gobernador militar norteamericano.

5. Realidad y ficción en el rescate de la memoria histórica

Durante la República la plaza quedó marginada de la dinámica vital de la ciudad.

---

[51] "Guernica", **Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana**, Tomo 27, Hijos de J. Espasa Editores, Barcelona, 1925, p. 29.

[52] Fernando Ortíz, **La hija cubana del Iluminismo**, Molina y Cía., La Habana, 1943, p. 3. Esta versión está presente en un libro de Historia de Cuba, realizado por profesores de la Universidad de La Habana que se encuentra en proceso de edición. La información fue obtenida por intermedio de la doctora María del Carmen Barcia.

Concentradas en ellas algunas actividades políticas y administrativas los primeros presidentes del país y el Ayuntamiento en el Palacio de Gobierno, el Senado y el Tribunal Supremo de Justicia en el Segundo Cabo, el Estado Mayor del Ejército, la Biblioteca Nacional en La Fuerza, el consulado de Estados Unidos en el nuevo edificio de oficinas, su imagen queda congelada en el tiempo, ajena al palpitar ciudadano. La figura del historiador Emilio Roig de Leuchsenring predomina durante décadas en el intento de transformar los atributos simbólicos del poder colonial en los nuevos ideales democráticos: desde 1923, por iniciativa de la revista **Cuba Contemporánea**, se plantea denominar la plaza "Carlos Manuel de Céspedes" y retirar la estatua de Fernando VII, iniciativa que se concreta en 1955. También promueve la eliminación del marmóreo escudo de la Corona borbónica a la entrega del palacio de los Capitanes Generales durante el gobierno de Miguel Tacón[53]. Logra paralizar la obra del Colegio de Abogados que se estaba construyendo adosado a La Fuerza y después de ingentes esfuerzos, arrebata al gobierno constitucional de Fulgencio Batista la declaración de Monumento Nacional de la plaza en 1944. También se llevaron a cabo obras de limpieza y demolición de las anónimas construcciones militares que envolvían el castillo que resurge en toda su nitidez geométrica. La introversión respecto a la bahía desapareció cuando fueron eliminaron todos los muros que envolvían La Fuerza e impedían la continuidad de la calle O' Reilly.

La transformación más importante del entorno arquitectónico se produce en los años treinta, durante el gobierno de Gerardo Machado, cuando el alcalde Miguel Mariano Gómez, encarga a los prestigiosos arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas la restauración del palacio de los Capitanes Generales, el Templete y la Intendencia. Sin cuestionar las mejoras que se introducen en el patio interior del primero, al incrementar su tamaño y demoler componentes funcionales que desmerecían sus valores espaciales, se altera radicalmente la percepción exterior de los

[53] Felicia Chateloin, L**a Habana de Tacón**, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, p.157.

edificios al eliminar el repello* cromático y dejar la piedra calcárea a la vista. En aquel entonces se produjo una acalorada polémica a favor y en contra de la medida adoptada. Evelio Govantes y Luis Bay y Sevilla defendieron su posición aplicada también a las mansiones de la Plaza de la Catedral, mientras el historiador Manuel Pérez Beato cuestionaba la falsificación de la verdad histórica implícita en el tradicional cromatismo habanero[54]. El originario carácter festivo de la plaza se transforma en un tono adusto, cuyo color gris plomizo resulta más próximo a las restauraciones de Viollet-le-Duc en Francia que a la particularidad regional del trópico. Finalmente el arquitecto Emilio Vasconcelos restituye el diseño del mobiliario y los jardines a su estado original, según los grabados del siglo XIX. A partir de 1959, los organismos de Estado (la Comisión Nacional de Monumentos y la Oficina del Historiador de la Ciudad) elaboran un plan de acción para rescatar los valores ambientales de la plaza y reactivar su significación social dentro de la nueva dinámica popular de la vida urbana. La Fuerza y el Palacio de Gobierno se convierten en museos, en las viviendas del siglo XVIII se instalan cafeterías y restaurantes, el palacio Santovenia recupera su anterior función de hotel Santa Isabel. A finales de la década del ochenta el castillo renacentista se proyecta al futuro, en busca de una nueva "fuerza" cultural, cuando es tomado -durante breve tiempo- por la vanguardia pictórica cubana. El palacio de los Capitanes Generales se transforma en un centro cultural dedicado a la difusión de la historia de Cuba y de sus manifestaciones artísticas, con el fin de atraer la presencia masiva de los habitantes de la ciudad. Así lo afirma Eusebio Leal, al decir: "A nuestro juicio, las condiciones se han tornado propicias para estructurar una activa participación de las masas, no sólo como

* Repello: revoque rústico de las paredes (N. del E.).

[54] Emilio Roig de Leuchsenring, op. cit. p. 57. Afirma Evelio Govantes: "Los edificios de los palacios de Gobierno, del 2° Cabo y de El Templete han sido privados del repello que originalmente tenían, lo que fue objeto de numerosas polémicas, en las que nosotros terciamos a favor de dicha modificación, por entender que, poniendo al descubierto la nobleza de las piedras primitivas, que no sabían trabajar arquitectos y operarios de entonces, se ha realizado el valor arquitectónico". Por el contrario, Manuel Pérez Beato, op. cit. p. 328, cita el **Diario La Marina** del 26 de junio de 1935, en el cual se afirma: "No se concibe que faltando a la pureza de la verdad histórica se hagan fachadas de sillería donde nunca las hubo: como las fachadas de las casas del Marqués de Aguas Claras y Conde de Lombillo, y otros que siéndolo se le ha quitado el repello para dejarlas al desnudo, perdiendo con tal motivo la pátina del tiempo que es la que caracteriza su belleza y demuestra su verdad".

espectador de una u otra actividad recreativas, sino como una fuerza actuante y decisiva en lo que ha de acontecer de ahora en adelante"[55] (fig.7).

Sin embargo, la Plaza de Armas, a pesar de los intentos de reanimación por ejemplo la fiesta de la fundación de la ciudad, cada 16 de noviembre, persiste como un mudo y silencioso testigo de la memoria social urbana. Al asumir los jóvenes otros espacios de La Habana para sus actividades recreativas, al convertirse en un área esencialmente turística con cierta tendencia escenográfica y producirse una artificial separación entre los visitantes y la población local en el uso de algunos de los servicios, al no realizarse actividades que integren masivamente a la población, no perdura la poesía de la vida en su compleja intensidad y queda sólo el eco de una sinfonía urbana inconclusa.

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en Milán, Italia, en 1934. Se gradúa como arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1960 y como doctor en Ciencias del Arte en la Universidad de La Habana en 1990. Ha sido y es docente en prestigiosas casas de altos estudios: profesor titular en la Facultad de Arquitectura y en el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría de La Habana; Visiting Professor, Graduate School of Architecture and Planning, Columbia University; profesor visitante en la Faculta de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Río de Janeiro; Cullinam Professor, School of Architecture, Rice University, Houston; Becario de la Fundación John Simon Guggenheim. Autor de numerosas publicaciones, entre sus últimos libros figuran: **Arquitectura y urbanismo modernos. Capitalismo y socialismo,** *La Habana, 1988;* **Arquitectura y urbanismo de la Revolución Cubana,** *La Habana, 1989;* **América Latina, fim de milenio, Raizes y perspetivas de sua arquitetura,** *San Pablo, 1990;* **Lectura del entorno cubano,** *La Habana, 1991.*

[55] Eusebio Leal, "Para hacer realidad los sueños", **Revolución y Cultura** N° 107, La Habana, julio 1981, pg. 9.

LA RECOVA DE LA PLAZA MAYOR DE BUENOS AIRES

Alberto de Paula. (CONICET)

Entre las principales expresiones de la cultura urbana de Hispano América se hallan sus plazas mayores, herederas del uso mercantil de la Europa bajomedieval y del ceremonial civil renacentista; funciones desarrolladas también en áreas precolombinas como México, donde el centro ceremonial de Tenochtitlán y el mercado de Tlatelolco eran espacios monumentales con tales usos, respectivamente. Las tradiciones, meso americana y europea se fusionaron en la ciudad hispanoamericana desde las fundaciones del siglo XVI, cuyos trazados ya evidencian la importancia de las plazas mayores, con esa dualidad de función.

El programa urbano de Felipe II

El 13 de julio de 1573, se aprobó en Segovia la **Provisión en que se declara la orden que se ha de tener en las Indias, en nuevos descubrimientos y poblaciones que en ellas se hicieren,**[1] cuyas ciento cuarenta y ocho ordenanzas recopilan, ordenan y completan disposiciones anteriores para el planeamiento, diseño y organización de ciudades con tal minuciosidad que, pese a su formulación tardía, es un

[1] Diego de Encinas, **Libro quarto de provisiones, cédulas, capítulos, de ordenanzas, instrucciones y cartas, libradas y despachadas en diferentes tiempos por sus Majestades de los Señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, y Emperador don Carlos de gloriosa memoria, y doña Juana su madre, y Católico Rey don Felipe, con acuerdo de los señores Presidentes y de su Consejo Real de las Indias, que en sus tiempos ha habido tocantes al buen gobierno de las Indias, y administración de la justicia en ellas. Sacado todo ello de los libros del dicho Consejo por su mandado, para que se sepa, entienda y se tenga noticia de lo que cerca de ello esta proveyó después que se descubrieron las Indias hasta ágora,** Madrid, Imprenta Real, 1596, pp. 232 a 246.

referente básico en la historia urbana de América.

El núcleo de una nueva población había de ser su plaza mayor que, de acuerdo a las ordenanzas 113 y 114 debía ser rectangular, no cuadrada como en la generalidad de las ciudades hispanoamericanas; y según la magnitud de cada población, mediría desde 60 por 160 hasta 120 por 180 metros. La demarcación comenzaría en la plaza mayor, de cuyo centro arrancarían a los cuatro rumbos las avenidas principales como ejes del trazado, y desde cuyas esquinas se delinearían prolongando sus lados, las calles de ancho normal que regirían los cuatro sectores de cuadrícula.

El entorno de la plaza mayor debía tener uso comercial: *"tiendas y casas para tratantes";* éstos serían los primeros edificios a construir en toda nuev*a* fundación. Según la ordenanza 127 podría imponerse

"(...) algún moderado derecho sobre las mercaderías, para que se edifiquen (...)" y además, en la ordenanza 116 se disponía que: *"(...) Toda la plaza a la redonda y las cuatro calles principales que de ella salen tengan portales, porque son de mucha comodidad para los tratantes que aquí suelen concurrir (...)".*

La catedral no estaría frente a la plaza mayor sino a distancia de ella, de modo que cerrase una de las avenidas o ejes principales; ocuparía una manzana entera para "(...) *que ningún otro edificio se le arrime sino el perteneciente a su comodidad y ornato"* (ordenanza 120), sobre una altitud perceptible para que el templo quedase *"(...) algo levantado del suelo, de manera que se haya de entrar en él por gradas (...)"* (ordenanza 125). Si la fundación se hacía en lugar costero, sería edificada *"(...) en parte que en saliendo de la mar se vea (...)"* (ordenanza 121).

Entre la plaza mayor y la catedral estarían las casas reales y las de cabildo, aduana y otras, para que *"(...) en tiempo de necesidad se puedan favorecer las unas a las otras"* (ordenanza 122) pero *"(...) no de manera que den embarazo al templo sino que lo autoricen"* (ordenanza 125); es decir: que no obstruyeran la adecuada visualización de la catedral, sino que la jerarquizaran.

Con esta zonificación de usos comerciales, ceremoniales y administrativos, se generarían centros monumentales caracterizados por los soportales de la plaza mayor, los edificios públicos en ambos lados de una de las avenidas principales, y el volumen dominante de la catedral valorado con su perspectiva axial desde la plaza. Era una visión barroca del espacio urbano, asemejable a los proyectos romanos del siglo XVI.

Pero en 1573 estaban fundadas las principales ciudades hispanoamericanas, cuyo ejemplo influyó en las fundaciones posteriores, más que el plan de Felipe II; y, en definitiva, el prototipo de ciudad hispanoamericana quedó conformado con la traza en cuadrícula uniforme, calles de anchos indiferenciados, y la plaza cuadrada de una manzana, rodeada por los edificios públicos y la catedral, dándole monumentalidad con la jerarquía de su arquitectura y sin efectos espaciales de perspectiva.

La Plaza Mayor de Buenos Aires

Juan de Garay fundó Buenos Aires el 11 de junio de 1580, y la trazó en cuadrícula homogénea. Situó la plaza mayor en el eje y desfasada hacia la costa, como ordenaba la Provisión de 1573, pero la trazó al modo hispanoamericano: La iglesia mayor y al cabildo recibieron solares al norte y oeste de la plaza y no a distancia de ésta, que tampoco fue rectangular sino cuadrada con 121 metros por lado, coincidente con la mitad oeste de la Plaza de Mayo de nuestros días (entre las calles Rivadavia, Hipólito Yrigoyen, Defensa y Bolívar) cuya parte oriental (entre Defensa y Balcarce) fue la "manzana del Adelantado» Juan Torres de Vera y Aragón, que nunca la habitó.

En 1586 se construyó la primera iglesia mayor junto a la ribera,[2] donde está la Casa Rosada actual; cumplía la ley pero hubo quejas de que obstruía *"(...) el comercio del río, lo cual era en gran daño y perjuicio de la dicha población (...)",* en 1593 se la mudó al solar

[2] José Torre Revello, "La Catedral de Buenos Aires (contribución para su historia)", en: **Archivum, revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina**, tomo II cuaderno 2, Buenos Aires, Editorial Huarpes S.A., julio-diciembre de 1944, pp. 285 a 332.

designado por Juan de Garay, y sobre el anterior se emplazó al año siguiente el Fuerte de Buenos Aires. El Cabildo que en 1607 aún no tenía local propio, intentó erigirlo en la "manzana del Adelantado",[3] donde correspondía por ordenanza 122, pero no lo logró, y en 1608 lo hizo en su solar al oeste de la plaza.

La "manzana del Adelantado" quedó baldía hasta 1608, cuando el Colegio de la Compañía de Jesús se estableció en la mitad norte; once años después, un heredero del Adelantado, construyó casas en la parte sur, corriendo entre medio un callejón de acceso al fuerte.[4] El plan de cuatro avenidas aporticadas, como demarcación monumental de los ejes de la traza urbana, se redujo en Buenos Aires a ese callejón, apto para peatones y cabalgaduras, pero no para vehículos de mayor porte.

Tardía y paradójicamente, la Avenida de Mayo abierta en 1889, cumplió el lineamiento dado por Felipe II en la ordenanza 115, y el Palacio del Congreso que la bloquea al oeste, ejemplifica el efecto de perspectiva urbana que debía componer hacia el este, entre la plaza fundacional y una gran catedral junto al río.

Las recovas que debían hacerse en torno de la plaza para comodidad de los tratantes, se comenzaron hacia 1649 con el segundo edificio del Cabildo, cuya planta baja tuvo arquería, su piso alto un balcón para presenciar ceremonias en la plaza, y su tejado dos torreones como las casas consistoriales de la España de los Austrias. La "Recova Vieja» construida en 1803 fue, con doscientos treinta años de demora, la mayor obra en cumplimiento de la ordenanza 116; y su demolición en 1883 posibilitó dar a la actual Plaza de Mayo la forma rectangular ideada en el siglo XVI, aunque sus 121 metros de ancho por 252 de largo, han superado la magnitud prevista entonces.

---

[3] Vicente Fidel López (Director), **Archivo Municipal de la Capital, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, publicados bajo la dirección del doctor Vicente Fidel López, por encargo de la Municipalidad de la Capital, Libro I,** Buenos Aires, Litografía, Imprenta y Encuadernación de G. Kraft, 1895, pp. 442 a 445, sesión del 31 de diciembre de 1607.

[4] Manuel Ricardo Trelles, "Estudio histórico sobre un pedazo de tierra", en: **La Revista de Buenos Aires**, tomo VIII, año III n° 31, Buenos Aires, noviembre de 1865, pp. 348 a 371.

La Plaza Mayor y la "Plaza de Armas"

El colegio de San Ignacio permaneció en la "manzana del Adelantado", donde se plantaron naranjos y limoneros, una palmera datilera, varios cipreses y el primer pino de Castilla que hubo en la ciudad. La mitad sur de la manzana fue comprada en subasta al heredero del Adelantado, por Pedro de Rojas y Acevedo, cuya viuda la donó después a la Compañía de Jesús, que así llegó a poseer ambas mitades,[5] separadas siempre por el callejón de acceso al Fuerte.

Las mejoras en el castillo o Fuerte de San Baltasar de Austria, cuyos fosos y bastiones ocupaban más superficie que la actual calle Balcarce, hicieron incompatible su vecindad con los árboles y edificios ignacíanos, que interceptaban su frente principal y debilitaban la seguridad del recinto. Entre 1662 y 1675 el Colegio se mudó a la "manzana de las luces"; trasplantando algunos árboles, como el pino que dio a la calle Perú su primitivo nombre.[6] La iglesia desocupada en la actual cuadra de Rivadavia entre Defensa y Balcarce, quedó en pie para diversos usos, y hasta se rehabilitó como templo del colegio entre 1722 y 1734, mientras se concluía el actual de San Ignacio.

La antigua "manzana del Adelantado» fue así "Plaza de Armas", como espacio de respeto del fuerte, que hacia 1670 tomó el nombre de Castillo de San Miguel y cuyas construcciones de ladrillo, ampliadas, subsistieron hasta la segunda mitad del siglo XIX. Pero en la práctica, los arrasados huertos del colegio se convirtieron en terreno accesorio de la Plaza Mayor. Un conocido historiador,[7] ha sintetizado que:

"(...) El suelo de la plaza siempre se veía desparejo, con montículos y *pozos, cruzado por huellones dejados por las carretas cuando acudían al mercado. El conjunto en invierno era un páramo*

---

[5] Ibídem.

[6] **Documentos para la Historia Argentina, tomo IX, Administración edilicia de la ciudad de Buenos Aires (1776-1805**), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1918, p. 353.
Ricardo de Lafuente Machain, **Buenos Aires en el siglo XVIII**, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1946, p. 67. El autor no especifica el motivo de esa denominación, pero aclara que "no tenía nada que ver con el virrey [Joaquín del Pino] pues en tiempo de Vértiz ya se le conocía de esa manera".

[7] Ricardo de Lafuente Machain, **Buenos Aires en el siglo XVIII,** op. cit., pp.74, 75.

abierto a todos los vientos del río y *pampero que la barrían con plena libertad, mientras en verano el viandante, sin ninguna protección, se cocía bajo los rigores del sol.*

A pesar de todo, era el sitio donde tenían lugar las ceremonias oficiales públicas y *regocijos de la ciudad, en ocasiones solemnes como las juras reales* y *fiestas patronales. Entonces se alzaban tablados donde se hacía la proclama* y *se representaban funciones teatrales, dentro del cuadro de edificios engalanados con banderas* y *guirnaldas. (...)"*

A mediados del siglo XVIII, los vendedores de alimentos ambulaban por las plazas Mayor y de Armas, y había una veintena de comercios estables, alrededor de ellas la mayoría del lado sur.[8] La actual cuadra de Hipólito Yrigoyen entre Bolívar y Defensa *era "la vereda ancha)",* y estaban allí un catalán y un gaditano con pequeñas tiendas, un sastre negro, un zapatero catalán, un barbero catamarqueño mestizo y, sobre Bolívar, un peluquero castellano. En la esquina sudoeste de Hipólito Yrigoyen y Defensa, funcionaban la tienda de un gaditano y la zapatería de un catalán.

En la manzana siguiente al este (hoy Banco Hipotecario Nacional) había una tienda de un chileno junto al hueco de San Francisco, y dos mercaderes tratantes y un zapatero gaditanos en la contigua propiedad de Felipe Aspillaga, después fue de Antonio de Escalada; frente a la Plaza de Armas (Hipólito Yrigoyen entre Defensa y Balcarce) había una faja baldía de más de 30 varas por el largo de la cuadra.

El foso y los baluartes del Fuerte invadían esa manzana y la que hoy ocupa, en la barranca, el Ministerio de Economía en cuyo predio había, en 1744, dos casitas aisladas con las zapaterías de un indio y un español. También avanzaban al norte sobre la actual manzana del Banco de la Nación Argentina, donde sólo había dos tendejones de un sevillano y de un paraguayo, ambos en el temible Hueco de las Animas (actual esquina nordeste de Rivadavia y Reconquista); cerca de allí un negro libre ejercía como sastre, y un tucumano como zapatero. Enfrente (hoy Banco de Crédito Argentino)

---

[8] **Documentos para la Historia Argentina, tomo X, padrones de la ciudad y campaña de Buenos Aires (1726-1810),** Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 1920 - 1955, pp. 258, 264, 331 a 335, 346 y ss.

había otra tienda de mercancía de un sevillano, y frente a la Catedral (donde nace la Diagonal Norte) otra más era atendida por un paraguayo.

Primeros proyectos de una gran Recova

En 1756 se discutió un proyecto del capitán de navío Juan de Echevarría, con Francisco Alvarez Campana como financista, para construir una línea de puestos de venta de *"trigo, carne, pan, legumbres, verduras y aves",* en un terreno de 20 varas de ancho y una cuadra de largo desde el hueco de las ánimas al sur, donde después se hizo la Recova Vieja. Se costearía por arancel sobre las ventas, sería el único lugar de la ciudad habilitado para hacerlas, y el beneficio se aplicaría a obras filantrópicas de la Hermandad de la Santa Caridad; pero como el arancel gravaba el consumo y encarecía el costo de la vida, el proyecto no se aprobó.[9]

En 1766y en 1774, se consideraron varias propuestas de recovas, malogradas por diversas causas, entre ellas interferir el entorno del Fuerte.[10] Y en 1783 había quejas en los máximos niveles capitular y virreinal, porque las carretas de abasto dejaban las calles hechas lodazales, y se admitía como único remedio la recova *"(...)donde con toda comodidad, decencia, limpieza* y *abrigo se pudiera vender el abasto, dejando desocupado el ámbito de la Plaza Mayor; y que por lo menos no pareciese un inmundo cortijo, como está hoy, contra el decoro del Excelentísimo Señor Virrey y autoridad de esta capital(...).*[11]

En 1784 se trató un proyecto del fiel ejecutor de la ciudad, para edificar un rastro y recova, restando a la Plaza Mayor una franja perimetral en "U" de 20 varas de ancho que, sin ocupar el lado oeste frente al Cabildo, la bordease al norte (hoy Rivadavia), este (Defensa) y sur (Hipólito Yrigoyen); además Antonio de Escalada cercaría su propiedad y haría puestos para venta de carnes y pescados. La plaza se achicaría de 140

[9] José Antonio Pillado, **Buenos Aires colonial, edificios y costumbres**, volumen I, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910, p. 37.
[10] José Antonio Pillado, op. cit., p.353.
[11] José Antonio Pillado, op. cit., pp. 47, 48.

varas por lado a 120 por 100, asemejándola en proporción y dimensiones, según alegaban, a lo dispuesto en la Legislación de Indias.[12]

El fiel ejecutor equivalía por funciones aun inspector general de municipalidad; su oficina estaba entre ambas plazas,[13] en 1800 fue reconstruida en ladrillo sobre un ángulo de la de Armas y, apenas terminada, surgió otro proyecto de recova que la englobaría con el mismo estilo, se extendería por el lado sur de la Plaza Mayor hasta la esquina del Cabildo y podría prolongarse frente a los "Altos de Escalada". Los puestos de carne y pescado estarían a un lado, los de frutas, verduras y demás víveres al otro; todos pagarían alquileres y el proyecto sería rentable.[14]

La idea de la recova evolucionó rápido esta vez. En sesión capitular del 22 de octubre de 1800 se tomó un planteo en "U" asimétrica, pues se dejaban libres los lados oeste frente a la cuadra del Cabildo y noroeste frente a la Catedral; el pabellón del fiel ejecutor se englobaría en un ángulo de la obra, que adoptaría sus características arquitectónicas, y los frentes tendrían pilares y arcos de tres varas de luz.

En diciembre de 1800, el comandante del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, mariscal José García Martínez de Cáceres, proyectó sobre la mitad oeste de la Plaza de Armas dos galerías en "U" con arquerías exteriores, separadas por el camino al Fuerte; dejando dentro de cada una un hueco rodeado de paredes ciegas y proclive a llenarse de basura. Como las embocaduras se orientaban al este, nada grato resultaría el panorama desde la portada y el balcón del fuerte; tal vez por eso el virrey y el Cabildo tuvieron el buen gusto de agradecer al mariscal y archivar su proyecto.[15] En abril de 1801, presentó otra variante "más *vistosa y decorada"* pero con igual emplazamiento y tipología, y también fue descartada cortésmente.

---

[12] José Antonio Pillado, op. cit., pp. 49 a 51.
[13] José Antonio Wilde, **Buenos Aires desde setenta años atrás (1810-1880)**, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960, pp. 35, 36.
[14] José Antonio Pillado, op. cit., p. 56.
[15] José Antonio Pillado, op. cit., p. 58.

Se construye y habilita la Recova

El 20 de mayo de 1801, asumió sus funciones el octavo virrey de las Provincias del Río de la Plata, ingeniero Joaquín del Pino, quien a mediados del año siguiente trató con el Cabildo de Buenos Aires la construcción de la Recova, según anteproyecto del maestro mayor de reales obras Agustín Conde,[16] cuyas características eran:

a) ubicada sobre la Plaza de Armas (al este de la actual calle Defensa);

b) compuesta por dos pabellones, cada uno de 64 varas de largo, 16 y media de ancho y 5 de alto, separados por un pasaje de 12 varas para el camino al fuerte, con un total de 140 varas ó 121,24 metros, longitud normal de cada frente de manzana en el casco fundacional de Buenos Aires;

c) tipología de cada pabellón en espina: circulación perimetral y muro central con locales de ambos lados, uno pequeño u oficina en cada extremo, y diez grandes para tiendas; total de ambos pabellones: cuarenta tiendas para alquilar y ocho oficinas;

d) configuración externa como arquería con arcos rebajados: doce en los frentes mayores y tres en los menores, techo de azotea; y un alto de 5 varas que, confrontado con las 64 de largo, daría al conjunto un aspecto desproporcionadamente chato.

Por decreto de 28 de septiembre de 1802, el virrey lo aprobó en forma condicional, porque había un plan de construir en esa manzana un palacio para la Real Audiencia y Tribunales, en cuyo caso la demolición de la Recova y su reconstrucción en otro sitio estarían a cargo del Cabildo; y agregó esta importantísima cláusula:

[16] El maestro mayor de reales obras Agustín Conde (1756-1822) era proveedor de la Corona según el censo de Buenos Aires de 1778; se desconoce su actividad hasta 1796 cuando proyectó la Oficina del Resguardo, de madera sobre pilotes, en un sector anegadizo de la Boca del Riachuelo, cuyo diseño revela un buen manejo del dibujo y del oficio. En 1802 hizo el anteproyecto para la Recova, que modificó y construyó Juan Bautista Segismundo, y en 1803 fue designado director de obras de la Catedral de Buenos Aires, donde inició la construcción de una torre con balcón. También realizó varios peritajes y dictámenes, trabajó en el Fuerte de Buenos Aires (1805) y en las baterías de Colonia (1806), dirigió entre 1815 y 1821 la reparación y reforma de la cárcel del Cabildo, y en 1818 sucedió a Francisco Cañete en las obras de la Aduana. Aunque se sabe poco de su producción, puede ubicárselo en la corriente de transición entre el barroco bonaerense del siglo XVIII y un incipiente neoclasicismo popular.

Fig. 1a *- "Proyecto de una Recoba para cuadrar la Plaza Mayor de esta Capital, construyéndola en la prolongación de las cuadras que miran al oeste de las calles de San Francisco y de la Merced, a expensas y en beneficio de su Muy Ilustre Cabildo, que puede recaudar su alquiler estableciendo en ella los géneros comestibles para el Abasto de su numeroso vecindario. Buenos Aires, 10 de diciembre de 1800".* (Original en: Archivo General de la Nación, Cabildo de Buenos Aires, Archivo 1810, Folio 144). Autor: José García Martínez de Cáceres, Ing. plano de distribución general.

Referencias: **A.** Calle de la Merced. **B.** Calle de San Francisco. **C.** Calle para comunicación con el Fuerte. **D.** Calles laterales para el bajo del río. **E.** La Recova.

Fig. 1b *- Plano del mismo proyecto en escala mayor, correspondiente al pabellón norte de la Recova.*

Referencias: **F.** Casa para el Fiel Ejecutor. **G.** Divisiones para las verduras y caza. **H.** Idem para las carnes. **Y.** Idem para los huevos. **J.** Idem para las frutas, etc.

Fig. 1a

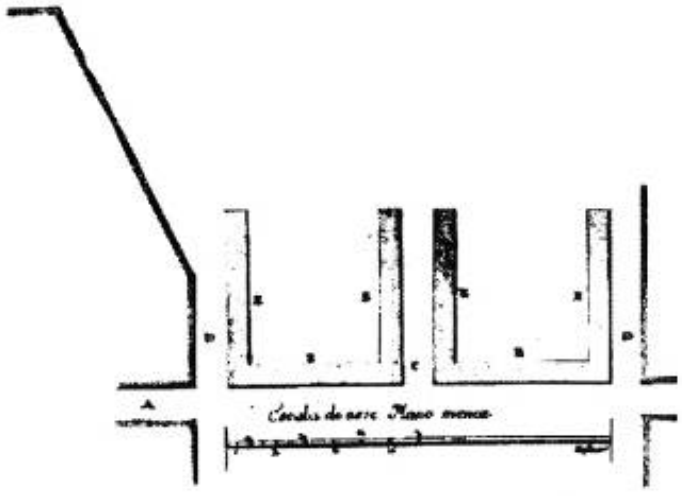
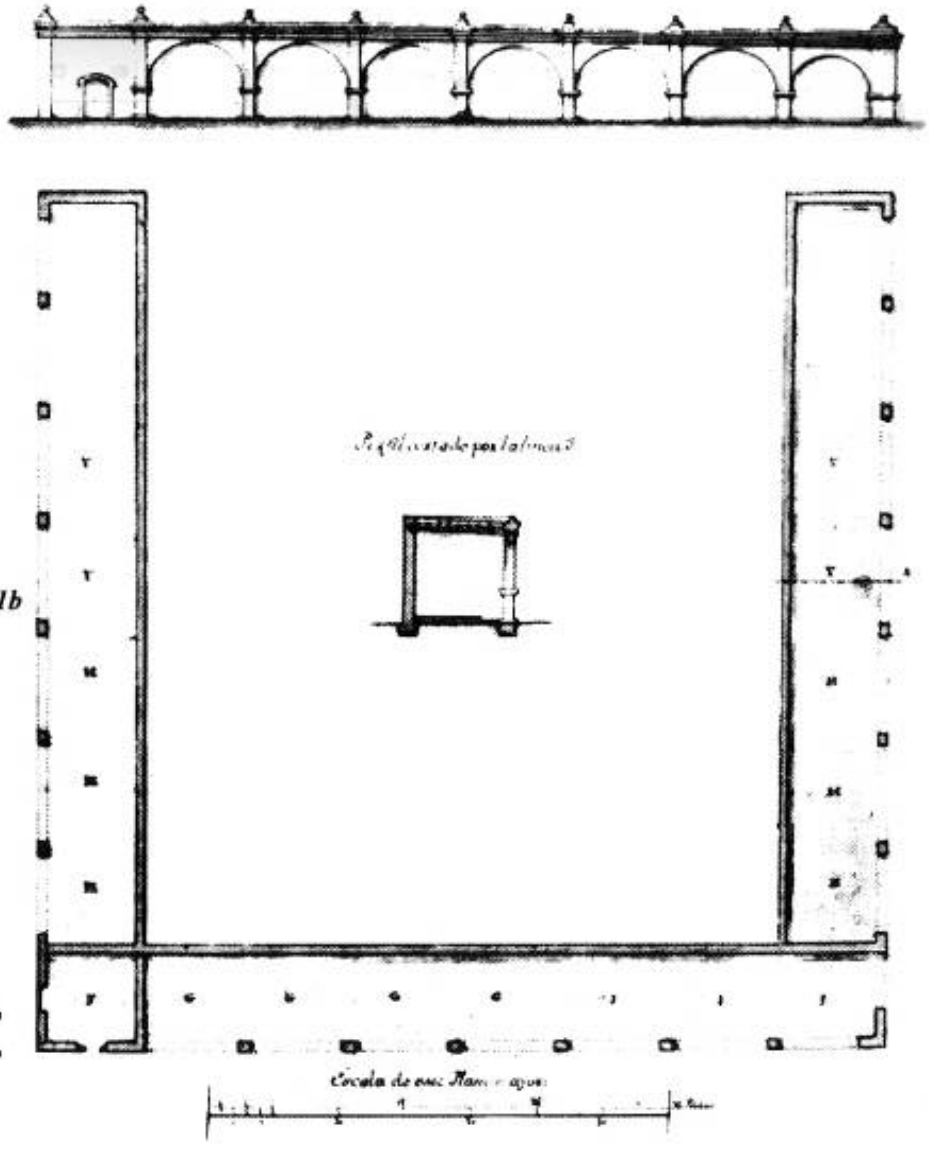


Fig. 1b



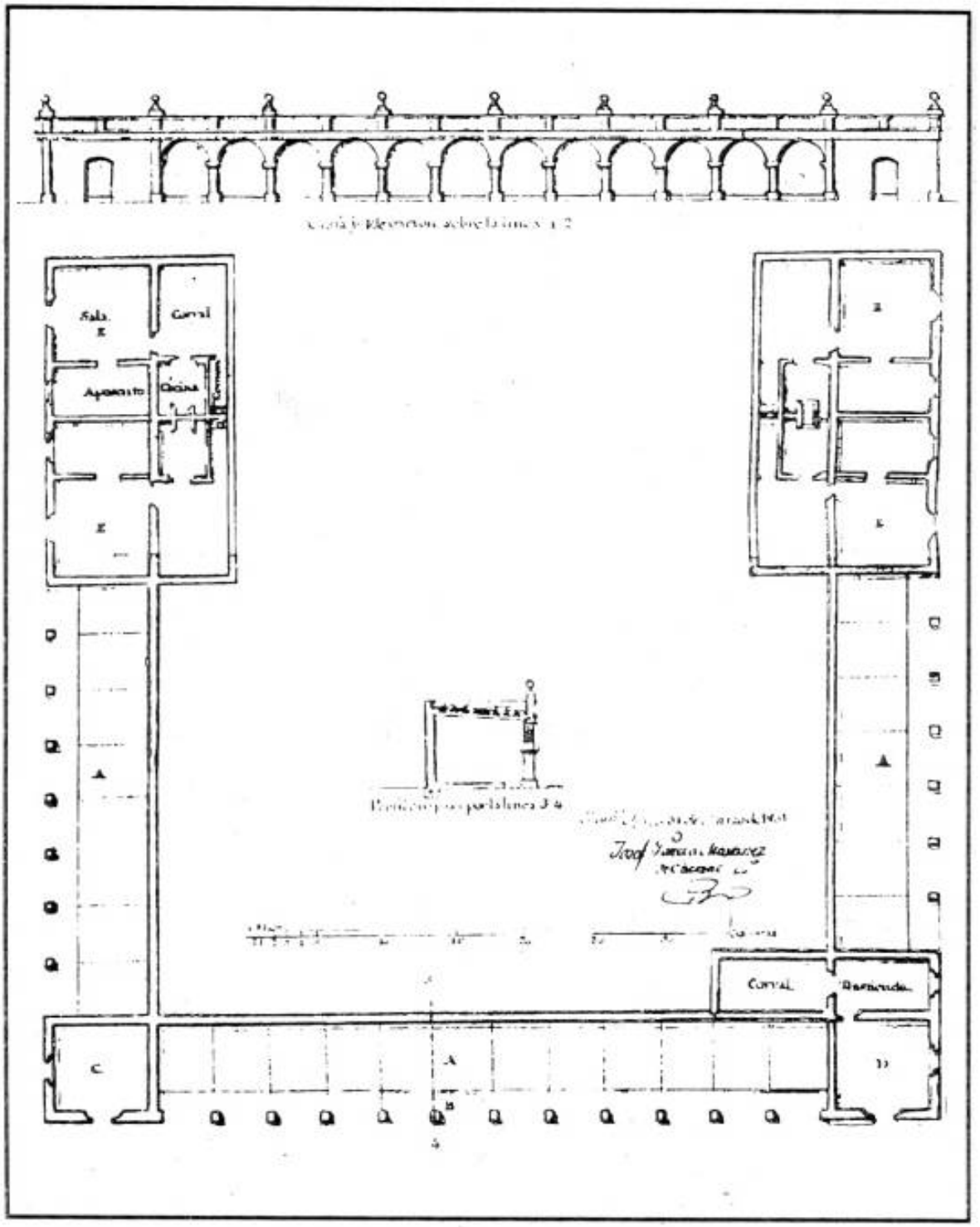


Fig. 2 *- Plano, perfil y elevación número 2 que manifiesta la mitad de la Recova de la parte del sur, de la Capital, en mejor disposición (...),* de igual autor, fecha 31 de marzo de 1801; la modificación más notoria con respecto al diseño anterior, es el agregado de una vivienda para alquilar en el extremo de cada galería, incrementando así la renta potencial en beneficio del Cabildo.

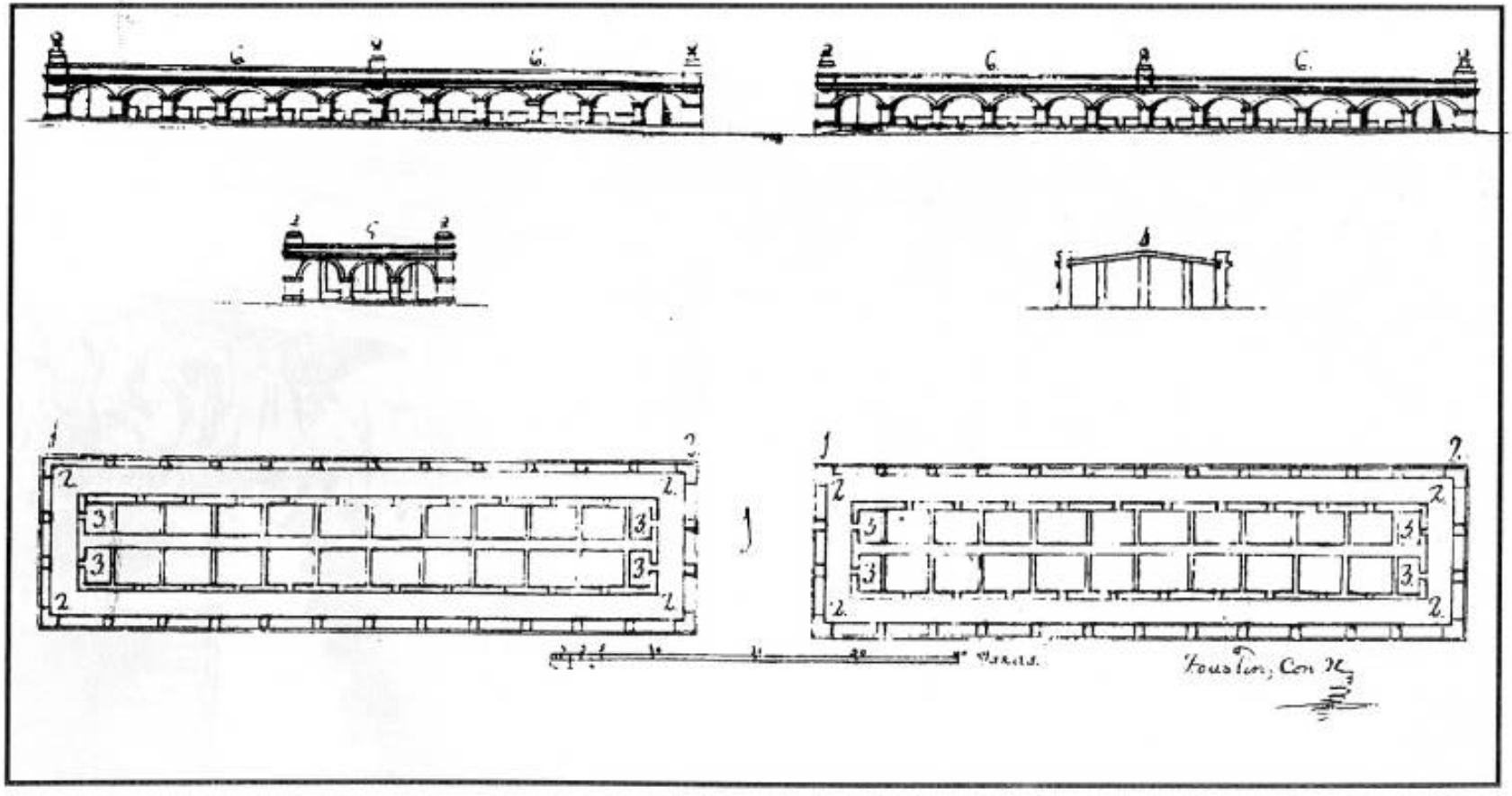


Fig. 3 *- Plano y proyecto que manifiesta la Recoba de la Capital de Buenos Ayres en disposición más conveniente y vistosa (...),* autor: Agustín Conde, Maestro Mayor. Los pabellones se han reducido a galerías longitudinales de doble frente, circunvaladas por arquerías con arcos del tipo escarzano, que el virrey Joaquín del Pino, ing., mandó cambiar por el de medio punto, similar al construido en el Cabildo, y encomendó su construcción a los maestros mayores Segismundo y Zelaya autores también del gran arco central.

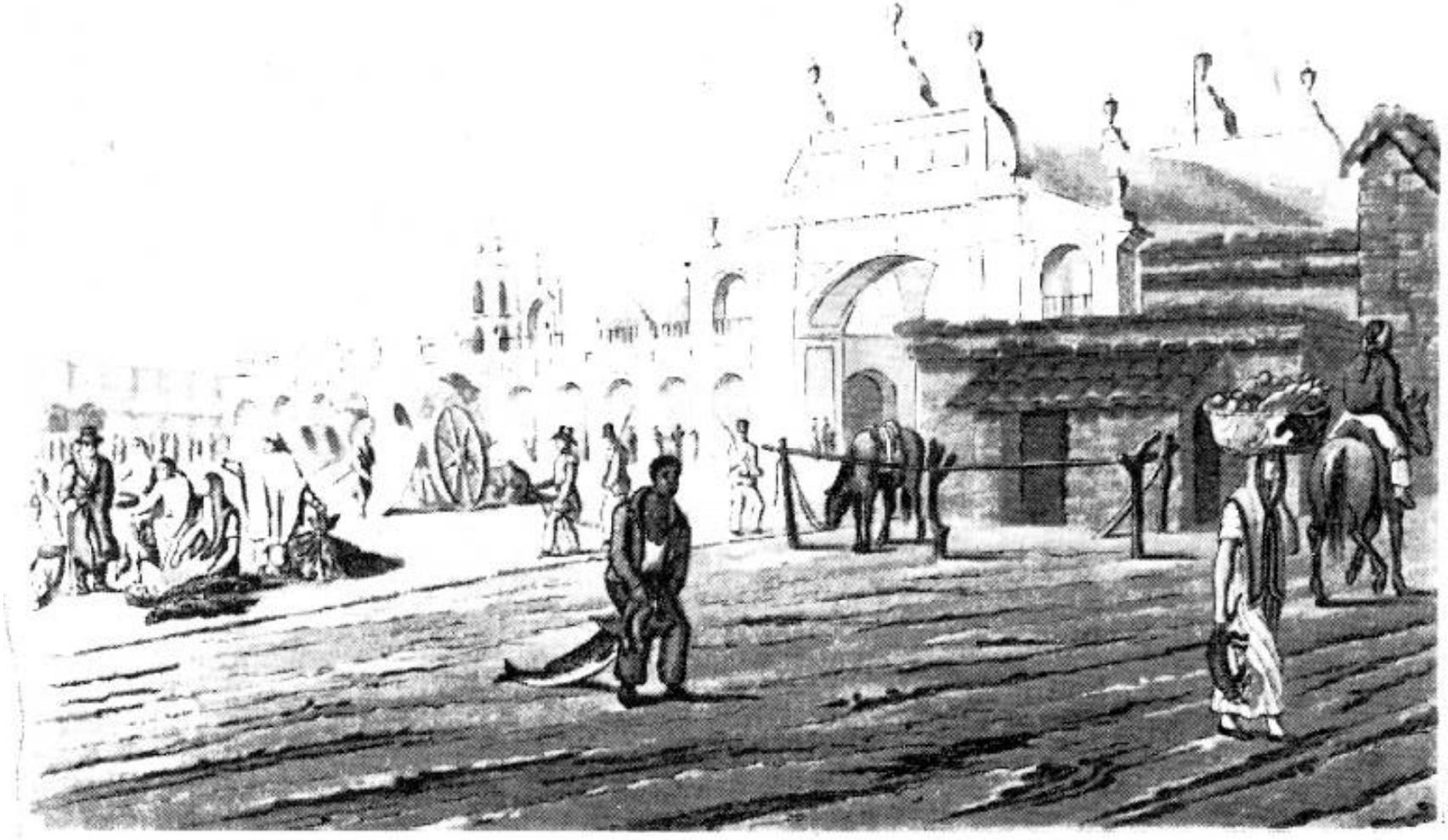


Fig. 4 - *La Plaza de Armas o plaza del mercado, y el frente de la Recova hacia el este, en 1817, según la acuarela de Emeric Essex Vidal, editada por R. Ackermann, Londres.*

Fig. 5 *- La Recova Vieja hacia el oeste y el antiguo Teatro Colón, en armonioso conjunto, hacia 1870.*

Fig. 6 *- "Prospecto de una casa perteneciente a el Estado, cuyo terreno se halla en la Plaza Mayor de esta ciudad de Buenos Aires con frente al norte."* (original en Archivo General de la Nación, Interior, legajo 65, expediente 23). Autor: Francisco Cañete, maestro mayor, data de agosto de 1817. Se trata del inicio de la llamada "Recova Nueva" entre el Cabildo y la Recova Vieja, es decir, en la cuadra de la actual calle Hipólito Yrigoyen desde Bolívar a Defensa.

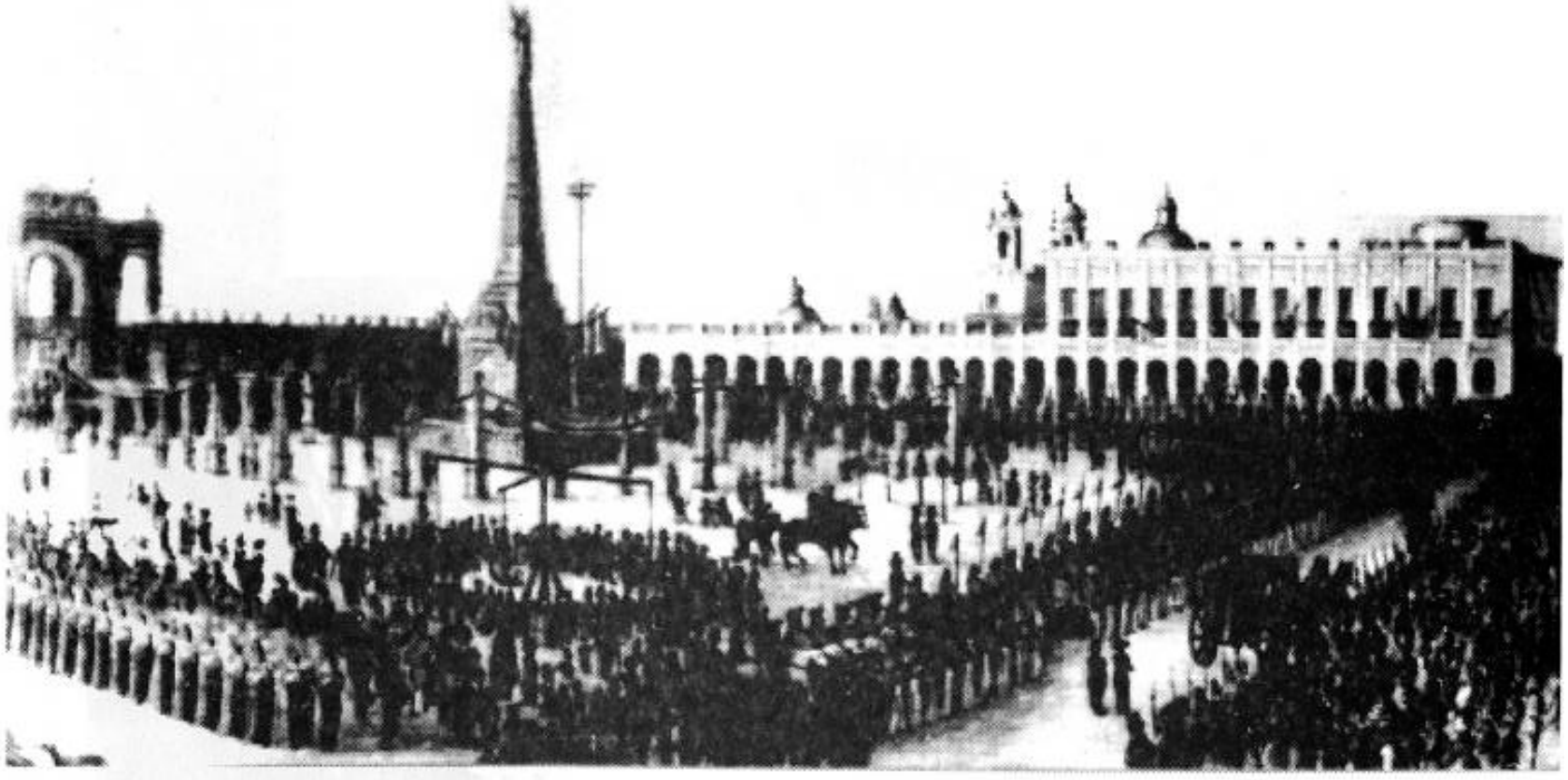


Fig. 7 - La Plaza Mayor con la Recova Nueva y el frente occidental de la Recova Vieja, en 1841 según el dibujo de Alberico Isola, editado por Litografía de las Artes, Buenos Aires.

Fig. 8 *- La Recova Nueva hacia 1870.*

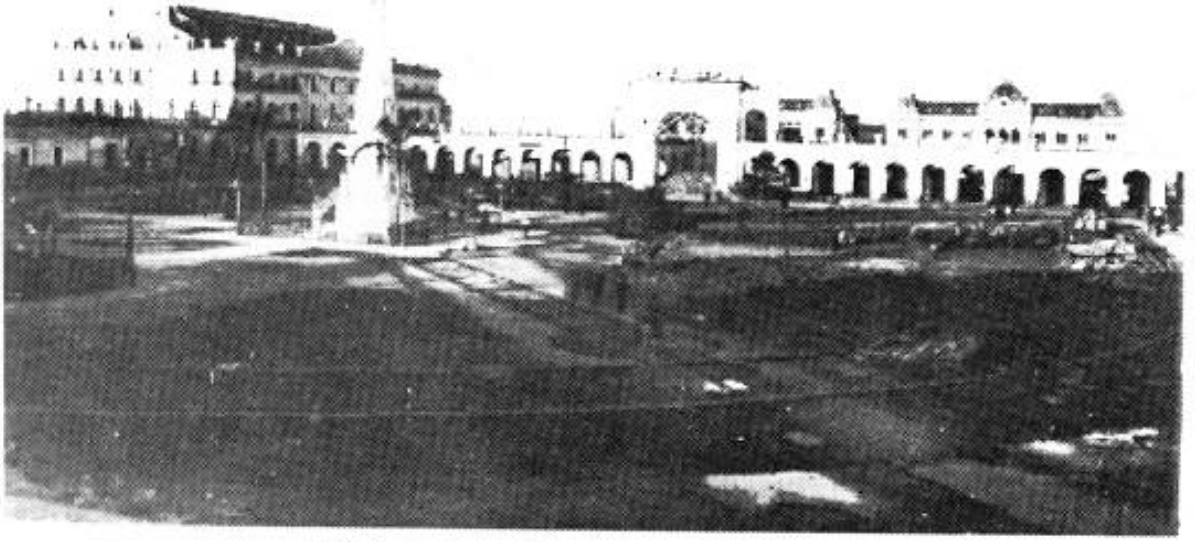


Fig. 9 *- La Recova Vieja al comienzo de su demolición en agosto de 1883.*

"(...)Que lo mismo deberá entenderse si, reedificándose las antiguas casas de los frentes norte y *sur a la misma plaza, de fábrica más suntuosa, con portales o corredores de arquería* y *bóveda, iguales o semejantes a los de las casas capitulares, exigiere la pública decoración de la misma plaza que se uniforme por el este, o con la propuesta extensión del palacio* y *edificios anexos para dichos tribunales, o con algunos otros, si acaso pudiesen construirse sin perjuicio de la vista* y *entradas del primero(...)".*[17]

Esta cláusula justifica la diferencia entre el anteproyecto de Agustín Conde, y la obra del maestro mayor Juan Bautista Segismundo;[18] pues los arcos no se hicieron rebajados sino de medio punto como los del Cabildo, con lo cual se superó la altura prevista, y ganaron la plaza en armonía y la Recova en monumentalidad e importancia.

La obra comenzó el 17 de diciembre de 1802 y se habilitó a fines de 1803. Al separar las Plazas de Armas y Mayor, ésta recuperó su proporción cuadrada; pero el pasaje entre ambas abría una brecha del ancho de una calle, entre los pabellones norte y sur de la Recova; como solución, los maestros Juan Bautista Segismundo y Juan Antonio de Zelaya,[19] proyectaron y construyeron en 1804 el arco monumental, que las unió cubriendo el paso sin cerrarlo.

---

[17] José Antonio Pillado, op. cit., p. 84 y ss.

[18] El maestro mayor Juan Bautista Segismundo (? - 1825) nació en Buenos Aires, donde fue discípulo del maestro alarife Juan Bautista Masella (hijo del arquitecto turinés Antonio Masella) y colaborador del ingeniero naval capitán Martín Boneo, autor de obras urbanas como el muelle que llevó su nombre. En 1802, el Cabildo designó Maestro Mayor de Obras de la Ciudad de Buenos Aires a Segismundo, quien entre 1802 y 1803 construyó la Recova de la que merece ser considerado autor principal, en razón de las esenciales mejoras que por encargo del virrey, ingeniero Joaquín del Pino, hizo al anteproyecto de Agustín Conde; en 1803 formó con el maestro carpintero Juan Antonio Zelaya una empresa, que concretó el proyecto de Boneo para el teatro Coliseo Provisional de Buenos Aires y lo administró artística y comercialmente durante casi quince años. Segismundo y Zelaya proyectaron y construyeron en 1804, el arco de triunfo que unió los dos pabellones de la Recova y dio a ésta su fisonomía histórica; Segismundo hizo además la cárcel del Cabildo (1805), el cuartel de Patricios (1807), la casa de Juan Evangelista Terrada (1812) y otras obras, peritajes y trabajos, como las tablillas de nomenclatura de calles para las esquinas de Buenos Aires (1813); en 1819 sucedió al ingeniero Jacobo Boudier como técnico del Consulado bonaerense. La producción de Segismundo no es correctamente valorada en la historiografía, pues parece haber tenido un buen manejo del diseño y de la técnica. La solidez de la Recova Vieja fue ponderada, ochenta años después de su construcción, por el ingeniero municipal Juan A. Buschiazzo y la comprobaron quienes hicieron su demolición. Segismundo se dedicó también a la actividad agropecuaria. Tuvo una buena biblioteca de Arquitectura, con los tratados de Vitruvio, Alberti y varios ejemplares de Vignola, los **Principios de Fortificación** (de Pedro de Lucuze), ocho tomos de los **Elementos de Matemáticas** de Benito Bails, siete del **Compendio** de Tomás Vicente Tosca, un manuscrito titulado: **Arquitectura Civil** (que suponemos sería el tomo de dibujos del Tratado de Juan Caramuel) entre otros.

[19] El maestro carpintero Juan Antonio Zelaya es una figura muy poco conocida, entre sus obras pueden citarse la posada de Antonio Vasconcelos, frente al Correo de Buenos Aires, cuyo edificio era propiedad de Miguel de Azcuénaga (1806); seis puentes en el camino de Buenos Aires a Ensenada. (1810); y los trabajos en sociedad con Juan Bautista Segismundo: el arco de triunfo de la Recova (1804) y el teatro Coliseo Provisional (1803-1805) que ambos administraron hasta 1819.

En definitiva, según una mensura de 1836 y deducciones sobre fotografías antiguas, la sección sur de la Recova medía 53,70 metros de largo, la sección norte 55,40, y el ancho general era de 17,60 metros. Aproximadamente, cada módulo de arquería tenía 4,50 metros entre ejes de pilastras, 3 de abertura, 3,50 de alto hasta el arranque del arco, 5 hasta su clave, 7 hasta la azotea y 8,20 hasta el pasamanos del pretil; el pasaje central medía 9,52 metros (11 varas, como las calles de la zona), el arco monumental unos 7,80 metros de ancho de paso, 9,50 de alto hasta la clave y 19,50 hasta el remate del pináculo.

El 2 de diciembre de 1803, el Cabildo de Buenos Aires aprobó el reglamento para uso de la Recova, cuyo primer artículo la definía como el lugar de concentración de *"(...) todos los comestibles que concurren diariamente a la plaza, de cualquier clase que sean, como también los puestos que se mantienen en las bocacalles y cuartos inmediatos, y queden la plaza y las veredas desembarazadas (...);*[20] *en* consecuencia, se ordenaba desocupar la plaza, las veredas *"(...) y los cuartos donde arbitrariamente se han colocado algunos vendedores, haciendo sus ventas sin sujeción al Fiel Ejecutor y cometiendo a su arbitrio los fraudes que pueden, tanto en los precios como en la calidad de los comestibles, todo en perjuicio del público(...)".*

Según ese reglamento, el pabellón norte era para los verduleros y fruteros; y el pabellón sur se destinaba: al este para los *"mercachifles que ahora ocupan la vereda ancha y la plaza",* y al oeste para los polleros y carniceros. En los días de abstinencia según precepto de la Iglesia, los carniceros faltaban y concurrían los pescadores, cuya ubicación habría de ser convencional.

Los locales de la Recova fueron muy solicitados, y para disponer de ellos con la mayor libertad y conveniencia posible, el 24 de febrero de 1804 el Cabildo optó por mudar las carnicerías a un terreno lindero al caserón de los Escalada, sobre la gran ochava que existía en lo que es hoy la esquina de Hipólito Yrigoyen y Balcarce; ese predio se usó años después para construir el ex Congreso Nacional, edificio que ahora

[20] José Antonio Pillado, op. cit., pp. 369 a 371.

es sede de la Academia Nacional de la Historia y se halla englobado dentro del Banco Hipotecario Nacional.

El viajero y acuarelista inglés Emeric Essex Vidal, describía hacia 1818 la Recova como *"(...) un edificio de cal y canto facetado en parte con piedra (...)" y agregaba* que *"(...) la parte del sur es una serie de pulperías, al este de las cuales se encuentra al mercado de carne, cercado de pared y rodeado de carnicerías. Entre el mercado de carne y el fuerte se estacionan las carretas de pescado. Las verduras y frutas se venden frente a las pulperías y bajo de la parte sud de la Recova. Los vendedores de aves, huevos, etc., forman una doble línea de norte a sur y, en la estación de los duraznos, una línea de carretas se coloca entre ellos y la Recova, sin embargo, todos los que no tienen carretas, buscan un reparo en tiempo de lluvia (...)".*[21]

La Recova Nueva y un debate sobre ideas estéticas

Desde que el virrey ingeniero Joaquín del Píno hizo armonizar la arquería de la Recova con la del Cabildo, y propuso extenderla en los otros frentes de la Plaza Mayor, se generalizó el interés por hacer en su frente sur o "vereda ancha" una recova nueva. Tras las Invasiones Inglesas y la Revolución de Mayo, el gobierno fijó en 1817 el orden arquitectónico a seguir, y mandó proyectar un "o de arquería para anteponer a una casa fiscal en refacción; consultado el mayor de ingenieros Jacobo Boudier,[22] lo aprobó en general, pero objetó unos pináculos en forma de vasos alegando que: *"(...)pertenecen al*

[21] E[meric] E[ssex] Vidal, **Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Montevideo, consisting of twenty-four views, accompanied with descriptions of the scenery, and of the costumes, manners, & c. of the inhabitants of those cities and their environs, by E. E. Vidal, esq.,** Londres, R. Ackermann, 1820, pp.23 a 26, ilus.

[22] El ingeniero militar Jacobo Boudier, francés, estaba en Buenos Aires en 1816, cuando el Consulado le encomendó la supervisión de las obras que patrocinaba en el camino y puente de Barracas, a las que se agregaron los caminos a Flores y a San Isidro, y las reparaciones del desembarcadero del Riachuelo y del muelle de Boneo, éstas con la colaboración de Francisco Cañete; el 7 de febrero de 1817 se lo incorporó al Ejército con grado de mayor de ingenieros, y entre 1817 y 1819 estuvo también a cargo de las obras de la Aduana; en 1817 produjo el comentado dictamen acerca del proyecto para la Recova Nueva y en 1818 fue jurado en la Academia de Dibujo que sostenía el Consulado; al parecer era negligente en la atención de sus compromisos, lo cual le valió conflictos en esta institución, siéndole suspendidos sus haberes en abril de 1819, y fue dado de baja el 31 de julio de ese año. Regresó a Francia en la fragata "Alliance", manifestó que tras cobrar su herencia materna regresaría con *"(...) unas máquinas de mi invención para estampar a los cueros (...)";* se desconocen otros datos.

estilo morisco,[23] *cuando las instituciones del país tienen tendencia a borrar los últimos rastros del vasallaje español, los edificios públicos deben mostrar otro estilo que el de los godos porque, como monumentos, han de llevar el tipo del ánimo público en el tiempo a donde son edificados (...)".*

El ingeniero Boudier propiciaba así el estilo neoclásico, cuya significación ideológica en consonancia con el ideario de la Revolución Francesa, explicaba en su dictamen con clara transparencia; y agregaba que cuando el mismo estilo se impusiera en los otros frentes de la Plaza Mayor, el Cabildo *"(...) ya no tendrá armonía con los demás edificios, resultará entonces la necesidad de discurrir 1, otra obra que, por su elegancia, corresponda al rango que tiene el Cabildo en medio de las autoridades civiles(...)",* para ello proponía convocar un concurso entre los profesionales del país, con un premio y *"(...)anunciado en los papeles periódicos(...)".*

El gobierno encargó otro proyecto al maestro mayor Francisco Cañete,[24] quien el 14 de agosto presentó un diseño neorrenacentista de dos plantas, con basamento de orden rústico y arcos de medio punto, piso alto de orden toscano con vanos bajo tambanillos triangulares y curvilíneos, alternados, balcones con balaustrada, y azotea con parapeto ciego y pináculos de perillones sobre las pilastras; el ancho de paso y la luz libre de los arcos medían 3 varas. Tras discutir el gobierno y demás propietarios de

---

[23] José Antonio Pillado, op. cit., p. 105 y ss. El adjetivo «morisco» está mal usado en esta apreciación que sólo demuestra la ignorancia de quien la expresó; nada en común se reconoce, por ejemplo, entre la arquitectura mora de la Alambra de Granada y el neoclasicismo italianizarte de las Recovas Vieja y Nueva; quizás Boudier utilizara la expresión despectivamente, para aludir al periodo hispánico, así como otros calificaban a sus sostenedores como "godos", sin que nada hubiese de común entre ellos y el estilo gótico.

[24] El maestro alarife Francisco Cañete (?-1818) nació en Cádiz, estudió en la Real Academia de esa ciudad, y pasó con su hermano a Buenos Aires, donde en 1799 ya estaba establecido. Proyectó la Plaza de Toros del Retiro cuya construcción dirigió Martín Boneo (1800 - 1801); también fue sobrestante del muelle de Boneo (1803) y maestro mayor de las obras de la Alameda (1804) que proyectaron los ingenieros militares Bernardo Lecocq y José Pérez Brito; talló el escudo de mármol para el portal de la Real Hacienda (1804); remodeló la fachada de la antigua residencia de Olazábal al readaptarla como sede del Real Consulado (1805); secundó al ingeniero Pedro Cervifio en la construcción del camino de Buenos Aires al puerto del Tigre (1805); dirigió durante un tiempo la obra del inconcluso "Gran Coliseum" (1805) cuyos planos hizo Antonio López de Aguado en España, y ajustó en Buenos Aires el arquitecto Tomás Toribio quien fue además autor del plan de consolidación del templo de San Francisco, que dirigió Cañete (1808-1810). Las obras de fortificación de la isla de Martín García (1809), seis puentes del camino Buenos Aires a Ensenada (1810) y la histórica Pirámide de Mayo (1811) en la plaza de la Victoria, son algunos de los trabajos de Cañete, quien fue además ayudante y luego capitán del Batallón de Andaluces de Buenos Aires durante las invasiones inglesas, y en 1813 subteniente de granaderos. Desde 1814 intervino en casi todas las obras públicas patrocinadas por el Consulado de Buenos Aires; en 1817 hizo el proyecto definitivo de la Recova Nueva y colaboró en la reparación del muelle con el ingeniero Boudier, a quien reemplazó al año siguiente en las obras de la Aduana de Buenos Aires. Fue una de las principales figuras de la arquitectura bonaerense, durante las dos primeras décadas del siglo XIX.

la cuadra, sobre la línea de edificación para el corredor que se debía anteponer, en menos de un lustro quedó concluida la "Recova Nueva", con planta baja en toda su extensión y alta solamente en su esquina oeste.[25]

Vida y desaparición de la Recova Vieja

En 1822 se habilitó un mercado público en la cercana cuadra de la Ranchería,[26] los vendedores de productos alimenticios se mudaron allí, y cambió substancialmente el uso de la Recova y su área circundante. El francés Arsenio Isabelle, que visitó Buenos Aires hacia 1830, la describió como un *"(...) edificio de construcción morisca [sic] que forma un arco de triunfo frente al fuerte, y despliega a cada lado una galería abierta en arcadas, coronada por una terraza rodeada de una balaustrada* y *adornada con vasos barnizados bastante grandes; las galerías están ocupadas por comerciante en telas y ropas al uso de los habitantes del campo (...)".*[27]

Cronistas locales como José Antonio Wilde y Manuel Bilbao,[28] se ocuparon también de la Recova. Según el primero "(...) *constaba en su casi totalidad de tiendas de ropa hecha, generalmente de lo más ordinaria(...)" ,* observando que *"(...)allí acudían preferentemente los marineros(...);* en tanto el segundo agrega que *"(...) Al arco de la Recova Vieja concurrían las familias a oír las retretas que se tocaban en el Fuerte, los vendedores negros que llamaban a sus marchantes por el nombre de pila con el agregado de amito*, *ofreciéndoles sus mercancías, compuestas de mazamorra, tortas fritas, empanadas(...)".*

En 1855 comenzó la obra del primer Teatro Colón, en Reconquista y Rivadavia, donde estaba aún inconcluso el Gran Coliseum iniciado cuatro décadas antes, cuya

---

[25] José Antonio Wilde, op. cit., pp. 36, 37.
Arsenio Isabelle, **Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil en 1830**, Buenos Aires, Editorial Americana, 1943, p. 123
[26] Manuel Ricardo Trelles, **Estudio histórico...** op. cit., p. 309.
José Antonio Pillado, op. cit., p. 104.
[27] Arsenio Isabelle, Viaje... op. cit., pp. 114, 115.
[28] José Antonio Wilde, op. cit., pp. 35, 36.
Manuel Bilbao, **Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días,** Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902, pp. 18 a 20.

estructura se aprovechó en parte para el nuevo edificio, proyectado por el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini, construido bajo su dirección y habilitado en 1858. La planta baja fue diseñada como un gran basamento del volumen monumental del teatro, cuyo diseño fue deliberadamente pensado para armonizar con la edificación del entorno y, especialmente, con la Recova Vieja, cuyos arcos parecían prolongarse en ese basamento, y al respecto, el autor del proyecto escribió:

"(...) las fantásticas arquerías de ésta harán como de un antevestíbulo para Colón: en noches lluviosas, extendiendo (sobre la calle Rivadavia) *un toldo de uno a otro edificio, y restableciendo el pasaje que hoy está obstruido por la confitería de la esquina, a cuyo dueño la empresa lo alquiló, los coches podrán estacionarse enfrente de los cuarenta y cuatro arcos de que se compone la Recova, y no habrá el menor embarazo ni confusión en los días de gran concurrencia (...)".*[29]

José Antonio Wilde opinaba también que, además de estar en armonía con el entorno de la plaza, la Recova *"(...) constituye un pasaje sumamente útil; es un refugio para los concurrentes contra el sol, el frío o un aguacero repentino en medio de una fiesta; sin ella la Plaza de la Victoria estaría a merced de los vientos fríos y a veces violentos del río, convirtiéndola en un sitio incómodo y molesto en vez de un paseo agradable (...)".*[30]

El gobierno provincial vendió en 1836 la Recova Vieja en $ 264.000 moneda corriente,[31] a Nicolás de Anchorena, que la transfirió a su hermano Tomás; pero en 1856 empezó a reclamarse su reintegro al estado,[32] alegando su deterioro y necesidad de arreglos. Éstos se hicieron en 1861,[33] cuando también se remodelaron las puertas de los locales, que fueron ampliadas y adinteladas con arcos de medio punto, con las habituales rejas en forma de abanico.

En 1875, la Municipalidad solicitó al gobierno provincial la expropiación de la Recova Vieja, cuyo valor se estimaba entre siete y ocho millones de pesos moneda

---

[29] Carlos Enrique Pellegrini, "Teatro Colón", en: **Revista del Plata**, n°2 (segunda época), Buenos Aires, diciembre de 1860, p.27.
[30] José Antonio Wilde, op. cit., p. 36.
[31] José Antonio Pillado, op. cit., pp. 114 a 128.
[32] Diario **El Nacional,** Buenos Aires, 30 de abril de 1856, p. 3.
[33] Diario **El Nacional**, Buenos Aires, 5 de abril de 1861, p. 2.

corriente[34] En vísperas de la guerra por la federalización de Buenos Aires, la Municipalidad estudiaba comprarla con los gobiernos provincial y nacional, sobre la base de $ 29.000.000 moneda corriente fijada por los propietarios;[35] meses después, superada la conflagración, se les pidió un último precio, expropiarla y demolerla, a fin de unificar las Plazas de la Victoria y 25 de Mayo. [36]

El nuevo rol de la ciudad como Capital Federal, hizo sentir la necesidad de escenografía metropolitana, sobre los requerimientos ordinarios de una urbe provincial. Por eso, el presidente de la Corporación Municipal, Torcuato de Alvear, afirmaba en 1882 que: *"(...) La Capital de la República no tiene hasta hoy una sola plaza apropiada a sus necesidades y a la importancia política y social que le corresponde por su carácter (...)".*[37]

El ingeniero municipal, arquitecto Juan A. Buschiazzo, elevó el 28 de julio de 1882 su proyecto de nueva Plaza de Mayo, sacrificando la Recova Vieja, edificio del cual opinaba que: *"(...) es construido en cal, con buenos materiales, paredes perimetrales dobles, techos de azotea revocados interior y exteriormente de cal, piso de piedra (bastante deteriorado) en los pórticos, y de baldosa, piedra y madera en los almacenes. Las puertas son grandes, con abanicos de fierro y las azoteas están rodeadas de pilares de material con barandas de fierro (...)".*

El mismo profesional tasaba el edificio en $ 1.059.000 moneda corriente, y el terreno a $ 5.000 el metro cuadrado, lo que arrojaba un valor total de $10.559.000 de la misma moneda; producía alquileres por $ 33.600 que represen el entonces razonable rédito del 0,35% mensual.[38] El 4 de agosto de 1882, Torcuato de Alvear comenzó formalmente a tramitar la expropiación de la Recova por $ 422.000 fuertes,

---

[34] Diario **El Nacional**, Buenos Aires, 2 de junio de 1875, p. 2.
[35] Diario **El Nacional**, Buenos Aires, 29 de mayo de 1880, p. 2.
[36] Diario **El Nacional,** Buenos Aires, 2 de octubre de 1880, p. 1.
[37] [Torcuato de Alvear], **Memoria del Presidente de la Comisión Municipal al Concejo, correspondiente al ejercicio de 1882, marzo de 1883,** Tomo I, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, 1882, p. 388 y ss.
[38] El papel moneda emitido desde 1822 por el Banco de la Provincia de Buenos Aires fue convertible a la par con el peso de plata hispanoamericano hasta 1826; la guerra con Brasil desencadenó un ciclo inflacionario de casi cuarenta años que envileció su valor a sólo 25 pesos papel o "moneda corriente" por 1 peso de plata o "fuerte", que era la unidad de cuenta general de Hispanoamérica y estaba a la par con el dólar de plata estadounidense; la libra esterlina inglesa de oro (que actualmente se cotiza) equivale a 5 pesos fuertes.

equivalentes a la tasación citada, y el 19 de febrero de 1884 obtuvo la conformidad, pero por la suma de $ 7.500.000 que, tras la apelación de los propietarios, quedó fijada en $ 9.000.000 moneda corriente. El arco central de la Recova era de propiedad municipal, y la demolición fue iniciada por esa parte del edificio a mediados de agosto de 1883. El 1 de mayo de 1884 se dictó el fallo definitivo en el pleito con los propietarios, y una semana después prosiguió la obra de demolición, que resultó difícil porque, al decir de un cronista *"(...) los escombros eran como piedra, saltando chispas al golpe de cada pico (...)"*[39] pese a lo cual, la monumental Recova construida ocho décadas antes, tras más de dos siglos de demoras, dejó de existir el 25 de mayo de 1884.

Conclusión

La Recova fue una elocuente expresión del neoclasicismo en Buenos Aires por su emplazamiento central, por su función ligada a la tendencia higienista del iluminismo y, desde luego, por su estilo neorromano. Su composición rítmica, regular y modulada, enfatizada por las pilastras de orden toscano, se modificó con el gran arco que, bajo una apariencia jerarquizante y barroca fue, como otros arcos triunfales de la era napoleónica, el ordenador y protagonista del espacio urbano, mientras se mantuvo la escala monumental de su volumen en relación al entorno.

CURRICULUM DEL AUTOR

Arquitecto graduado en la Universidad de Buenos Aires en 1972. Es desde 1959 investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, desde 1960, colaborador de estos **Anales** *y desde 1992, director de este Instituto, Profesor titular de la FADU/UBA, especializado en historia de América en sus escalas territorial, urbana y arquitectónica, ha publicado más de un*

[39] Diario **El Diario**, Buenos Aires, 4 de agosto de 1883, p. 2, y 13 de agosto de 1883, p. 1. Manuel Bilbao, op. cit., p. 20. En este tema, el autor incurre en varios errores sobre valores y fechas, que aclara José Antonio Pillado en su obra citada.

centenar de artículos en revistas científicas y profesionales, y muchos otros en diversos medios de información. Es autor de varios libros como ***La Ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura****, Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987; y también de capítulos de libros de carácter compilatorio, tales como "Las ciudades fortificadas y el territorio en el Cono Sur Americano (1527 a 1810)" aparecido en Estudios sobre* ***Urbanismo Iberoamericano, siglo XVI al XVIII,*** *Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1990, pp. 356 a 413; "La arquitectura de la Misiones del Guayrá", en* ***Las Misiones Jesuíticas del Guayrá****, Manrique Zago Ediciones, Verona, 1993, pp. 91 a 151; "Espacios Oceánicos y Puertos de Ultramar en la América Española (1500 al 1800), en* ***Andalucía en América, el legado de ultramar,*** *Lunwerg Editores S.A., Barcelona, 1995, pp. 51 a 75, entre otros. Ha sido subdirector (1967), director (1984) y es ahora director consulto (1991) del Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires, en el cual ha sido asimismo arquitecto consultor del nuevo edificio especialmente construido (1979/1984) y de la restauración de la Casa Histórica del mismo Banco en Carmen de Patagones. Desde 1989 es investigador independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas* y *Técnicas). Es miembro de número y vicepresidente de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, miembro activo del Comité Argentino del ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos* y *Sitios),* y *correspondiente de la Academia Nacional de la Historia.*

ARQUEOLOGÍA, NEOCLASICISMO Y MODELOS TIPOLÓGICOS

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA EN TORNO AL PÓRTICO DE LA CATEDRAL DE BUENOS AIRES

Fernando Aliata

Aun antes de haber organizado el Departamento de Ingenieros-Arquitectos, el gobierno de Martín Rodríguez encara, casi al mismo tiempo, la puesta en marcha de los dos proyectos que considera más importantes dentro del proceso de reformas que pretenden realizar a mediano plazo. Se trata de la conclusión del frente de la Catedral y la elección de una sala para la recientemente creada Junta de Representantes. Puede decirse que no son estas elecciones casuales ya que se refieren a dos aspectos de la política ministerial que son prácticamente la base, al menos en un primer momento, del conjunto de reformas: la creación de un sistema representativo y la sujeción del clero al poder del Estado. De allí que, dentro del magro presupuesto con el que cuenta inicialmente la administración, sean éstas las únicas obras enteramente nuevas que escapan a la serie de edificios refaccionados para servir de basamento material a otros programas institucionales: Universidad en el Convento de San Francisco, Cementerio (aunque con un nuevo trazado) en el predio de los Recoletos, Aulas de Química, Física y Museo de Historia Natural en Santo Domingo, Oficinas del Estado y Universidad en San Ignacio, Cuartel de Marina en La Merced, etcétera[1]. Dentro de esta general

*Este trabajo ha sido realizado dentro del Programa de Becas CONICET 1990/1991.

[1] Ver del autor: "La ciudad regular, Arquitectura edilicia e instituciones en el Buenos Aires rivadavíano", en **Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina**, Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Estudios Políticos y Sociales, Buenos Aires, 1990. En dicho trabajo se ha intentado destacar como pese a la baja cantidad de edificios institucionales erigidos durante el período, se realiza una

reconversión que pone en crisis el concepto mismo de especialidad tipológica a la hora de organizar las instituciones de un nuevo Estado, ambos edificios cobran especial significación como únicos organismos realmente materializados en los cuales es posible leer tanto un programa simbólico como una particular actitud artística y política difícil de dilucidar desde otro tipo de fuentes.

De estas dos nuevas construcciones, el pórtico de la Catedral se destaca como el emprendimiento más suntuoso y radical que, además, tiende a contrastar programáticamente no sólo con el contexto, sino con las arquitecturas que habitualmente se venían desarrollando en el ámbito rioplatense. Se trata, como veremos, de una obra que se plantea desde un principio como punta de lanza de un conjunto de reformas edilicias de "embellecimiento urbano" que finalmente no podrán ser realizadas.

Podría hablarse en este caso, como han señalado la mayoría de los autores,[2] de un ejercicio de quiebre estilístico y morfológico que en general, a la hora de ser juzgado, ha contado con una unánime condena. En efecto, dicho pórtico ha sido, a lo largo del desarrollo de la historiografía local de la arquitectura, uno de los ejemplos más ampliamente analizados y que reúne, en general, mayor número de juicios de valor. Pero si bien de acuerdo a la evolución de las ideas historiográficas, el contenido del análisis ha ido variando, aún conserva un denominador común: la mayor parte de los críticos coinciden en objetar la realización de la obra tanto desde el punto de vista programático y simbólico, como desde el estrictamente arquitectónico.

Una primera aproximación al problema, que corresponde a los historiadores, es

---

verdadera renovación de los usos en la parte central de la ciudad. Los conventos y otras propiedades religiosas disponibles a partir de la Reforma de 1822, brindan los espacios necesarios para albergar razonablemente y sin demasiados gastos, a las nuevas instituciones.

[2] Sobre el edificio de la Catedral se puede decir que existe una información bastante abundante, en contexto de escasa producción historiográfica como es el de la arquitectura argentina de período. De toda ella es interesante ver para una información completa de las vicisitudes históricas que están detrás de su erección: Mario Buschiazzo, "La Catedral de Buenos Aires", **Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos,** Buenos Aires, 1945, año VII, N° VII. p.p. 75 a 94; J. Torre Revello, "La Catedral"! **en Documentos de Arte Argentino**, cuaderno XXV, Buenos Aires, 1947; L. García de Loydi, "La Catedral de Buenos Aires", **Cuadernos de Buenos Aires** W XXXVI, Buenos Aires, 1971; Alberto de Paula, "La autoría del frontis de la Catedral de Buenos Aires", **Anales del IAA** N° 24, Buenos Aires, 1971, p. 93.

aquella que, a partir de este acuerdo inicial, quiere ver en el edificio un trasplante más o menos brutal de ciertos modelos europeos que dan como resultado una fachada mediocre de desacertadas proporciones. En el interior de esta corriente, la discusión se plantea acerca de cuál ha sido el modelo elegido (dentro de una generalizada opinión de que se trata de una traslación puramente mecánica), si éste fue la iglesia de la Magdalena de París o el Palacio Borbón, sede de la Asamblea Legislativa Francesa. Esta controversia signa en buena parte el desarrollo de la historiografía sobre el tema durante la primera mitad de nuestro siglo. Originalmente es Taullard, probablemente a partir de los escritos de Bilbao,[3] quien da cuenta, de la existencia de un modelo del cual provendría el pórtico. Este autor afirma que es el mismo Rivadavia, en su primer viaje de regreso de Europa, quien trae dibujos de la iglesia de la Magdalena, para utilizarlos como modelo, en la construcción del inacabado pórtico de la Catedral[4].

Eduardo Schiaffino, casi contemporáneamente, presenta una hipótesis diversa basándose en un antiguo artículo de C.E. Pellegrini: no sería el modelo la iglesia parisina, sino el palacio Borbón remodelado por Poyet en 1807, la base fundamental que inspirará la construcción de la obra.[5] Hipótesis ésta que es confirmada y ampliada por Mario Buschiazzo, uno de los historiadores que más profundamente analiza el tema de la Catedral y que, por otra parte, intenta historiar tempranamente el fenómeno más general del Neoclasicismo en el Río de la Plata. Este autor, desde una perspectiva todavía tradicional de la historia del arte, explica y racionaliza la hipótesis inicial en función de las afinidades formales y la fecha de finalización de ambos edificios. Según

---

[3] M. Bilbao, **Buenos Aires, desde su fundación basta nuestros días, especialmente el período comprendido entre los siglos XVIII y XIX,** Buenos Aires, 1902.

[4] A. Taullard, **Nuestro Antiguo Buenos Aires**, Buenos Aires, 1910, p. 65.

[5] E. Schiaffino, **Urbanización de Buenos Aires, Buenos Aires**, 1927, p. 25. El artículo de Pellegrini al que hacemos referencia, fue publicado originalmente bajo el título: "La obra de la Catedral al fin se acaba" en la **Revista del Plata** Nº 3, 1854, p.p. 22 y 23. En el mismo Pellegrini hace mención de la relación entre el pórtico y el Palacio Borbón y expresa por primera vez un juicio negativo sobre la obra: "esta soberbia columnata que se trata de concluir, imitación, séanos permitido decir, algo desgraciada de la fachada del cuerpo legislativo de Francia. Toda ordenanza arquitectónica de esta naturaleza necesita de los rayos el sol para desplegar la magnificencia de que es susceptible, y un estilóbato o serie de gradas, que la eleve sobre el suelo, a una altura, si es posible, mitad de alto de las columnas." Existe un antecedente en la opinión contemporánea la realización de la obra de I. del Molino. "El peristilo de que se trata, parece debe ser más elevado que el pavimento de la calle, por consiguiente, su ingreso lo facilitará algunas gradería de escalones y en este caso podrían ser de propósito de mármol blanco." Archivo General de la Nación, de ahora en más: AGN, Sala X, 13-8-5.

Buschiazzo, el Palacio Borbón contiene un pórtico idéntico al de la Catedral bonaerense y es anterior en el tiempo a ésta, por lo que es evidentemente el modelo, mientras que la Magdalena no puede serlo pues es diferente como tipología y recién fue terminada en 1842. En varios artículos sucesivos el fundador del Instituto de Arte Americano, se encarga de ampliar su interpretación y de denostar la primera versión acerca del origen de la obra: "varios autores contemporáneos repiten con curioso desenfado que dicha columnata se levantó de acuerdo a una copia de los planos de la Magdalena de París, traídos por Rivadavia para ese fin. Este error ha tomado una perniciosa divulgación, cuando en realidad no pasa de ser una descabellada leyenda como vamos a demostrarlo". Luego de narrar las fechas de iniciación de arribos edificios se pregunta: "¿Cómo es posible entonces que se imitara en 1822, en Buenos Aires, una obra que aún no estaba concluida? Por otra parte, la Magdalena tiene ocho columnas con un esbelto y proporcionado frontis, en tanto que nuestra catedral tiene doce columnas que al carecer de base dan como resultado un edificio desagradablemente ancho y desproporcionado. Es probable en cambio, que Catelin se inspirara en el Palais Bourbón (...) en este caso hay coincidencia en el número de columnas, y sobre todo, hay una prioridad de quince años con respecto a nuestra fachada".[6] Más allá de ciertos matices desde el punto de vista específico, esta contundente versión se ha mantenido hasta el presente como una verdad casi indiscutible. En ella se basarán los juicios más modernos que, a diferencia de aquéllos de los historiadores tradicionales, ven en esta obra, no sólo un modelo estilístico mal interpretado o una controversia abierta acerca de la naturaleza de sus fuentes, sino la emergencia de un significado ideológico más profundo que desnudaría los motivaciones negativas del movimiento cultural al cual esta manifestación pertenece.

Este cambio en la apreciación del objeto se enlaza con las discusiones de buena parte de la historia arquitectónica de los últimos decenios que, a las consideraciones

[6] M. Buschiazzo op. cit, pp. 90-91.

estilísticas, le suma aquellas derivadas de la polémica historiográfica acerca de la influencia de la Ilustración y el Historicismo en el Río de la Plata y la posibilidad de periodizar ambas corrientes en las etapas sucesivas de los gobiernos de Rivadavia y de Rosas.[7] El esfuerzo por encontrar un correlato arquitectónico a este esquema de la historia de las ideas políticas, brinda nuevas posibilidades de denostación que enriquecen en este caso, los juicios negativos vertidos sobre el edificio desde la crítica tradicional.

Una nueva entidad cultural que propone la ruptura, la afirmación del individualismo contrario a las formas simples heredades de la tradición colonial hispanoamericana, sería la guía programática que sustenta la operación. Sobre todo desde una perspectiva que quiere ver en ese tipo de quiebres, el nacimiento de un período discordante que destruye para siempre las coordenadas de una arquitectura colonial, hija del saber popular, que había construido para la ciudad una imagen armónica durante siglos, a la cual el Neoclasicismo encaramado precisamente en este emblemático edificio, venía definitivamente a interrumpir.[8]

En este sentido es fundamental analizar la hipótesis de Alberto de Paula y Ramón Gutiérrez acerca de la relación entre el Neoclasicismo internacional y la arquitectura del período de la dominación española en el Río de la Plata. En esta interpretación, el Neoclasicismo es visto en general como un punto de inflexión que anuncia el devenir del liberalismo y su propuesta final: el Eclecticismo que termina por destruir la armonía inherente a la arquitectura del período hispánico, más consustanciada con las realidades locales. Debemos distinguir en este caso la hipótesis posterior de De Paula, quien admite la influencia e importancia que asume la difusión en la edilicia doméstica de ciertas pautas del Neoclasicismo. Una edilicia que abandona la decoración barroca y logra un particular sincretismo con el nuevo estilo, generando una modalidad expresiva

[7] Un resumen de estas posiciones puede encontrarse en los trabajos de Fermín Chávez. Ver a manera de ejemplo de ese autor: **Historicismo e Iluminismo en la Cultura Argentina**, Buenos Aires, 1982.
[8]

que la historiografía ha denominado Poscolonial y que el autor prefiere llamar Neoclasicismo popular.[9] Gutiérrez, en cambio, mantiene en posteriores publicaciones una posición similar a la explicitada en un primer momento, planteando una antinomia irreconciliable entre el saber empírico de los alarifes coloniales y el internacionalismo neoclásico. Dicha antinomia se hace explícita, según este autor, durante el período rivadaviano: "El aparente cosmopolitismo era, sin embargo, coherente con el deseo de construir a Buenos Aires según la imagen de una ciudad europea culta y civilizada frente a la barbarie expresada por las formas de la vida tradicionales. La acción en el plano arquitectónico no trasciende más allá del encandilamiento que se produce en la *élite* ilustrada. Significará en última instancia una afirmación de individualismo al concebir la "obra única" que dotaría de prestigio a la ciudad puerto. Pero esto no va más allá. Subyacen en el pueblo las respuestas elementales, simples, pero concretas y eficaces de una arquitectura que busca más dar satisfacción a los requerimientos existenciales que el transparentar una filiación cultural y estilística que incluso era ajena a los modos de vida (...) El Neoclasicismo francés no hace escuela, la arquitectura denostada de "los godos" sigue vigente, no por constituir un arma de expresión política e ideológica, sino por configurar un elemento ya consustanciado y moldeado con una expresión vital rioplatense".[10]

Sin ser del todo coincidentes las interpretaciones tradicionales y las recientes se complementan. Si originalmente el edificio es una mala copia (y en esto hay tal vez una escondida preferencia militante por la arquitectura hispánica) el hecho de copiar y de copiar mal, es el resultado de un fenómeno de enajenación cultural más vasto, que implica la equívoca adscripción de la cultura rioplatense a la ilustración y su consiguiente alejamiento de la tradición hispana, cuyo valor genuino, sería reconocido por el Historicismo romántico en los años posteriores.

---

[9] El análisis posterior de De Paula puede verse en: "Neoclasicismo y Romanticismo en la Arquitectura Argentina," en AAVV, Documentos para una historia de la arquitectura Argentina, Buenos Aires, 1974.
[10] Cf. Ramón Gutiérrez, **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica**, Madrid, 1983, pp. 392 y 393.

Una indagación morfológica del pórtico desde una secuencia o serie tipológica de los géneros edilicios clásicos, nos demuestra que esta sumatoria de interpretaciones que hemos tratado de sintetizar, no parece del todo convincente. Si comenzamos por analizar las conclusiones de Buschiazzo, dejando para más adelante las interpretaciones más modernas, por un lado, resultan débiles en su construcción y, por el otro, ignoran ciertas cuestiones importantes que, por cierto, no podía conocer este autor en el momento en que produjo sus artículos.[11] En efecto, Buschiazzo pasa demasiado rápidamente sobre la afirmación de Taullard, que no resulta en sí tan contradictoria, ya que no necesariamente, y más aún dentro de la tradición clásica, una obra debe estar terminada para que pueda servir de modelo. Por otra parte, desde un punto de vista programático y también morfológico, existen algunas particularidades que no pueden ser respondidas desde la hipótesis de Schiaffino-Buschiazzo, ya que el Palacio Borbón tiene un programa bastante diverso de nuestro ejemplo y, además, el pórtico en cuestión es en la obra francesa, como veremos, un fragmento de una composición mayor. En todo caso, más que buscar la analogía entre ambos edificios, o más precisamente entre ambos pórticos, debemos acercarnos a la fuente antigua original que nutre su realización y la forma de transculturación que está detrás de la acepción del modelo. Sin embargo, ese acercamiento resulta dificultoso si no hacemos el previo ejercicio de presentar la compleja historia de materialización de la iglesia y no tratamos de recrear el proceso de diseño que lleva a la elección de la forma arquitectónica y su configuración material.

La Catedral era en ese sentido, un viejo e inacabado problema. El antiguo edificio, el tercero realizado desde la fundación de la ciudad, se había desmoronado en mayo de 1752, comenzándose en 1755 a partir de un proyecto que se cree de Antonio Masella,[12]

[11] Debemos señalar que en la época en que Buschiazzo formuló sus interpretaciones, los estudios sobre el Neoclasicismo internacional disponibles eran escasos. También eran muy fuertes todavía en la historiografía las hipótesis románticas y posrománticas que veían esta modalidad estilística, como resultado de un momento I de decadencia negativa de la clasicidad.

[12] Antonio Masella, arquitecto de origen saboyano, radicado desde 1748 en Buenos Aires luego de la expulsión de los jesuitas, se transformó en el único profesional con conocimientos específicos sobre la materia en un medio en general,

a construir el interior que conocemos actualmente: una iglesia de planta en cruz latina de tres naves y dos hileras de cinco capillas laterales que, según Buschiazzo, se corresponde perfectamente, salvo algunas pequeñas variaciones, con el proyecto original del arquitecto italiano. Para esta configuración se pretendió mantener en principio la antigua fachada, probablemente obra de Prímoli y Bianchi, pero se comprobó luego que ésta no guardaba relación con el nuevo edificio, de allí que le fuese encargado al ingeniero José Custodio Sa y Faría[13] el diseño de una nueva portada. Dicha portada, según el prospecto que se conserva en el Archivo Zucchi, modificaba en parte la planta original, generando dos torres laterales que encerraban una configuración tradicional remarcada en la nave central por dos órdenes de columnas dóricas superpuestas. Sin embargo nada de esto último llegó a edificarse, ya que además de las dificultades que creó el mismo proyecto de Masella, cuya cúpula debió ser demolida y vuelta a construir con el auxilio de una comisión de técnicos, no se contaron con los fondos suficientes para concluirla. Como consecuencia, a principios del siglo XIX el frente presentaba un aspecto ruinoso. Posteriormente, según García de Loydi, durante los últimos años de la dominación hispánica se intentó infructuosamente poner fin a los trabajos y para ellos se le encargó un proyecto de nueva fachada al arquitecto Tomás Toribio. Esta comenzó a construirse, aunque fue interrumpida al poco tiempo de iniciada, probablemente a causa de las invasiones inglesas[14] Hacia 1807, según nos muestra el dibujo de Elliot, por delante del templo inconcluso sólo se podían ver algunos muros de cerco, que impedían una apreciación cierta del estado en que se encontraban las primeras hiladas de los cimientos de las torres laterales, única materialización concreta del proyecto de Toribio (fig. 1). Una

---

dominado por los ingenieros militares. Al respecto ver: José Torre Revello "Un arquitecto del Buenos Aires del siglo XVIII. Antonio Masella," **Revista de la Universidad de Buenos Aires**, 1945, tercera época, año III, N° 1, pp. 52 a 62.

[13] José Custodio Sa y Faria fue un ingeniero militar portugués que, tomado prisionero por Cevallos después de la capitulación de Santa Catalina, pasó al servicio de España realizando importantes comisiones tanto en las obras públicas militares como civiles del Virreinato. Cf. M. H. Martin, A. S. J. de Paula, R. Gutiérrez, **Los ingenieros militares y sus precursores en el desarrollo argentino (hasta 1930),** Buenos Aires, 1976.

[14] J. García Loydi, op. cit. y también Manrique Zagó (editor), **La catedral de Buenos Aires,** Buenos Aires, 1988.

imagen posterior de Vidal fechada en 1818 y tomada desde los arcos de la Recova, deja ver el edificio prácticamente en las mismas condiciones, ya que nada había podido hacerse en los primeros y accidentados años de la independencia. Con ese aspecto de precariedad e indefinición, llegó el templo hasta los comienzos de la década del 20 en que se decidió concluirlo.

Podemos decir, iniciando nuestro análisis, que el decreto del Poder Ejecutivo del 10 de noviembre de 1821 que anuncia finalmente su erección, tiene una intencionalidad compleja de la cual la obra es sólo una manifestación primera. En efecto, puede afirmarse que las vicisitudes administrativas y políticas que encierra la construcción del pórtico son parte de los primeros pasos hacia la reforma religiosa que el gobierno impulsa desde mediados de 1822.

Una de las consecuencias más importantes de dicha reforma para el desarrollo de la gestión urbana es la apropiación, por parte del Estado, de los bienes inmuebles del clero.[15] Esta acción política, uno de los planes programáticos del partido ministerial, que empieza a esbozarse al menos públicamente en los últimos meses de 1821, logra materializarse a mediados de 1822 mediante una ley ampliamente debatida en la Sala de Representantes que asegura la sujeción del clero al nuevo Estado, su gobierno unificado y la enajenación de sus propiedades. No se trata en sí de un fenómeno aislado sino que es la aplicación local de una política, experimentada en diversos Estados europeos después de la Revolución Francesa, dirigida a restar poder a la Iglesia y someterla de raíz al nuevo esquema político.[16]

El documento que anuncia la elección del pórtico tiene, entonces, el carácter de modelo anticipatorio de lo sucedido posteriormente. Expresa claramente, aún en el espacio restringido de la gestión de construcción de un edificio, que la relación entre Estado y clero ha comenzado a modificarse de manera profunda. Quebrando una

[15] Ver nota 1.

[16] La reforma del clero ejecutada durante el período rivadaviano ha sido un tema polémico dentro de la historiografía argentina. Insuficientemente valorada por los historiadores de la tradición liberal, ha sido agigantadas por algunos historiadores católicos hasta transformarla en el resultado final de una conspiración herética.

tradición secular, a partir de ese momento, será el Poder Ejecutivo el encargado de velar por la construcción de la obra y su administración, desligando tácitamente de esta responsabilidad al Cabildo Eclesiástico. Por otra parte, el citado decreto anuncia la existencia de un proyecto presentado por el Departamento de Ingenieros que obviamente no ha sido realizado bajo las sugerencias del cuerpo religioso. Informa asimismo, la creación de un cargo de Administrador cuya función será la de separar, desde ese momento, los fondos de la Catedral dividiendo aquéllos destinados al culto y decoro de aquéllos que se utilizarán en la obra; disponiendo, además, de la venta de las propiedades necesarias para solventar los gastos.

Pero más allá del cambio de jurisdicción y la explicación de la organización administrativa, el decreto comunica las claves simbólicas que se le quieren dar a la nueva fachada. El pórtico deberá ser según sus impulsores un monumento celebratorio de gratitud a la Divina Providencia por las victorias alcanzadas y el reconocimiento al ejército de la Independencia, una acción de gracias por esa Independencia que garantizará de ahora en más la libertad y la civilización.[17] Se trata evidentemente, de un programa que no presenta ninguna invocación estrictamente religiosa. El ejército patriota y la celebración de la condición independiente del nuevo Estado son, en cambio, los valores citados para la construcción del monumento. Si bien esa

[17] Transcribimos a continuación el Decreto del Departamento de Gobierno del 10 de noviembre de 1821. "Cuando la patria se prepara a dar una prueba sin ejemplo de su reconocimiento al ejército que ha conquistado la independencia; y cuando colocada en su más digna aptitud se ocupa de garantir a todas las clases el fruto de esa misma independencia, la libertad y la civilización; el gobierno cree que para perfeccionar esta obra inmortal debe contraerse a patentizar los sentimientos de gratitud y gracias que rinde a la protección que la **Divina Providencia** se ha dignado acordar a este país. Los recursos no corresponden ciertamente a deseos tan justos; más el gobierno cumplirá en esta parte su deber, no imponiéndose más límites que los que dicte la posibilidad. En su virtud decreta lo siguiente:

1. El templo catedral de esta capital será concluido conforme al plan presentado por el Departamento de Ingenieros, y aprobado por este gobierno.
2. Se separará anualmente de los fondos de la iglesia la cantidad que demanda su culto y decoro; y todo el resto, incluso el producto de las propiedades que pueden venderse útilmente, queda adscripto a los costos de la construcción de dicho templo.
3. Lo que no sufraguen las cantidades designadas por el artículo anterior, lo proveerá el gobierno por decreto especial, y con la previa sanción de la representación de la provincia.
4. El ministerio secretario de gobierno nombrará un administrador de la obra, con la dotación de sesenta pesos mensuales a los fondos de la fábrica.
5. Será del cargo del administrador la contabilidad, el acopio de materiales, y la inspección de todos sus ramos.

Se encarga al Ministro Secretario de Gobierno la más pronta y entera ejecución del presente decreto, que se inserta en el Registro Oficial, Rodríguez, Bernardino Rivadavia".

formulación programática aparece aquí por primera vez, no es realmente una verdadera innovación. Es en sí, una costumbre que se había generalizado en los decenios posteriores a la Revolución Francesa y que permitió que muchos edificios religiosos fuesen reacondicionados, a partir de programas de un carácter más laico, como verdaderos templos clásicos entre los cuales la conversión de la iglesia votiva de Santa Genoveva de París en Panteón de los Franceses, asume un carácter emblemático.[18]

Un hecho coincidente con estas prácticas es la vocación del Estado por organizar las manifestaciones públicas a partir de la retórica "democratista" de las fiestas revolucionarias, que tienden a generar un novedoso sincretismo entre las manifestaciones festivas propias de la tradición católica y la cultura laica de símbolos republicanos inspirados en la antigüedad clásica.[19]

A estas consideraciones debemos sumar un hecho concreto: la influencia de la política ministerial en la manera en que se gesta el proceso de diseño del edificio, es harto definitoria. Dicho proceso, del cual contamos con pocos datos documentales, se desarrolló con cierta celeridad entre octubre y diciembre de 1821 y confirma la voluntad programática de las principales figuras política y la importancia que el proyecto asume dentro del programa general de reformas urbanas.[20] Según nos hace saber Buschiazzo, una serie de diez planos que existirían en el Archivo de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras y Servicios Públicos de la Provincia de Buenos Aires, son la principal prueba documental al respecto.[21] Aparentemente, y de acuerdo a

---

[18] El edificio de Santa Genoveva, querido por Luis XVI como iglesia votiva que debía rivalizar con San Pedro de Roma o San Pablo de Londres, fue construida en un largo y accidentado proceso. Al estallar la Revolución se decidió convertirla en Panteón de los Franceses Ilustres con el objetivo de guardar las tumbas de aquellos ciudadanos que hubiesen prestado importantes servicios al nuevo orden político.

[19] Sobre esta cuestión pueden citarse innumerables fuentes que narran tanto el desarrollo de las fiestas cívicas como religiosas durante la época. Analizando las mismas, puede verse claramente el particular fenómeno de mezcla y coexistencia de nuevos y antiguas prácticas. A manera de ejemplo transcribimos unos versos de Bartolomé Hidalgo, escritos a propósito de las Fiestas Mayas de 1822, que narran la actitud de los escolares durante uno de los actos: "Otros niños se acercaron -con una imagen muy linda- y un tamborcito tocando -Pregunté qué virgen era- la Fama me contestaron -al tablao la subieron- y allí estuvieron un rato, -donde uno de los niños- la estuvo proclamando." B. Hidalgo, "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las Fiestas Mayas de Buenos Aires, en 1822," citado por G. Gallardo, **La política religiosa de Rivadavia,** Buenos Aires, 1962, p. 160.

[20] Ver "La ciudad regular (...)", op. cit.

[21] Hemos buscado infructuosamente, según la noticia de Buschiazzo, dicho lote de planos que probablemente ha

estos testimonios gráficos, el autor del proyecto, P. Catelin, realizó en principio estudios para aprovechar las estructuras existentes de las torres laterales configurando una fachada con dos bloques ciegos o torres y un pórtico hexástilo que no se alejaría demasiado, desde el punto de vista tipológico, de otros ya existentes en Buenos Aíres (fig. 2). Un tipo de fachada donde las torres laterales se convierten en el elemento más importante de la composición, reduciendo la utilización de las órdenes a la sección central a la manera del Saint-Sulpice de Servandoni, según reconoce el mismo Buschiazzo.

Un criterio de racionalidad y de economía llevó probablemente en principio a Catelin a optar por esta solución bastante pragmática que presentó al gobierno el 13 de noviembre.[22] Sin embargo, posteriormente, alguna causa lo movió a cambiar este esquema por otro proyecto. Las razones debemos buscarlas nuevamente en los documentos y en las necesidades del poder político que son coherentes con el programa que ya hemos analizado. Se puede sentar como hipótesis, según estos demuestran, que fue una orden superior la que lo llevó a modificar la idea original. Veamos el desarrollo de los acontecimientos. En una nota del 3 de diciembre de 1821 dirigida al ministro de Gobierno (Rivadavia), Catelin informa que "(...) presenta el plan (definitivo) que ha tomado para la conclusión del templo de la catedral en función de lo hablado el 10 de noviembre (...)"[23]. Es probable que la conversación mantenida ese día, el mismo de la promulgación del decreto, haya modificado la idea original y más conservadora de Catelin que se presenta en la figura 2 y haya decidido también el segundo paso que es la aceptación del modelo más radical de fachada templaría que se materializó posteriormente. Otro documento, redactado recién en 1826, aclara más la cuestión. Se trata de una nota de Catelin con motivo de su reasunción al cargo de jefe del Departamento de Ingenieros Arquitectos. Dicha nota está dirigida directamente al

---

desaparecido o ha sido donado a otra repartición. Para más información ver de este autor: "La fachada de la Catedral de Buenos Aires," en **Anales del Instituto de Arte Americano**, N° 4, 1951, pp. 95 y 96.

[22] Para una cronología del proceso ver: A.S.J. de Paula; "La autoría del frontis de la Catedral de Buenos Aires", op. cit.

[23] AGN, Sala X.

ya ungido presidente Bernardino Rivadavia y da claras muestras del interés de este último en el proceso. "(...) A ese fin dice Catelin "V.E. puesto en posesión del mando tuvo a bien reintegrarme en mi empleo, y por una consecuencia inevitable, en todas las atribuciones anexas en la de un edificio que era de mi resorte, y en el cual se interesa la gloria de su digno invento (...)". A esto agrega más adelante "(...) el gobierno se vio precisado a contratar con Juan Pons para que dirigiese la obra de la Catedral que V. E. había proyectado y planteado y que yo había dirigido y dado los traces *(...)'*[24].

Este comentario refuerza aún más nuestra hipótesis. El viajero francés A. Isabelle, al referirse al pórtico de la Catedral, coincide con el testimonio anterior "(...) ha sido constituido bajo la dirección de un arquitecto francés, llamado por Rivadavia para dirigir los trabajos que él había proyectado (...)"[25].

Es evidente que estos documentos prueban la participación de Rivadavia en la ideación del edificio, pero ¿puede plantearse una intervención proyectual de Rivadavia? Las palabras de Catelin, su agradecido subordinado que siempre contó con el favor del ministro y luego presidente, son por demás lisonjeras.[26] Sin embargo, creemos que la intervención del entonces funcionario, puede reducirse a una acción que no es de por sí simple: el encargo de un modelo de fachada, en plantearse entonces con en este caso el modelo templario que finalmente se realizó. Podría con otro fundamento la "leyenda" contada por Taullard acerca del interés personal de Rivadavia y la posesión por parte de este, de dibujos del proyecto de la Magdalena que, por otro lado, Catelin debía conocer en detalle ya que se trataba de un monumento notorio de la arquitectura francesa de la época napoleónica. En efecto, durante la década de 1810-1820, el edificio, querido por Napoleón como iglesia o templo votivo a los ejércitos de Francia, estaba en plena ejecución. De allí que pensar en una analogía posible entre ambas

[24] AGN, Sala X, 14-3-2. Informe de Catelin al presidente Rivadavia sobre su actuación en el proyecto de la Catedral.
[25] Arsenio Isabelle**, Viaje a La Argentina, Uruguay y Brasil** en 1830, Buenos Aires, 1943
[26] Una prueba de su colocación en el ambiente político de la época la ofrece la opinión de Iriarte. Este lo califica en sus memorias durante como "un francés aventurero que ejercía las funciones de arquitecto" y lo muestra además como un incondicional de Rivadavia en los sucesos previos a la Revolución de Tagle en 1822. Ver Iriarte, **Memorias**, Buenos Aires, 1956, Tomo DI, p. 59

obras no parece descabellado a la luz de las pruebas documentables. Pero se trata de una analogía que no debe ser necesariamente formal.

Para corroborar esta información, podemos adjuntar el especial interés que Rivadavia tenía en los problemas urbanos y arquitectónicos que se demuestra no sólo en este acto sino en otros, como la contratación de la mayoría de arquitectos e ingenieros llegados al Río de la Plata durante esos años, así como el encargo de grabar en Londres un plano de Buenos Aires, cuyas 500 copias y la plancha de impresión fueron enviadas en 1819.[27] También es evidente su intervención personal en la elección de las primeras dependencias dedicadas a la gestión urbana y su interés por la promulgación de normas edilicias, muchas veces sugeridas por él mismo, a los organismos responsables.[28]

Es posible entonces que el ministro haya sugerido el modelo a seguir: según una fachada templaria y el arquitecto, durante el mes de diciembre de 1821, "haya dirigido y dado los traces". Evidentemente si la Magdalena era el modelo, no podía encajar en las proporciones reales del templo bonaerense, pero no por ello dejaba de ser la referencia más importante. En ese sentido debemos descartar la hipótesis de Buschiazzo. Si bien la iglesia se finalizó en 1842, se había iniciado en 1807 sobre una estructura inacabada desde hacía muchos años y su morfología, bien simple por cierto ya que se trataba de un templo hexástilo, era bastante conocida aún antes de ser terminada (fig. 3). En efecto, la iglesia parisina comenzó a construirse a partir de un proyecto original de Contant D' Ivry, realizada en 1761, que quedó inconcluso por la muerte del arquitecto en 1777. Posteriormente Couture agregó a su estructura una fachada para el frente del edificio con un pórtico de ocho columnas corintias que se mantuvo durante la ejecución final de la obra. Luego de la Revolución, y después de diversas propuestas de uso, el emperador Napoleón ordenó que se destinase a monumento a los soldados de

[27] Esta última información está contenida en una carta enviada por Rivadavia a su esposa y ha sido publicada por R. Piccirilli, **Rivadavia y su tiempo**, Buenos Aires, 1938.
[28] Ver al respecto del autor: voz "Rivadavia", en AAVV (1. Liernur, F. Aliata, compiladores), **Diccionario histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina,** edición preliminar FADU/ UBA, Buenos Aires, 1992.

la Grand Armée. Para ello convocó a un concurso, en 1807, ganado en principio por M. Beaumont. Sin embargo, por decisión del mismo emperador, se reemplazó este proyecto por el segundo premio, obra de Vignon, que resultó luego el materializado. Las razones de la preferencia por esta solución fueron justificadas en función de la grandeza y simplicidad de la propuesta y, sobre todo, por la admiración que despertaba en el mismo Napoleón su forma de templo más que de iglesia.[29] Analizando su planta, fruto de la serie de intervenciones que se sucedieron por más de 70 años, podemos constatar que se trata, a semejanza de nuestro ejemplo, de una basílica de tres naves con hileras de capillas laterales y torres delanteras. Por otra parte, el proyecto de Vignon, no hace más que simplificar esta compleja organización heredada, recubriéndola con una estructura templaria. Una estructura que estaba en plena ejecución con su cuerpo central terminado cuando el mismo Rivadavia conoció París como enviado del gobierno argentino en 1815.[30] A ello debemos agregar un hecho importante: la admiración de Rivadavia por Vignon, el arquitecto favorecido del emperador, a quien pretende contratar en 1826 para la realización de un monumento funerario en memoria de C. Rodney, enviado norteamericano fallecido sorpresivamente en Buenos Aires en 1824.[31]

El programa napoleónico de monumento, la idea de que se trata de un templo más que de una iglesia, son las nociones más sugestivas que relacionan ambos edificios más allá de las afinidades morfológicas que no se nos aparecen obviamente como las evidentes. Recordemos entonces que el decreto rivadaviano habla de una fachada que sea "homenaje" a la Independencia. Un homenaje que tiene aparentemente poco de religioso, que no debe respetar el programa tradicional de fachada catedralicia, que no tiene que dejar signos de lectura de índole litúrgica. Por lo tanto, no hay en su resultado formal nichos ni estatuas, ni campanarios que recuerden el carácter cristiano. Se trata

[29] C. Gourlier, **Choix des édifices publics** (...), París, 1936, III vol.
[30] Rivadavia fue enviado a Europa en misión diplomática entre 1815 y 1820, residiendo alternativamente en París, Londres y por poco tiempo en Madrid.
[31] Ver: Piccirilli, op. cit.

en definitiva de un templo que por su exaltación de las virtudes cívicas y patrióticas, imbuidas del espíritu laico de las fiestas revolucionarias y su afán de sincretismo como las celebraciones católicas, bien puede tener su origen en los signos más característicos de la arquitectura imperial romana y dejará, al menos para sus contemporáneos, claros e inequívocos signos de su carácter. Efectivamente, este afán de simbiosis entre la función religiosa y el programa de monumentos cívico que permaneció en el tiempo más allá de la declinación del espíritu político que lo concibió, será lo que inspire treinta años después a Dubourdieu para realizar el primer proyecto de decoración del tímpano.[32]

De allí en más es que podemos pensar provisoriamente en las razones que llevan al radical cambio dentro del proceso de diseño y que hacen que Catelín varíe desde una fachada de iglesia basilical a una estructura templaria de rígido carácter arqueológico. Un carácter arqueológico que excede a la referencia formal más evidente por todos señalada: el Palacio Borbón.

Este edificio, del cual debemos explicitar algunas cuestiones, es también una obra notoria dentro de la arquitectura francesa de las dos primeras décadas del siglo XIX. Al igual que la Magdalena, luego de la Revolución, sufre un proceso de cambio de uso y es transformado a partir desde su programa original de *hôtel particulier* en sede del Senado de Francia. Con el objeto de lograr este cometido se suceden varias reformas, entre ellas la de una nueva fachada construida por Poyet en 1807.[33] Si bien se traía de un pórtico de doce columnas corintias montado sobre una importante escalinata (fig. 4) y

[32] C. E. Pellegrini, op. cit. p. 22: Cuando en las festividades cívicas sus pilares se visten de seda; que su misterioso altar mayor ostenta, a través de nubes embalsamadas, las exquisitas flores que la piedad del sexo porteño tributa al protector de la patria; cuando un orador vehemente, señalando las banderas cautivas, invoca el sagrado nombre de nuestra independencia, entonces la catedral no es solamente un magnífico tabernáculo, es a la vez un templo consagrado al honor y la libertad. Considerándola bajo este doble carácter, el Sr. Dubourdieu ha sabido sacar de ella un motivo de ejercitar toda la fuerza de su genio, todo el brillo de su talento (...)". Hablamos del primer proyecto de decoración del tímpano pues no se han hallado hasta ahora datos acerca de la existencia de uno previo correspondiente a la etapa de edificación del pórtico. Como prueba de esta aseveración está la opinión de J. del Molino quien recomienda su realización a mediados de la década del 20: "(...) el interés que me asiste en las decoraciones y la majestad de nuestro público, me mueve, a indicar otras observaciones por si fueran aceptables. En las obras de primer orden no es extraño en los frontis que rematan triangulares, poner en los centros representaciones formadas de relieves (...)". AGN, Sala X, 13-8-5.

[33] Cf. J.N. L. Durand, **Raccolta e paralelo dele fabbriche dassiche** (...), Venezia, 1838. También C. Gourlier, op. cit.

las coincidencias formales con nuestro ejemplo son evidentes, hay una cuestión importante por destacar. El palacio francés presenta una columnata adosada como fragmento a una fachada muraria lisa, por lo que sólo podemos hablar de una citación arqueológica dentro de un conjunto de proporciones más vastas; mientras que el frente de la catedral de Buenos Aires, aunque reproduce en parte sus proporciones, se presenta como una estructura templaria abarcante de la totalidad el edificio existente por lo que podría decirse que su significado, dentro de un análisis de series tipológicas, es bastante diverso (fig. 5).

La cuestión es en sí compleja, lo que desdibuja en principio la idea de una transcripción brutal a la que se refiere en general la historiografía tradicional. Según intentamos probar, ambos edificios franceses parecen combinarse en todo el proceso de conformación. Es cierto que el género, el modelo y las intenciones responden a la Magdalena, pero las proporciones y el aspecto final del templo porteño empujan el proyecto hacia el Palacio Borbón. Los dos se combinan en definitiva, para lograr su objetivo mayor: transformar a la Catedral en un aparente templo antiguo. Esta idea templaria explicaría de alguna manera, la decisión de prolongar el pórtico hacia el interior, creando una línea de techumbres superpuestas que esconde el espacio interno del edifico y reduce la incidencia de la cúpula sobre la totalidad de la morfología. Lo que demostraría una voluntad, a partir de la colocación de este fragmento completo de templo, de enmascarar el edificio existente. Así parece entenderlo también muchos años después Carlos de Morra[34] quién, en un proyecto de reforma de la Catedral presentado en 1908, envuelve la totalidad del volumen, a la manera de la iglesia de Vignon, con columnas y semicolunmas gigantes que prolongan al conjunto del edificio el esquema de la fachada, en un esfuerzo por dotarlo de una magnificiencia propiamente romana (fig. 6). Una romanidad que ya había sido leído contemporáneamente como diferencia en el ámbito local. Al respecto el cronista Beruti

[34] Para más información ver L. García Loydi, op. cit., pp. 20-21.

informa, en enero de 1822, acerca del inicio de las obras del templo, haciendo hincapié en que el ingeniero y el director de la misma han sido contratados "(...) para que tanto el exterior del frontis, como el interior del templo, lo pongan con la mayor magnificencia a la moderna (...)".[35]

Es obvio que analizado de esa manera el proyecto toma otras valencias que exceden la mera discusión acerca de sus fuentes más inmediatas. Si ampliamos nuestra mirada hacia el conjunto de los desarrollos arquitectónicos en el momento de su ejecución, podemos hablar de una forma en extremo novedosa dentro del repertorio neoclásico francés, ya que son pocos los ejemplos de iglesias, y más aún en el caso de una catedral metropolitana, proyectadas desde la tipología de templo de carácter rígidamente arqueológico, sin mediaciones entre el interior de la basílica y la forma exterior propuesta con violencia como una gran estructura escenografía. Algo que ha sido en general denostado por la mayoría de los críticos e historiadores como carente de valencias estéticas, se nos ofrece aquí como prueba de la significación más profunda del proyecto.

Es interesante .agregar al respecto que más allá de la Magdalena y esta Catedral de Buenos Aires, no existen hacia 1820, ejemplos de iglesias católicas que adoptan el género templario sino como citas arqueológicas dentro de un conjunto complejo. Ni aún en los concursos de la Academia de *Beaux-Arts* encontramos, cuando se trata de programas eclesiásticos, la utilización de tipologías de templo antiguo, a pesar de que sea, precisamente, el caso de la iglesia el de un programa que puede adaptarse a una tipología tan rígida y simple como ésta. Una rápida mirada a los concursos de la Academia, entre fines del siglo XVIII y 1820, nos dan como resultado un muestrario más tradicional.

[35] Juan Manuel Beruti, "Memorias Curiosas", Biblioteca de Mayo- Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina, Tomo IV. Diarios y Crónicas, Buenos Aires, 1960, p. 39540.

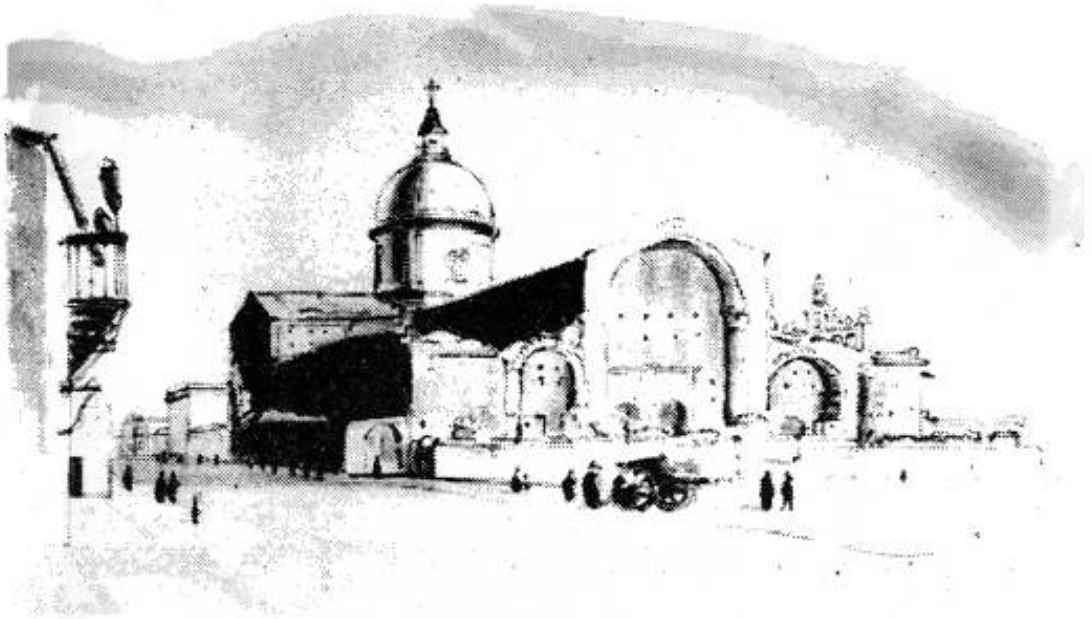


Fig. 1 *- Catedral de Buenos Aires,dibujo de Eliot, 1807.*

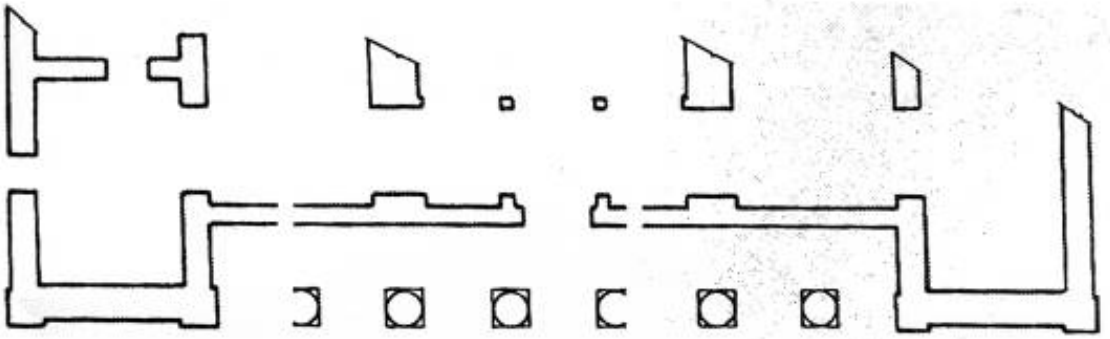


Fig. 2 *- Planta de uno de los proyectos de fachada para la Catedral, Próspero Catelin, 1821.*

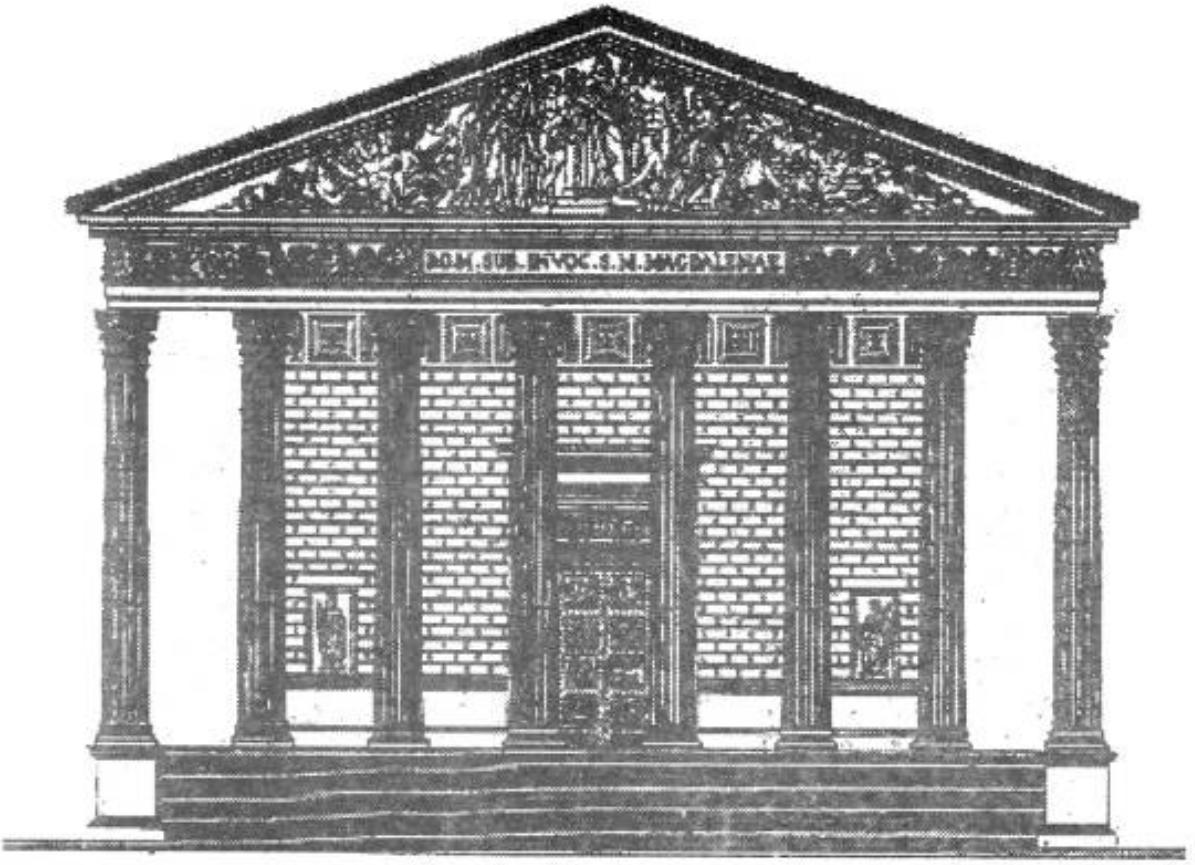


Fig. 3 - Iglesia de la Magdalena, París, elevación principal.

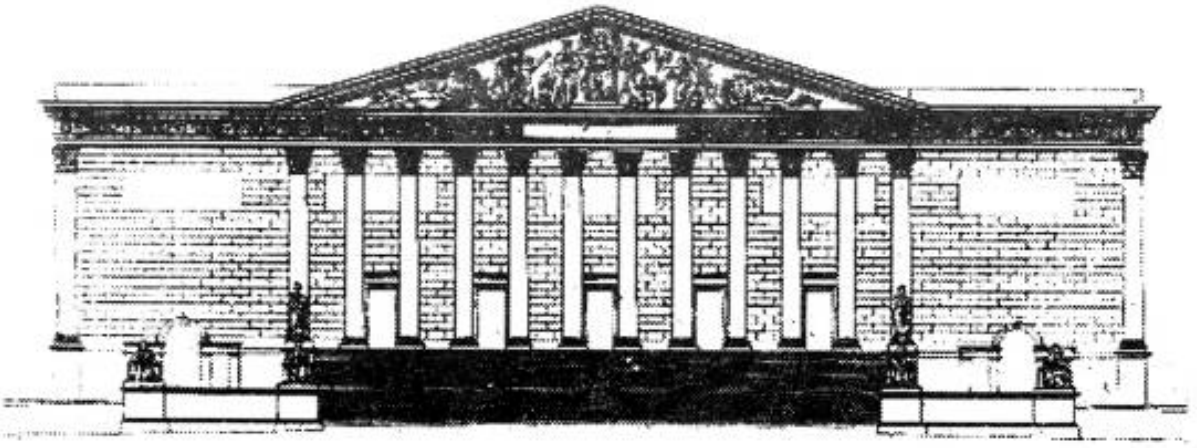


Fig. 4 - Palacio Borbón, París, elevación principal.

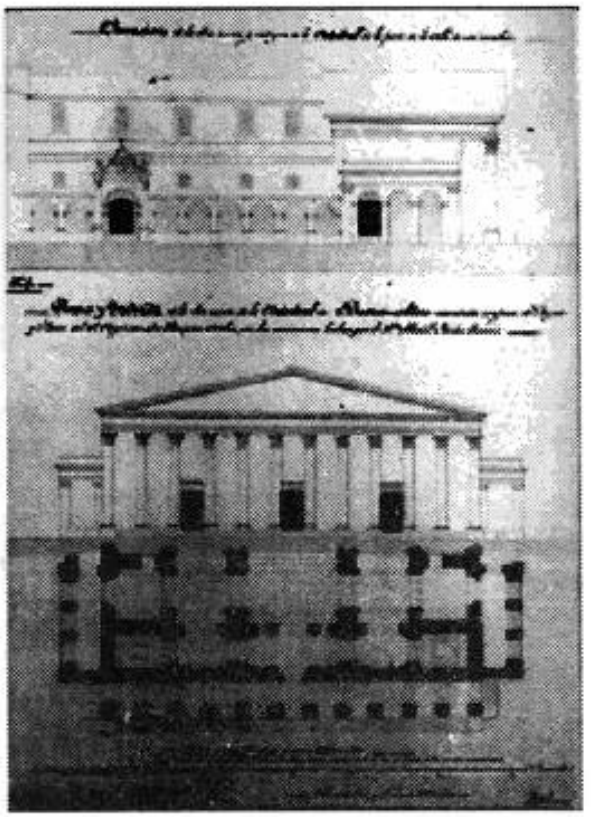


Fig. 5 *- Fachadas principal y lateral de la Catedral "elevación de la obra nueva y antigua de la Catedral de la parte de la calle de ese nombre". Dibujo de Carlo Zucchi, 1835.*

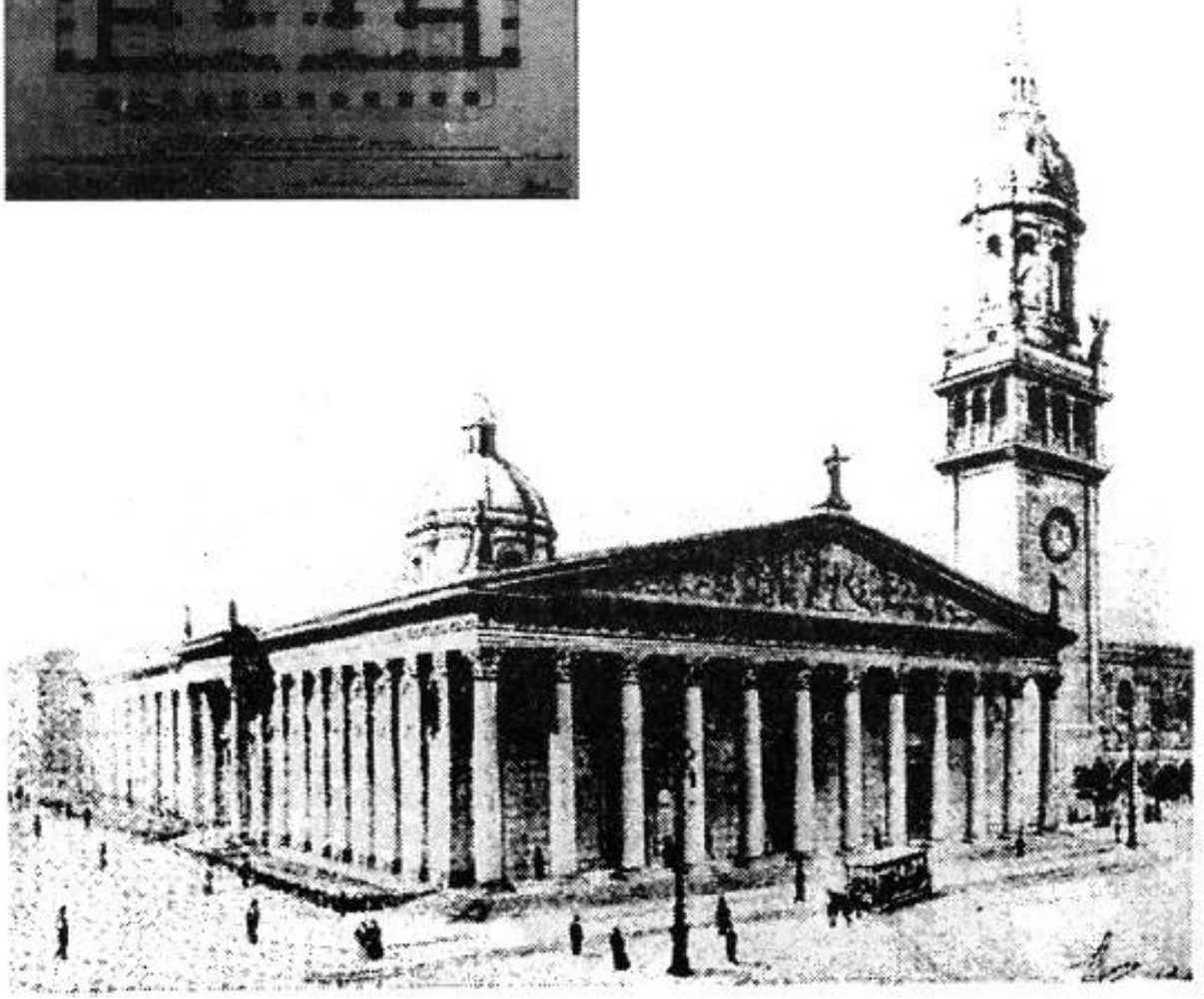


Fig. 6 *- Proyecto de Carlos de Morra, 1908.*

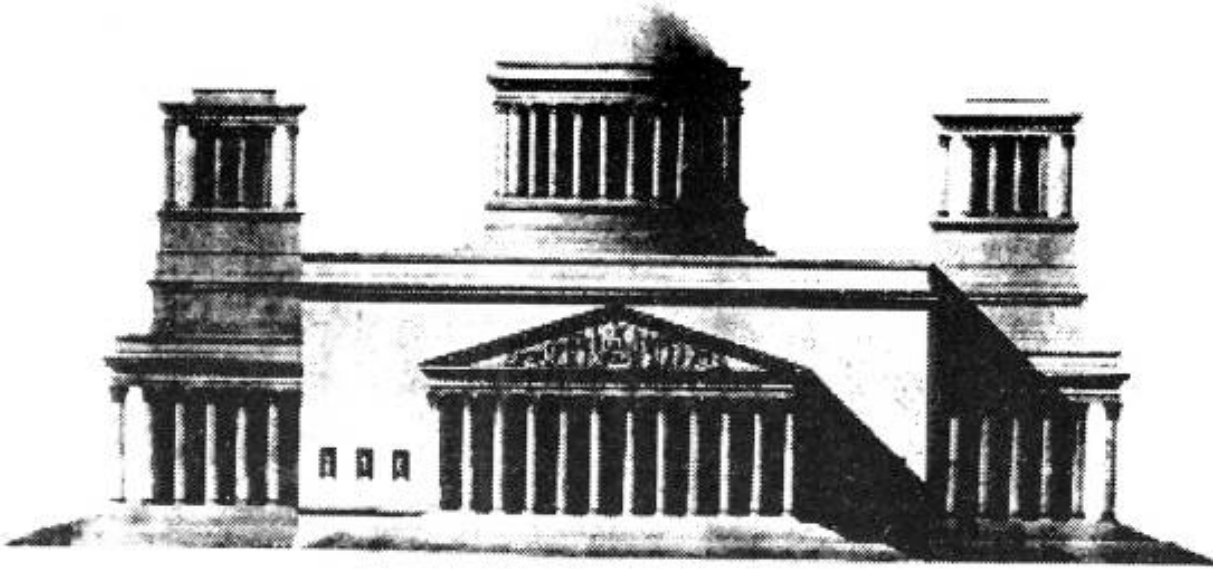


Fig. 7 - Proyecto de Combe según el modelo del Panteón de París, 1788.

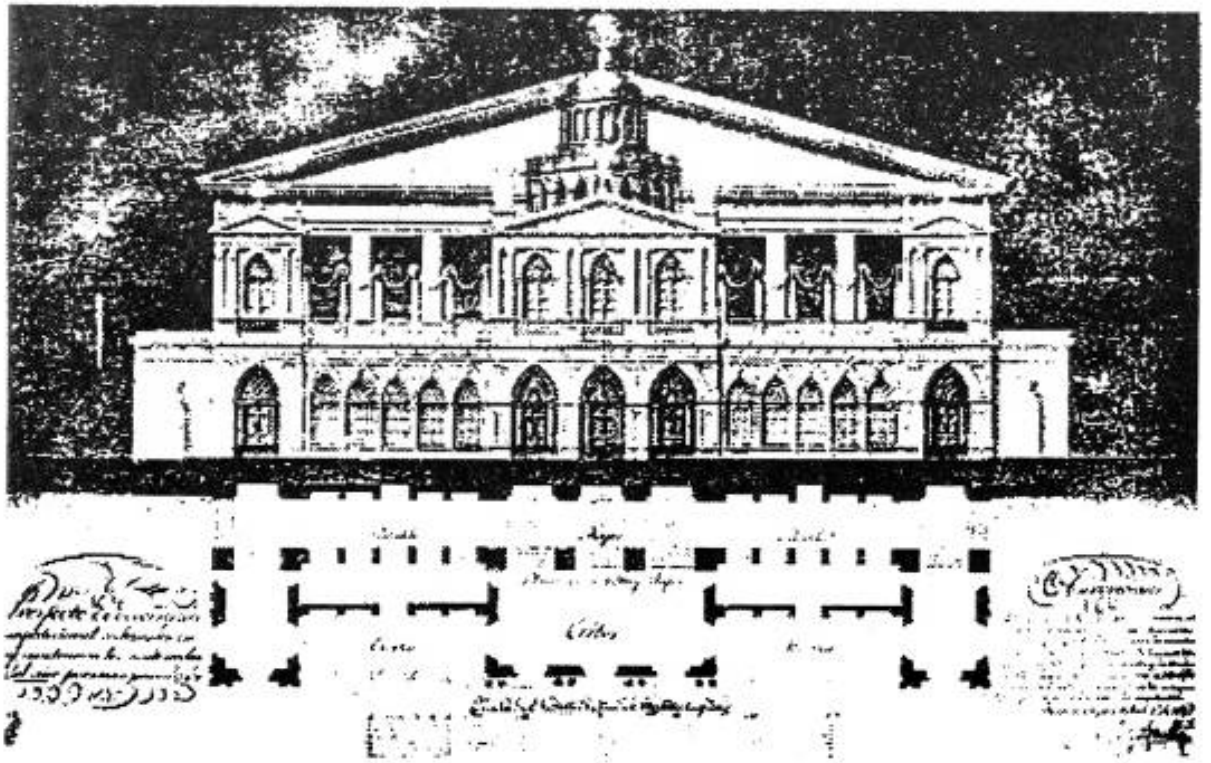


Fig. 8 - Proyecto de Pierre Benoit de un pabellón neogótico para instalarse en el frente de la Catedral.

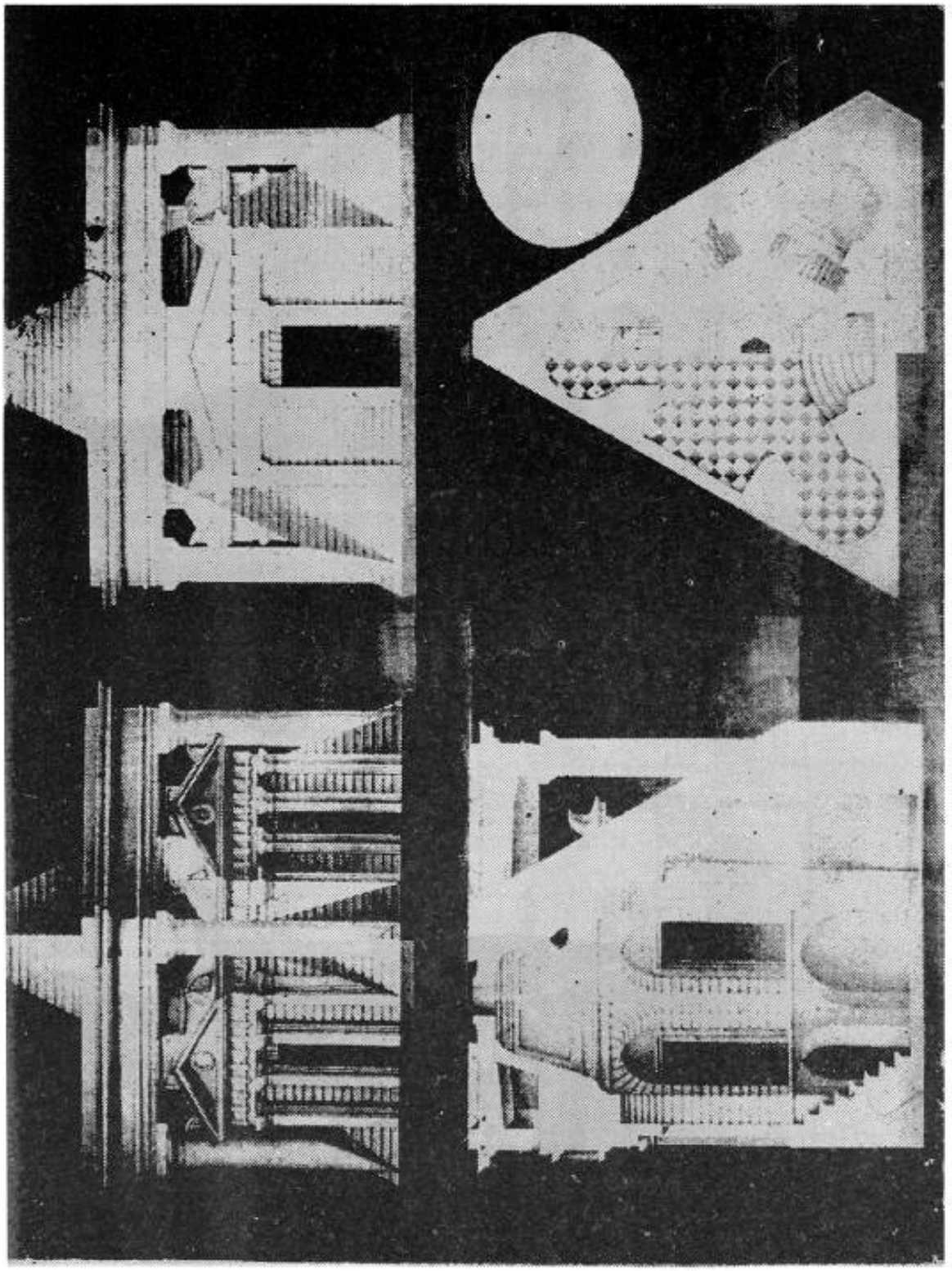


Fig. 9 - Proyecto de Pierre Bernoit de un mausoleo para Encarnación de Ezcurra de Rosas.

Fig. 10 *- Angulo de la Plaza de Mayo con Catedral, (acuarela de Carlos Enrique Pelligrini, circa 1830).*

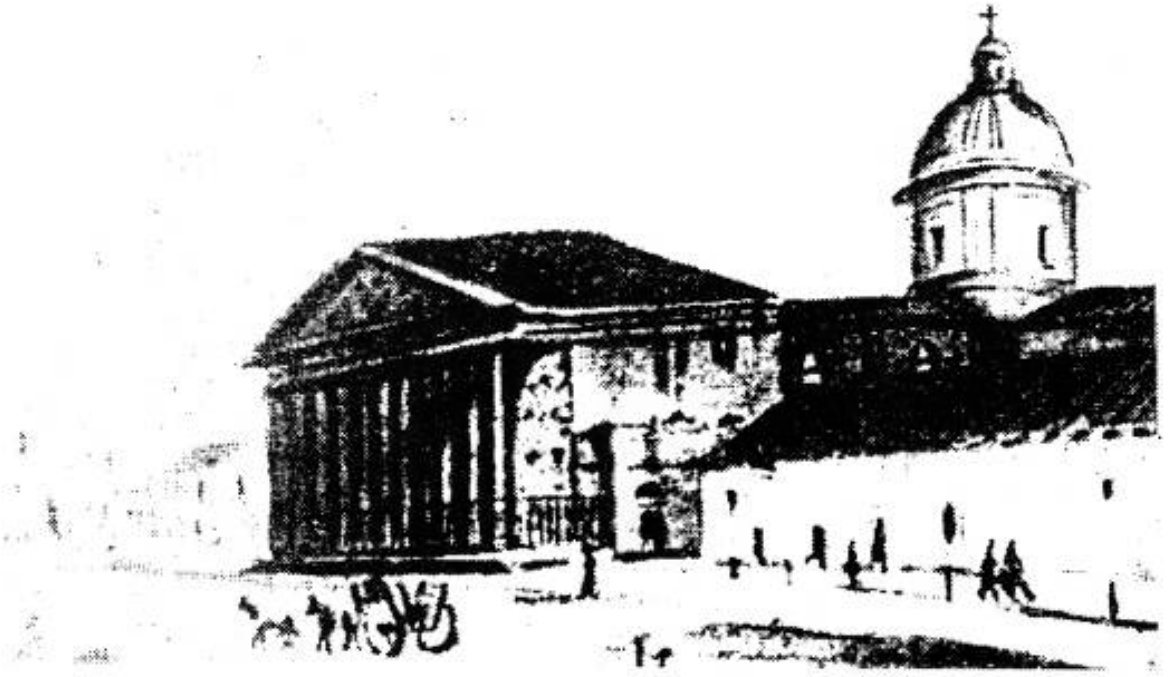


Fig. 11 *- Catedral y edificio vecino, "de pública utilidad", (litografía de 1830).*

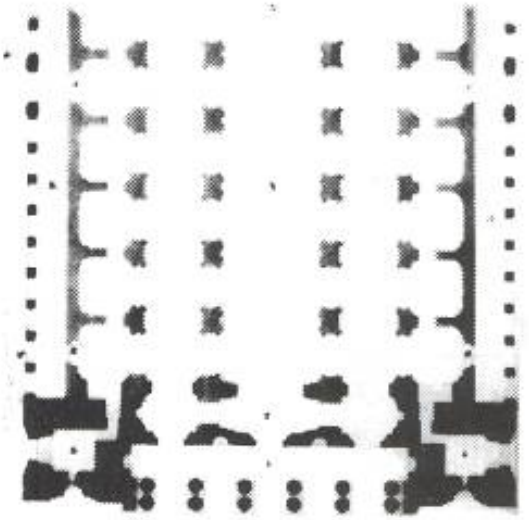
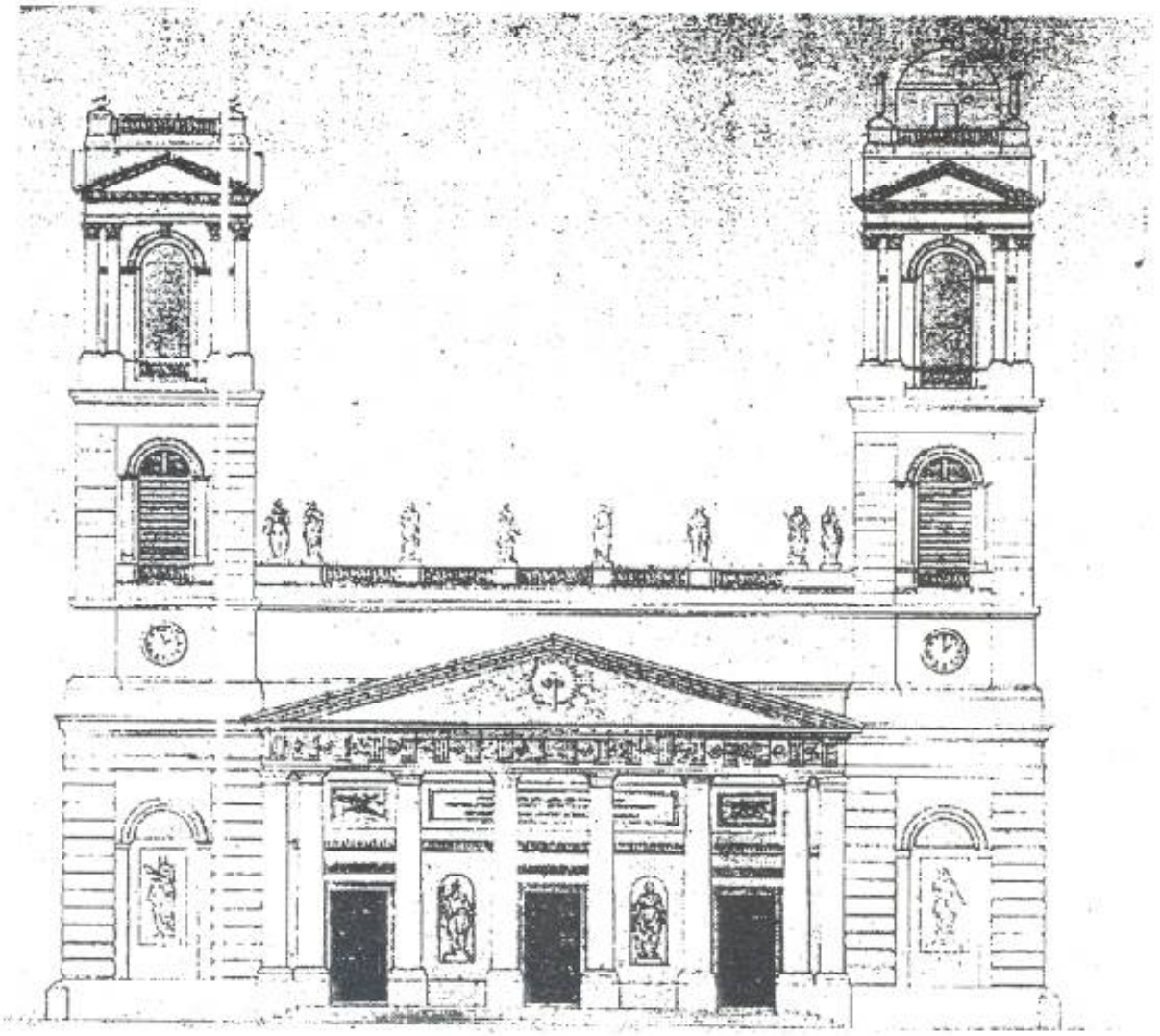


Fig. 12 - Proyecto de Carlo Zucchi que modifica la fachada de Catelin, 1829. (Planta y vista).



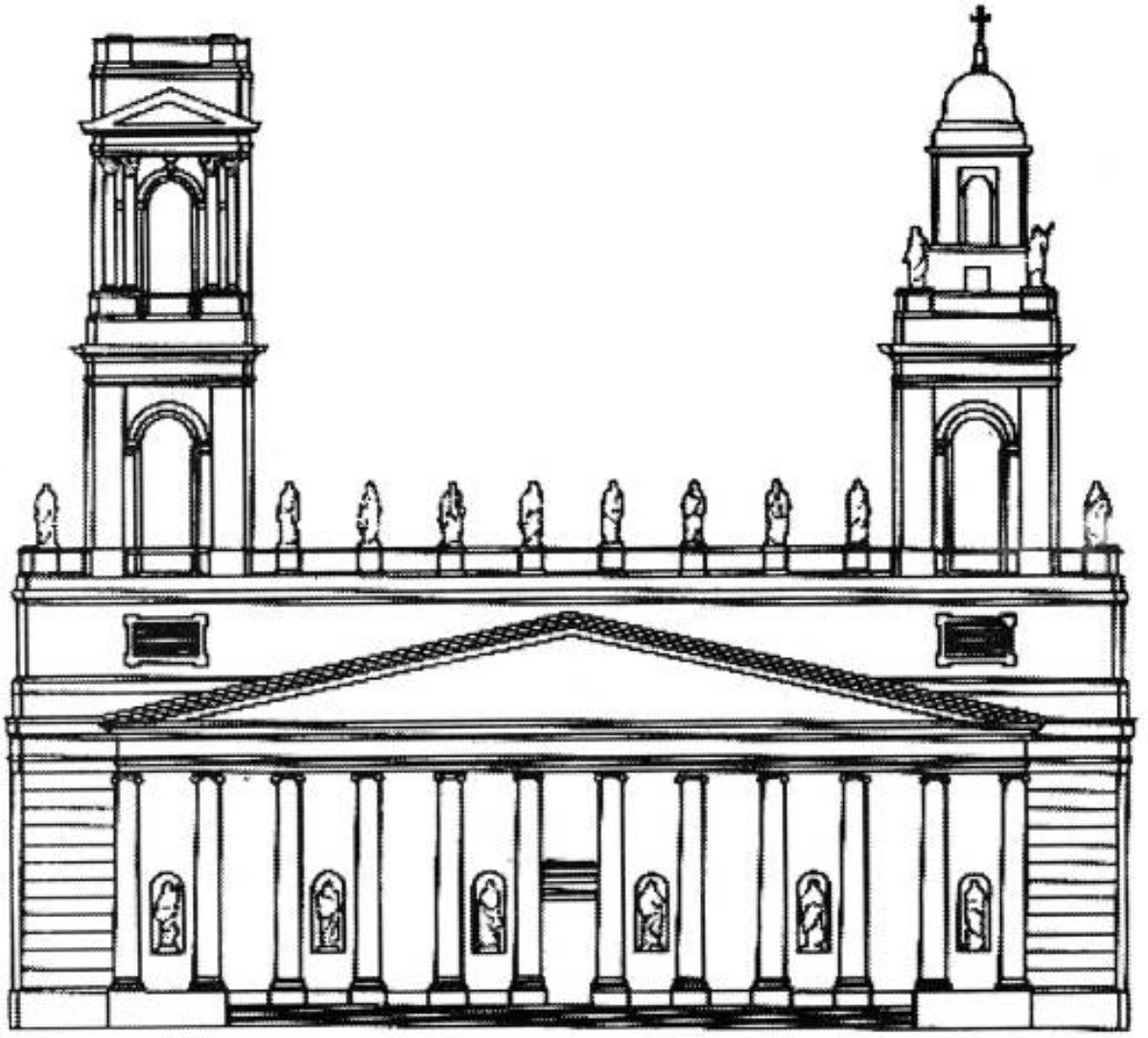


Fig. 13 *- Proyecto de Carlo Zucchi que incorpora el pórtico de Catelin, 1834.*

En general, detrás de los proyectos que aparecen concursando o premiados[36] está el ya citado modelo del Panteón de París de Soufflot que, pese a las dificultades de su construcción, seguía siendo el prototipo de una catedral metropolitana. Sus características fundamentales: planta de cruz griega con una cúpula central a la manera de San Pedro en Roma o San Pablo en Londres, organizada en cinco naves y fachada con pórticos corintios adosados y ricamente ornamentados, se repite en casi todos los casos. Dentro de esta variable podemos encontrar una serie de proyectos que van desde la monumental catedral de Boullée, hasta el trabajo más realista de Combe en 1781 que se mantiene fiel al Panteón, aún en sus errores estáticos más evidentes como el abuso del sistema trilitico y la ausencia de arcos en los que puedan descansar las bóvedas (fig. 7). A este ejemplo podemos agregar la iglesia Catedral de Chátillon de 1809, de planta más compacta pero que conserva las características anteriores a la que corresponde un exterior que acentúa la diferenciación entre la rica decoración corintia y las fachadas lisas y austeras que envuelven la basílica. En una línea más experimental se sitúa el proyecto, también ejecutado para el Grand Prix de 1809, de Grillon que, desinteresándose del desarrollo de la cúpula central, trata de incorporar al conjunto la idea de torres laterales a la vez que abandona los cánones tradicionales e incluye en el diseño elementos del más puro arqueológismo. En varios de estos trabajos aparecen pórticos corintios de 10 ó 12 columnas que pueden ser asimilados a nuestro ejemplo, pero siempre, como en el caso del Palacio Borbón, adosados a organismos más complejos como un fragmento puntual de la antigüedad.

La diferencia que se ve en la Magdalena y en nuestro caso, al que podríamos agregar ejercicios de reconstrucción arqueológica completa para un programa de estas características como el Walhalla de Leo Von Klenze o los templos construidos en esa misma época en Pennsylvania por Thomas Walter, es su grado de radicalidad absoluta,

[36] La documentación de estos proyectos puede verse en: D. Avanzo, Grands Prix d' Architecture - Projets Couronnés par L' Academie Royal des Beaux-Arts de France, Lieja, 1842; A.L.T. Vaduyer, y L. P. Baltard, Grands Prix d' Architecture, Proyects Cauronnés par L' Academie Royale des Beaux Arts de Frace, París, 1818.

producto de un momento particular de la historia de la arquitectura clásica.[37] Un momento donde muchos de sus teóricos y operadores creen encontrar los límites de la pureza en la réplica directa de los ejemplos arquetípicos de la arquitectura antigua combinados entre sí. Se trata, en definitiva, de hallar la posibilidad de una síntesis, un reencuentro de las verdades más puras en una etapa en la que los postulados más ortodoxos de la disciplina, eran puestos en duda por el avance de los historicismo. De allí que a mediados de la década de 1810/20, diversos fragmentos de la antigüedad aparezcan combinados de la manera más literal posible para caracterizar fuertemente la obra y no al modo tradicional, o sea, conformando citas dentro de trabajos de composición mayores. Un ejemplo emblemático de esta modalidad lo constituye el templo de Possagno de Canova, erigido en 1819 cerca de Venecia, que combina el Panteón romano con el Partenón griego, o también algunos de los últimos trabajos de Boullée.[38] Es evidente entonces dentro de esta modalidad, la existencia de una referencia antigua a la que no sólo hace alusión la Catedral, sino también el mismo Palacio Borbón.

De ser esto cierto, los autores del trabajo deberían poseer una formación bastante amplia y erudita acerca de las últimas innovaciones en el campo proyectual. Al respecto, no existen noticias sobre la actuación de Catelin en Francia, sólo hemos podido constatar, a partir de la lectura de sus notas como Director del Departamento de Ingenieros Arquitectos, que poseía un saber bastante acabado de los problemas de la arquitectura de su tiempo[39]. Aunque no se han encontrado dibujos de su autoría, en sus informes pueden hallarse citas de Durand y Vignola, además de referencias actualizadas acerca de la gestión de la ciudad y los problemas de sanidad urbana. En

[37] Después de 1830 la tipología templaría adaptada a iglesias se generaliza incluso en nuestro medio y sobre todo en aquellas de carácter protestante. Al respecto ver: A. S. J. De Paula, "Templos Rioplatenses no católicos I," **Anales del Instituto de Arte Americano**, N° 15, 1962, pp. 42 a 52.

[38] Ver A. Vidler, "Ledoux-Quatremére de Quincy", conferencia en el IUAV, Venecia, diciembre de 1985. También del autor "Arquitectura de servicios y antigüedad clásica. El "Macellum" de Giusseppe Jappeli en Padua (1818-1826)", en **Anales del Instituto de Arte Americano,** N° 25, 1987, pp. 119 a 125.

[39] Ver del autor, "La ciudad regular (...)", op. cit.

cambio, sí existen noticias más concretas de quien, según todos los indicios, parece haber sido su colaborador directo en el proyecto. De acuerdo a los testimonios y documentos, fue otro francés, Pierre Benoit, quien actuó como dibujante proyectista en la operación de diseño del pórtico. A fines de 1821, mediante un decreto firmado por Rivadavia, Benoit pasó a formar parte del Departamento de Ingenieros Arquitectos en carácter de constructor de planos "con el especial encargo de terminar con los relieves de la fachada". Posteriormente, una vez comenzados los trabajos el 6 de noviembre de 1822, se solicitaron "los servicios de Benoit para el cargo de inspector de obras en dicho templo"[40]. Según puede observarse en los documentos conservados por sus descendientes, existe también una asociación entre Benoit y Catelin para realizar una importante cantidad de obras particulares.[41] No podemos afirmar a ciencia cierta si, como opinan algunos, debe atribuirse la totalidad del diseño del pórtico a Benoit; sin embargo la existencia de algunos proyectos posteriores de éste, nos confirma su grado de preparación arquitectónica. Y Benoit no era, según podemos extraer de sus trabajos, un simple técnico naval con vocación hacia la arquitectura o sólo un buen dibujante. Evidentemente poseía conocimientos y noticias muy precisos acerca del desarrollo de la más alta arquitectura francesa que había podido observar en su período formativo antes de su arribo al país. Así parecen corroborarlo algunos pocos proyectos sobrevivientes. Más allá de la decoración neogótica para un pabellón a instalarse sobre el frente de la Catedral, que parece casi un contrasentido con la majestuosidad de ésta (fig. 8), entre los papeles de su archivo se encuentra un proyecto de mausoleo para la familia de Rosas, posiblemente encargado por el Restaurador luego de la muerte de su esposa, que da cuenta de un profundo conocimiento de la

[40] El texto del decreto es el siguiente: "Siendo necesaria la ejecución de los relieves que deben efectuarse en la obra del pórtico de la catedral una persona que además de saber con perfección el dibujo, sea apta al efecto. Y reuniendo Don P. Benoit las calidades expresadas, tengo el honor de proponerla a V.E. a fin de que si fuese de su superior agrado fuera admitido en la obra en clase de Inspector". AGN, Sala X, 12-8-3. Citado por F. Zapiola, **Luis XVII ¿murió en Buenos Aires?**, Buenos Aires, 1991, p. 79.

[41] Entre los papeles conservados por los descendientes de P. Benoit se encuentra un listado de las obras ejecutadas por éste en asociación con P. Catelin y una renovación del contrato de la sociedad firmados entre 1825 y 1828.

arquitectura de la época (fig. 9). El mausoleo, otra vez, pone en evidencia aquello que habíamos analizado antes al referirnos a la arquitectura arqueológica de los años precedentes en Europa: la mezcla de modelos tipológicos; en este caso, frontis y pirámide que es, por cierto, un ejercicio recurrente en otros mausoleos realizados durante la época neoclásica como el Cementerio de L. Gasse presentado al Grand Prix de Roma de 1799, algunos de los ejercicios fantásticos de Giusseppe Valadier o, también, el edificio central del Crematorio de Guiraud de 1801. A ello debemos sumar en el proyecto de Benoit, la complejización provocada por la inserción de una edícula y la ejecución de un frontis con pilastras dóricas acanaladas, una modalidad de refinamiento arquitectónico poco común. En ese sentido, el análisis somero de este ejemplo nos permite corroborar fehacientemente la disponibilidad lingüística de por lo menos uno de los autores del pórtico. Algo que reafirma la cuidada argumentación erudita y arqueológica que puede haber servido como guía a la hora de decidir los pasos básicos del proyecto catedralicio.[42]

Lo considerado hasta este punto contrasta con lo afirmado por la mayoría de los autores que en general han caracterizado al pórtico como un pobre ejercicio provinciano del Neoclasicismo internacional; en ese sentido no es nuestro objetivo convalidar este juicio de valor, ni construir otra interpretación de carácter estético, sino poner al descubierto los mecanismos que están en juego detrás de la materialización del edificio.

Por otra parte, hemos demostrado hasta aquí que es probable que la obra tenga un referimiento concreto a la moda arqueológica del Neoclasicismo de las primeras décadas del siglo XIX que programáticamente intenta ser un monumento celebratorio de las victorias en las guerras de la Independencia, de igual manera que uno de sus modelos parisinos, y que ha sido proyectado a partir de las sugerencias que el Ministro de Gobierno dio a Catelin y Benoit, quienes como proyectistas poseían conocimientos

[42] Hemos podido obtener esta documentación gracias a la gentil colaboración de la señora Lucrecia Zapiola, descendiente de Pierre Benoit y poseedora de parte delegado de éste.

particularizados acerca del problema.

La imposibilidad de encontrar la documentación acerca del pórtico, ya que se extraviaron los planos que Buschiazzo pudo ver en el Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires, dificultan un avance más notorio en el análisis. En ese sentido es evidente, según demuestran los testimonios, que buena parte de los dibujos quedaron desde el principio en poder de los proyectistas.[43] Sabemos que un lote de los diseños originales formaron parte del legado Benoit, según afirma en su libro Federico Zapiola, aunque éstos lamentablemente se han extraviado.[44] De todos modos entendemos que son posibles de reconstruir en parte los problemas prácticos que, más allá de las referencias que llevan a adoptar un modelo determinado, definen finalmente el carácter del edificio. Sobre todo a partir de un análisis proporcional y dimensional que nos permite, por otro lado, constatar desde un ángulo diverso el proceso de adecuación y transculturación de la tipología original.

Si bien es imposible comparar mediante las fuentes gráficas existentes las dimensiones exactas de los tres edificios (Catedral-Magdalena-Palacio Borbón), el análisis proporcional permite determinar algunas conclusiones parciales. Desde el punto de vista de la dimensión de los órdenes, la Catedral de Buenos Aires tiene un intercolumnio de 4 módulos y una altura total de columna de aproximadamente 20. Esta proporción, más que la presencia o no de una escalinata, es lo que diferencia al ejemplo porteño del Palacio Borbón, cuyas proporciones son aproximadamente de 31/2 módulos de intercolumnio y una altura de columna de 181/2. Sin embargo las dimensiones de la Catedral no parecen ser un recurso azaroso, sino que responden a los lineamientos de la Magdalena que posee, de la misma manera que el pórtico

[43] En una nota que José María Romero, reemplazante de Catelin, envía al ministro de gobierno en enero de 1825 pueden leerse las dificultades en que éste se encuentra ya que la obra de la Catedral "(...) se haya tan desnuda que es imposible (continuar) sin tener que hacer un nuevo estudio del proyecto pues carece de todos los detalles, que no hay ni uno sólo de los principales cortes y aunque aparece una elevación delineada y un corte de copia casi borrado e incomprensible".

[44] F. Zapiola, op. cit. "(...) una de las pruebas evidentes de que Benoit ejecutó los planos de dicho frente, está en que la familia tenía en su poder y yo he podido verlos, diseños y proyectos parciales y totales del frontispicio a que hacemos referencia (...)" (pág.78).

porteño, un intercolumnio de aproximadamente 4 módulos y una altura de columna de 20. De allí que podamos suponer en principio como hipótesis, y con la debida salvedad que implica la imposibilidad por el momento de poseer las medidas exactas, que los proyectistas de la Catedral propusieron en un inicio las proporciones de la iglesia parisina, pero debieron ampliar el número de columnas de acuerdo al ancho de la planta existente de 8 a 12, por lo que finalmente el pórtico adoptó elementos propios del Palacio Borbón. Una lectura del corte demuestra claramente cómo las proporciones laterales de la iglesia siguen fielmente la organización del edificio legislativo. Un sistema de relaciones que, al menos en el caso de Catelin, es probable que esté tomado, además de la referencia de la Magdalena, directamente de Vignola, ya que a la hora de debatir públicamente sobre las proporciones del edificio el arquitecto francés acude a las citas de este tratado acerca de las dimensiones del orden corintio. Y Vignola es claro al respecto "(...) el intercolumnio debe ser de cuatro módulos y dos tercios (...) para que los modillones de la cornisa en su división continua e igual caigan en el medio de las columnas (...)".[45]

Pero ¿cuál es el modelo arqueológico adoptado y cuál es su significado dentro de la exégesis histórica que planteamos? En el uso del orden podemos encontrar algunas claves más sobre la cuestión. La elección del modo corintio no parece en principio sorprendente. Se trata en general, como hemos visto al comentar los proyectos de la Academia de Beaux-Arts, del tipo de orden elegido cuando se quiere caracterizar un monumento que es a la vez lujoso y significativo desde el punto de vista decorativo.[46] De allí que sea el género preferido a la hora de seleccionar un modo compositivo para

[45] G.B. de Vignola, **Gli ordini d' Architettura di M. lacomo Barozzio da Vignola**, edición de Carlo Amad, Milano, *s/f,* p. XXIII.

[46] Transcribimos una nota del Vignola de Carlo Amad al respecto: "*La magnificenza dell' Architettura facendo la sua maggior comparse piú nell' ordine corintio, che in qualunque altro de giá descritti, per tal motivo egli é stato mirabilmente impiegato pressoché in tutti i tempi e palazzi. E stato il medesimo ordine posto in opera si al di dentro che al di fuori del mentovato antichissimo templo detto il Panteón, e nella maggior parte dei tempi antichi stati eretti nel corso di due secoli di Roma imperiale. Perció Michelangelo Buonarroti si é servito di un tal ordine per fare principale ornamento della magnifica Basilica Vaticana, si al di dentro che al di fuori, poscia alterato del Maderni. Ji remanente delle Chiese d'Italia ed anche della Francia, ed altrove, fabbricate ne tempi mend lontani da noi, recevono da un tal ordine il loro maggior pregio ed ornamento."* Cfr. G. B. Vignola, op. cit., explicación *Tdvola* XVIII.

una iglesia, más aún si se trata de una catedral. Ruinas de la antigüedad, como el templo de Antonino y Faustina o el mismísimo Panteón romano, son los ejemplos continuamente citados por tratadistas y teóricos para otorgar ese tipo de valor a la decoración corintia que, gracias a la disponibilidad de ejemplos arqueológicos, varía notablemente sobre todo en la ornamentación de los frisos y el adorno de las cornisas. A ciencia cierta, ya que no existen dibujos originales, ignoramos si la decoración del friso finalmente adoptada era la proyectada por Benoit y Catelin, aunque se trata de una decoración de mascarones y guirnaldas de laureles, utilizados previamente por Châtillon en su proyecto de catedral para el Grand Prix de 1809y que a la vez son similares a los empleados en la decoración de la Magdalena.

El único dibujo existente, seguramente realizado por Benoit y en posesión de sus descendientes, muestra la imagen del capitel corintio finalmente materializado en la construcción de la fachada, aunque con una columna acanalada que en la realidad fue reemplazada por una lisa, lo que parece probar una vez más el pasaje de un modelo al otro en el transcurso del proyecto, ya que en la Magdalena la columna tiene fuste acanalado y en el Palacio Borbón es liso. Una comparación de este capitel con los muestrarios de ejemplos arqueológicos disponibles en esa época deja claro que si existe un orden que tenga parecido con el dibujado por Benoit, éste es el templo de Júpiter o de Nerón, cuyo relevamiento encontramos tanto en Palladio como más recientemente en el Précis des Leçons le Durand.

Este es precisamente un templo corintio dodecástilo, según nos muestra Palladio en su tratado, cuya característica principal es englobar con su extensión una planta más compleja que las comúnmente más simples organizaciones distributivas de este tipo de edificios. Las doce columnas sirven para disimular un mayor número de particiones que la característica *cella* del templo antiguo.

Algo que vuelve a reiterarse en el **Recueil et paralelle** de Durand[47] quien lo

[47] Andrea Palladio, **I quatro libri dell' Architettura**, Venezia, 1570 (edición facsímil, Milano, 1570); J. N.L. Durand, op.

llama templo de Nerón *(tableaux* VIII) redibujado las posibles plantas del templo. Es probable entonces que éste haya servido de modelo original, de prototipo antiguo, a la hora de organizar la fachada del Palacio Borbón que tiene sus mismas proporciones. Tanto el intercolumnio, como la altura de las partes o el fuste sin acanaladura, responden a la imagen presentada por Palladio y Durand. Este uso, aunque indirecto, confirma la voluntad arqueológica del proyecto de Catelin y Benoit y su adscripción al experimentalismo del último Neoclasicismo.

Más allá de la continua interacción de ambas fuentes en el edificio, las vicisitudes de la transculturación del modelo ofrecen otras aristas. En efecto, la construcción del pórtico demuestra largamente el tipo de problema particular que implica la elección de dichas fuentes si tenemos en cuenta que se trata de un patrón arqueológico de por sí complejo desde el punto de vista constructivo.

En el **Recueil et paralelle**... de Durand, del cual resulta probable que los autores hayan conocido el templo antiguo al que hacemos referencia, se pueden leer en una nota de Legrand, quien comenta las láminas del tratado, algunos conceptos que tratan de demostrar la dificultad que significa la adopción de un orden corintio romano. Refiriéndose a la lámina de la figura XXII, Legrand afirma que precisamente. "(...) El frontispicio del templo de Nerón, el foro del Trajano, el templo de Júpiter Olímpico en Atenas (...) son de un tipo de grandeza a la cual puede aspirarse y que sin embargo sería difícil de alcanzar hoy. Los materiales (de estas obras) no pueden responder a una ejecución más colosal y la actitud de estudio e industria de los artistas no podrían llegar más allá de la perfección en el trabajo del mármol, de aquel gusto y aquella distribución ornamental (...)".[48]

Si como advierte Legrand, construir en corintio, resulta a inicios del 800 un ejercicio difícil desde el punto de vista técnico, a lo que debe agregarse un

---

cit.

[48] J.N.L. Durand y Legrand, Explicación a la tabla VIII (pp. 22 y 30) de la **Raccolta et paralello delle fabbriche** (...), op. cit.

encarecimiento progresivo en la tarea nada simple de construir una columna clásica,[49] la materialización del pórtico no debió resultar en esos años una tarea fácil. El desarrollo de los hechos parece demostrarlo ampliamente. Por un lado, no se contaba con el personal idóneo para ejecutar las decoraciones necesarias a la arquitectura desde el punto de vista del ortodoxo clasicismo; por el otro, no existían las piedras del tamaño adecuado para construir columnas y capiteles a la manera tradicional. De allí que la solución adoptada tienda a conjurar ambos problemas mediante importación de materiales y operarios desde Génova, la ejecución de las columnas en mampostería y la construcción, en París, de capiteles corintios y bases de bronces.[50] La elección de la manera de construir dichos capiteles no parece ser sólo técnica si nos atenemos a que, según muchos teóricos y tratadistas, los primeros capiteles corintios griegos habrían sido realizados en bronce, lo que reforzaría el carácter de citación arqueológica completa de templo. Que esta idea era conocida e incluso compartida por un círculo más extenso que los responsables de la obra, lo demuestra la imagen de Pellegrini de la Plaza de Mayo pintada alrededor de 1830 (fig. 10) que representa, no a la Catedral en el estado en que había quedado después de la suspensión de las obras en 1827, sino a la fachada terminada con sus capiteles y sus bases en bronce. Otra imagen, esta vez real, presenta el proyecto de decoración externa para una fiesta diseñado por Benoit en 1834 (fig. 8) y nos permite ver en el fondo del dibujo el estado de los trabajos en los cuales no hay una preparación previa para ubicar el capitel a la manera tradicional, por lo que es evidente que éste debía ser colocado o prearmado con posterioridad.

Que los problemas de la constitución son consecuencia directa del modelo adoptado, es una cuestión ya denunciada desde un primer momento por Catelin. Este manifiesta en diversos escritos la dificultad de materializar el proyecto desde las

[49] A fines del siglo XVIII la tarea de esculpir en piedra columnas y arquitrabes se había encarecido bastante y existía una tendencia generalizada a reducir cantidad de columnas por edificio a los efectos de realizar economías.

[50] En un presupuesto presentado por Catelin después de comenzada la obra puede observarse que ya estaba pensada para 1823 la colocación de 12 capiteles y bases en bronce. Se trata de uno de los rubros más caros de la obra (40.000 $) si se piensa que la albañilería costaba 59.688$, AGN, Sala X, 13-4-4.

condiciones técnicas reales, de allí que en noviembre de 1823 solicite al gobierno la posibilidad de "no realizar la obra de la catedral por contrato como se había resuelto, debido a la importancia y delicadeza de la obra de la fachada "(...) (que exige) (...) "un particular esmero para que su perfección sea tal cual se requiere". A ello agrega "el hecho de que faltan obreros competentes". Sin embargo pese a su razonabilidad, el Poder Ejecutivo no acepta la primera parte de la propuesta.[51] En cuanto a la segunda, existen constancias de que una vez terminada la obra gruesa, se gestionó la contratación de operarios europeos. Al respecto, una nota de José María Romero, de julio de 1825, hace saber que "para hacer los adornos de la Catedral se necesitan dos contratistas de estuco los que pueden venir de Génova, pagándoles el gobierno el pasaje".[52]

Los cambios de dirección que siguen a los vaivenes políticos y las mutaciones de la administración provocan, en un trabajo tan necesitado de resolución de detalles complejos, serias desinteligencias que culminan en una polémica que se hace pública entre Catelin, vuelto a la conducción de las obras en 1826 con la presidencia de Rivadavia, y Juan Pons, encargado de la misma durante los años 1824 y 1825.[53] Ante el estado de publicidad que toman las imputaciones de Pons acerca de los problemas que la obra presenta, Catelin publica en **El Correo Nacional** del 18 de septiembre de 1826, una extensa nota que es reveladora de las dificultades técnicas de la construcción.

---

[51] En noviembre de 1823 se produce una disputa en el seno del gobierno por el modo de contratación de la obra de la catedral. Catelin pretende que la misma continúe siendo privada, del modo que había comenzado, mientras que el gobierno quiere que se siga realizando de acuerdo a las normas de contratación de obras dadas por el Estado. Las razones que aduce Catelin son de tipo técnico, la imposibilidad de controlar la ejecución de los trabajos (sobre todo los capiteles y las armaduras de hierro que deben colocarse en el frontis) si éstos son llamados a una libre licitación. El gobierno decide finalmente hacer la obra gruesa por contrata y los capiteles por administración. AGN, Sala X, 13-4-4.

[52] AGN, Sala X, 13-8-5. Tal vez uno de los contratistas de estuco venidos de Italia haya sido José Santos Sartorio ya que el mismo figura en la nómina de obreros del pórtico de la Catedral como "maestro mayor albañil", recibiendo su paga por separado mediante un recibo especialmente confeccionado. AGN, Sala X, 444-6.

[53] En una nota enviada al ministro Agüero, Pons relata la disputa provocada por la visita a la obra de Catelin el 3 de agosto de 1826: "El Sr. Ingeniero jefe, verificando la obra de la catedral, dio orden al maestro albañil de dicha obra de demoler la cornisa interior de las cuadradas de los intercolumnios sin participármelo. Esta conducta verdaderamente impolítica, caprichosa y digna de un señor que quiere atacar de frente mi honor y mi reputación, me obliga a suplicar a V.E. se digne nombrar una comisión de facultativos imparciales para que pase un prolijo examen: 1. Si las reglas de la arquitectura corintia son observadas; 2. Si existe solidez en su ejecución". AGN, Sala X, 14-3-2. Para más noticias sobre Pons y Catelin ver sus respectivas biografías en: Diccionario histórico (...), op. cit.

En ella enumera las diferencias que el pórtico presenta una vez terminados los trabajos de mampostería. Estas serían producto de la ineptitud de Pons quien, según su detractor, carecía de educación específica.[54] Las acusaciones de Catelin son variadas y tienen que ver en general con las proporciones del edificio y su materialización. Para el Jefe del Departamento de Ingenieros, Arquitectos, los andamios están demasiado encima de las columnas y pueden dañar los perfiles, además se han hecho machínales muy grandes en el entablamento que pueden complicar estructuralmente al edificio luego de reiterados dichos andamios, algo que puede observarse en el tosco dibujo de Pedro Payró de 1846. También afirma que las cornisas interiores son demasiado altas e iguales a las exteriores "lo que perjudica la solidez del edificio y su hermosura", y que "los modillones no corresponden a la riqueza del orden de arquitectura adoptado". Pero lo que más preocupa al arquitecto francés es la altura de los entablamentos. Para demostrar su equivocación, trae a la memoria una cita de Vignola. El error cometido por Pons, según Catelin, provocará que el edificio termine siendo monstruoso. De acuerdo a su razonamiento: "Los cielos rasos del pórtico no pueden ser tan altos cuando las columnas están tan inmediatas al cuerpo del edificio, y de consiguiente las molduras que se hallan serán inútiles, pues no podrán verse si no se tienen los ojos en el cráneo".[55] A esto agrega algunas razones más, como el material de los modillones en lo cual cree él que se equivoca Pons, así como la presunción de la necesidad de colocar hierro en los entablamentos, cuestión que Catelin piensa, puede resolverse por otros medios. Pero si en algo tiene razón el jefe del Departamento de Ingenieros Arquitectos es que los cambios propuestos por Pons han desdibujado la propuesta original. Al tener que decidir la colocación de los modillones, Pons ha tomado como ejemplo una fuente que no es la utilizada por Catelin y siendo el orden corintio el más permeable a

[54] "Aviso al público", nota en **El Correo Nacional** N° 139, 18 de septiembre de 1826, publicada por Próspero Catelin. Los términos contra su adversario son extremadamente duros y no parecen estar en relación con la real capacidad técnica de Pons que podemos juzgar hoy a partir de la lectura de sus informes: "(...) ni su lenguaje, ni sus conocimientos corresponden a la idea que quiere dar de haber sido ingeniero en Francia, en donde a los que se hallan en su condición, cuando más se los admite como meros albañiles (...)".
[55] Ídem.

modificaciones en sus proporciones y decoración, ha alterado su configuración.[56]

A lo dicho por el arquitecto francés, que nace de un intercambio de notas en el ámbito administrativo, contesta Pons en una carta enviada a **La Gaceta Mercantil** el 23 de septiembre de 1826, en la cual adjudica a la gestión del propio Catelin aquellos defectos que la obra posee y para ello cita una resolución del Departamento de Gobierno, firmada por Agüero, quien no sólo confirma lo expresado por Pons sino que advierte a Catelin la necesidad de dar cuenta al Superior Gobierno de cualquier alteración que deba practicarse en dicha obra. Esto termina por dificultar aún más la resolución final de las proporciones del orden cuya definitiva concreción es producto de una mezcolanza de modelos.[57]

Más allá de la paternidad de los errores que desdibujan en realidad las proporciones finales del edificio, la polémica está demostrando la dificultad técnica y el grado de ruptura que significa la construcción de un pórtico de orden gigante para la estructura profesional del Buenos Aires de la época.

Dificultad técnica y ruptura son términos que adquieren aquí una común resonancia. Para aclarar el significado de los mismos, volvamos a la segunda interpretación crítica que habíamos analizado en la primera parte de este artículo y a su principal hipótesis. ¿Existe realmente una ruptura entre la nueva arquitectura y el pasado? Indudablemente el uso de una ornamentación elaborada, la presencia de proyectistas y técnicos extranjeros, la elección de un modelo vanguardista dentro de las disponibilidades de la arquitectura clásica, nos están revelando al menos un punto de inflexión en el desarrollo de la disciplina en el ámbito local. ¿Pero es esto una ruptura con el entorno heredado? Si pensamos el problema desde dentro de la teoría clásica tal ruptura aparece cuestionada. Ruptura sí, pero desde la noción tradicional de arquitectura y edilicia que admite como principio la separación explícita entre el objeto

[56] En definitiva, la propuesta de Pons elimina los modillones configurando un tipo de cornisa más propia de un orden compuesto o jónico que de un corintio.

[57] Pons, en su defensa, dice haber interpretado que el orden elegido para la Catedral era aquel Templo de la Paz (Basílica de Majencio) en Roma; sin embargo éste es un orden con modillones, por lo tanto nada explica su eliminación.

regido por los principios del *Arché* y la naturaleza circundante. En este contexto, ¿no es acaso también ruptura, obra individual, el proyecto de Tomás Toribio o aún los proyectos anteriores de Masella y Sa Faría? Siempre la arquitectura clásica, y sobre todo desde una perspectiva arqueologista, está organizada como un mundo dentro del mundo y necesariamente debe oponerse no sólo al entorno natural sino también a lo ejecutado por maestros constructores o alarifes. Podría pensarse entonces que si existe una analogía formal entre la arquitectura del período hispánico y las modestas construcciones del campo habitacional, ésta es más producto de la pobreza de recursos que de las intenciones explícitas. Por lo tanto, si hay una ruptura, ésta es interna a la misma disciplina, es producto de la crisis final del sistema clásico que frente a los primeros embates del Eclecticismo se refugia en la experimentación arqueológica que pueda devolverle de un mundo definitivamente perdido. Sin embargo la relación entre arquitectura y edilicia (si por edilicia entendemos lo que muchas veces se denomina arquitectura doméstica) se revela para la época como compleja y ambigua. Sobre todo a partir de la aparición de lo que en relación al diseño urbano puede denominarse como embellecimiento, es decir, la preocupación por realizar los edificios significativos armonizándolos con su entorno inmediato, corrigiendo o regularizando las fachadas del sector donde la obra significativa debe mostrarse. Una tendencia ésta que se hace manifiesta en un lugar central como la Plaza de la Victoria en la cual, desde mediados del siglo XVIII, encontramos explicitada una propuesta de hacer ingresar el orden y la regularidad del "proyecto arquitectónico" a una porción mayor de la estructura urbana. En esta operación está presente la noción de "decoro urbano" que implica la posibilidad de generar una graduación en la utilización del ornamento clásico. La edilicia, según este principio, debe ser en su decoración lo suficientemente neutra como para ofrecer un marco homogéneo a la singularidad de la arquitectura pública. Pero al mismo tiempo que se desarrollan estas ideas aparece la tendencia más generalizada y tradicional a la que hacíamos referencia al principio: separar la edilicia

doméstica de aquello que puede denominarse como "apertura", entendiendo a ambas como operaciones independientes. La edilicia, en este caso, sería obra de maestros alarifes y no debería cumplir sino con una mínima normativa. Si bien este *modus operandi* debía encontrarse teóricamente por fuera de la plaza, existen sobrados ejemplos de estas características en el sector. Uno de ellos, precisamente, en el lote lindero de la Catedral, lo que nos permite observar más de cerca los límites de la operación que venimos analizando. Veámoslo más en detalle. Al mismo tiempo que se decreta el proyecto y la edificación del pórtico, el gobierno decide la relación de un edificio de "pública utilidad" en el terreno lateral de la iglesia, donde se encontraba originalmente el cementerio parroquial, y cuyo solar "sería aplicado oportunamente a los fondos de la fábrica."[58] Dicho edificio, conocido también con el mote de "Antiguo Palacio de los Obispos," según Berjman y Gutierrez[59], debió reestructurarse y en él se instaló en 1834 la Oficina de Policía. Una litografía de

1830 (fig.11), que muestra García de Loydi, da cuenta de la fachada de la Catedral y del edificio de pública utilidad ya habilitado. La vista no puede sino sorprendernos. Aquello que es extrema modernidad en la Catedral contrasta con la tradición edilicia más arcaica que esta obra menor presenta. Efectivamente, frente a la columnata del pórtico, nos encontramos con una construcción absolutamente anacrónica, con techo de tejas y ventanas enrejadas típicas de fines del siglo XVIII. Obviamente el resultado no es una obra nueva, se trata en efecto de estructuras ya existentes acondicionadas a la necesidad, sin embargo frente a la presencia de éstas, no hubo evidentemente una preocupación arquitectónica del Estado por "construir a la moderna" en el lote anexo a la gran fábrica de la Catedral. Esta manera, obviamente, es sólo para aquello que puede ser considerado monumento, mientras que las cuestiones referidas a la edilicia corren por otros carriles; no hay precisamente aquí una nueva ruptura o una lucha

[58] Citado por Garcia de Loydi, p. 88.
[59] Ramón Gutiérrez y Sonia Berjman, "La Plaza de Mayo escenario de la vida argentina", **Cuadernos del Agulla** N°21, Fundación Banco de Boston, 1995, p. 62.

ideológica, sino la demostración de una tradicional oposición.

Pero si por un lado, esta oposición entre "arquitectura y edilicia" es una constante inherente a la misma organización de la disciplina, tampoco podemos hablar, de acuerdo a la hipótesis de la crítica reciente, de una vertiente historicista o romántica opuesta programáticamente al Neoclasicismo imperante en las primeras décadas del siglo XIX y menos aún como vehículo de ideologías políticas locales. Una prueba en ese sentido la ofrecen las vicisitudes que siguen a la evolución de la inconclusa obra del pórtico en el decenio siguiente. Los documentos hallados recientemente en el Archivo Zucchi[60] explican en parte lo acontecido con posterioridad al alejamiento de Rivadavia del Gobierno. Durante la gestión de Dorrego y las ulteriores de Viamonte y Rosas, una vez que las relaciones con la jerarquía eclesiástica se restablecen, se realizan intensas gestiones para terminar el edificio. Zucchi, en esta instancia Arquitecto de la Provincia, protegido de Roxas y Patrón y de Tomás Anchorena, personajes cuya relación con la ortodoxa católica es notoria, aparece como el protagonista ideal para llevar a cabo la finalización de los trabajos.[61] Sin embargo, no se trata de una continuación de lo que se venía ejecutando sino de un cambio sustancial del proyecto. En efecto, si analizamos las pocas láminas de los originales del arquitecto italiano que hasta ahora han podido conocerse, nos encontramos con dos proyectos diferentes (uno de 1829 y otro de 1834) para modificar radicalmente la fachada templaria de Catelin. El primero (pensado sólo como un ejercicio teórico) prácticamente destruye la propuesta del anterior y plantea directamente un pórtico de seis columnas dóricas flanqueado por dos torres que restituyen, en un lenguaje más acabado, la idea original de Toribio (fig.

[60] El reciente hallazgo del Archivo de Carlo Zucchi, en Reggio Emilia (Italia), que contiene numerosos documentos y más de 900 piezas gráficas que corresponden tanto a proyectos del arquitecto italiano, como de otros profesionales actuantes en el Río de la Plata, abre posibilidades inimaginadas para el estudio de esta etapa histórica de la arquitectura en la Argentina. Las informaciones acerca de los proyectos de Zucchi para la Catedral que se vuelcan en estas páginas son parciales a la espera de analizar más detalladamente dicho repositorio y corresponden al catálogo de la exposición que sobre el particular se llevó a cabo en la ciudad italiana en octubre de 1993. AAVV, **Carlo Zucchi, Ingegnere e architetto,** Reggio Emilia, 1993.

[61] La actitud de Zucchi, expulsado por el gobierno austríaco de Italia por sus actividades carbonarías y su exilio en el Plata a partir de la invitación de los agentes del gobierno argentino, no es en principio demasiado clara pues aparece posteriormente ligado a la Iglesia y al gobierno de Rosas. Es probable que su derrotero político sea similar al de su amigo Pedro de Angelis.

12). El segundo, es más realista e incorpora a la composición el pórtico dodecástilo, aunque cambia el corintio por un jónico que queda otra vez flanqueado por dos torres similares a las anteriores (fig. 13). Para Zucchi está muy clara la operación que debe realizarse. Al criticar en esos mismos años una propuesta, presentada por Sartorio con igual objetivo, de adosar dos campanarios laterales, observa que se trata de una aberración pues "un monumento de estilo griego flanqueado por un par de torres es un despropósito" y que según lo ha demostrado en sus proyectos "la composición manejada por un arquitecto que sepa o conozca qué es la arquitectura, por estudio y por gusto "(bastará)" para hacer desaparecer el carácter "greco-profano", para imprimirle el "serio sacro" que es aquel que le conviene".[62] Es decir devolver mediante una operación de resemantización lingüística que incluye campanarios, estatuaria y símbolos alegóricos, el carácter cristiano al edificio.

Lo importante a destacar aquí es, por un lado, la plena conciencia de las autoridades eclesiásticas de que el pórtico debe ser modificado sustancialmente (eliminando su radical atmósfera arqueológica) para restablecer su continuidad formal con la tradición; también es probable que en el poder civil existía la necesidad de reformar un edificio que es demasiado visible y representativo del programa del partido de la oposición. Por otro lado, que el debate se resuelve como lo plantea Zucchi dentro de la tan vigente en esos años teoría del "carácter" y no a partir de un programa que implique una modificación estilística.

Si esto es así, el grupo de documentos analizados nos demostraría que no puede plantearse en el campo arquitectónico una divisoria de aguas como se da en el terreno literario. No existe una conciencia historicista precisa dentro de las artes del diseño en el ámbito local. La disponibilidad de formas, su ejecución programática, puede variar según el mensaje político que quiera expresarse, pero se constituye dentro de la

[62] **Archivo Zucchi, Carte profesionali, minute e memorie** 2, Montevideo, 1838, *sett. 5*. "Annotazioni sulle torri della cattedrale progettata dal maestro muratore Santo Sartori". Debo esta información a la gentileza del profesor Gino Bandini, director del Archivio di Stato di Reggio Emilia.

autonomía del sistema y no por fuera de éste.

El lenguaje, todavía en esta etapa, sigue siendo universal, a menos en las manifestaciones más acabadas, independientemente de los personajes a los cuales está dirigido y su color político. En ese sentido es que podemos preguntarnos también acerca de algunas de las cuestiones históricamente más productivas, como las adaptaciones y transgresiones dentro de las disponibilidades tipológicas de la cultura clásica de la época que caracterizan la realidad local: ¿por qué la arquitectura de Durand para la residencia personal de J. M. de Rosas?[63] ¿Por qué un panteón directamente extraído de la arquitectura experimental de los inicios del siglo XIX para su familia? ¿Por qué la referencia al primer proyecto del Hôtel Dieu de Poyet para el edificio de la Nueva Aduana?

Pasada la etapa inicial de "Neoclasicismo parlante" de los ideales de la Revolución, es evidente que la naturaleza de las obras y comitentes enunciados, eliminan la presunción de una división del trabajo intelectual demasiado elaborado para el ámbito rioplatense que pueda reportarnos la existencia de escuelas antagónicas. Había que pensar más en este caso en una libre disponibilidad de formas y contenidos que, si bien pueden ser utilizadas para manifestar distintas alternativas políticas, no escapan a la lógica del sistema. A la hora de juzgar, entonces, debemos atenernos a ejercitar un prudente pragmatismo que ofrece sus posibilidades de lectura más interesantes, precisamente desde las herejías que necesariamente se provocan en una tradición proyectual de por sí rígida y anacrónica como el clasicismo, cuando las razones históricas y las particularidades locales, le obligan a tener que responder a exigencias impensadas.

Pero detrás de las complejas vicisitudes que envuelven la resolución del problema de la inserción del Neoclasicismo en el ámbito rioplatense, aparecen dibujadas, aunque aún sin demasiadas certezas, las razones que están detrás de la construcción del edificio

[63] Al respecto ver del autor "Lo privado como público. Un ejercicio de interpretación del Caserón de Rosas en Palermo", en **Revista de Arquitectura** N° 144.

que inaugura este nuevo período. Un edificio en el cual la voluntad del Estado no es respetar en lo más mínimo los lineamientos programáticos tipo de una catedral, sino crear un templo votivo en homenaje a la Independencia. De allí la lección programática de una arquitectura decididamente imperial que evoque la gloria de un pasado del cual la "nueva Roma", debe ser continuidad en el presente. Las distintas alternativas de su construcción, no son más que una demostración palmaria de las dificultades que median entre los sueños de 1821 y los errores y la caída de 1827. El pórtico, como la obra iluminista del grupo rivadaviano, quedará inconcluso; el alarde técnico de construir un orden corintio gigante en Buenos Aires se revelará tan difícil como la organización de una sociedad regularmente ordenada por los preceptos de la razón.

CURRICULUM DEL AUTOR

Fernando Aliara nace en La Plata, Buenos Aires, Argentina, en 1953. Se gradúa como arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de La Plata (1978). En esta casa de altos estudios se desempeña actualmente como profesor en el Taller Vertical de Historia 1-3, siendo además docente de la cátedra de Problemas de la Arquitectura Contemporánea e investigador del Instituto de Estudios del Hábitat. Becario del Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia (1983/1984), realizó estudios en el Departamento de Historia del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Es investigador adjunto del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) e investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo". Es director operativo de **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo** y *ha publicado con Graciela Silvestri* **El Paisaje en el Arte y las Ciencias Humanas** *(1994), además de numerosos artículos sobre Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX.*

CARLOS MARIA DELLA PAOLERA
O LA AMNESIA DEL URBANISMO ARGENTINO

Alicia Novick, Raúl Piccioni

INTRODUCCION

La historiografía podría ser caracterizada como historia de las historias. "Nada más que la historia del discurso (un discurso escrito y que dice ser cierto) que los hombres han hecho sobre el pasado, su pasado" (Carbonell, 1986). Sin embargo, ¿es correcto limitar la historiografía de la arquitectura y el urbanismo al análisis del discurso escrito?

En el caso particular de los profesionales, sus miradas hacia la historia nunca son ingenuas. Aun cuando los modelos teóricos y metodológicos a los que se remiten sean muy rigurosos en sí mismos, los puntos de vista que defienden están fuertemente influidos por la necesidad de aportar fundamento y justificación a determinadas propuestas y proyectos concretos. La reflexión sigue en estos casos a una práctica de la cual no siempre se distancia. Lo mismo sucede, por otra parte, con quienes pretenden aplicar en la práctica determinados preceptos emergentes de una reflexión. Sabido es, por ejemplo, que ciertas ideas no resisten la prueba de los hechos y que otras, llevadas a la práctica, dan resultados diferentes o incluso opuestos a los esperados. En tal caso tampoco conviene confundir el discurso con la realidad.

Es por eso que el estudio de las biografías profesionales puede dar un panorama más completo que el que surgiría de la sola consideración de los textos. Dan cuenta de estudios cursados, viajes, encuentros y senderos laborales. Aparecen en ellas obras

concretas, socios y contrincantes, que ayudan a comprender la adscripción a un grupo, a un campo de ideas y a examinar la coherencia entre lo que se dice querer hacer y lo que se hace en realidad. Así consideradas, permiten avanzar un paso hacia adelante. En efecto, prueban que no basta con historiar la evolución interna de las ideas o con examinar su relación con el contexto en el que tuvieron origen, como en las perspectivas epistemológicas clásicas que se suele oponer. La unidad "biografía" permite examinar la coherencia entre lo que se postula y lo que se hace, integrando ambas perspectivas.

Con este punto de vista, y teniendo en cuenta lo peculiar de la profesión de urbanista, la trayectoria de Carlos María Della Paolera adquiere sumo interés. Se formó en Francia durante los años 20 del urbanismo fundacional y, de retomo a la Argentina, tuvo intensa actuación docente y profesional: dictó la primera Cátedra Nacional de Urbanismo (1929), organizó el Curso de Posgrado de la disciplina en la UBA (1948) y fue funcionario municipal en la década del 30. Su perfil no fue el de un creador sino el de un divulgador y un técnico que intentó producir una doble inflexión en el tratamiento local de los problemas urbanos. En primer lugar, porque propuso una planificación global -el diseño de un plan regulador para la ciudad de Buenos Aires, acompañado por los espacios de formación y gestión necesarios- tema que ya había suscitado una amplia discusión en nuestro medio durante la década del 20. En segundo término, porque fundó su acción en una concepción científica del urbanismo recurriendo a los "estudios evolutivos" de carácter histórico (Marcel Poéte, 1929) como herramientas de diagnóstico previo a la intervención urbanística.

La concepción de la historia con la que se identifica Della Paolera se funda en paradigmas organicistas que lo llevan a interrogarse sobre las leyes que gobiernan el desarrollo de la ciudad. Evidentemente, ese punto de vista soslaya, entre otros elementos, la consideración de la heterogeneidad urbana, sus "estratos" de temporalidad y espesor diferentes (Roncayolo, 1990). Sin embargo, sus análisis cuasi

interpretativos le permiten superar ampliamente el impresionismo descriptivo dominante entre sus contemporáneos locales. Tal el caso, por ejemplo, de su "Estudio sobre la evolución histórica de Buenos Aires" (1927), texto que ha permanecido ignorado entre nosotros.

Como veremos en un primer punto, el rol que le atribuye la historia diferencia sus trabajos del realizado para los planes que precedieron su acción en la Municipalidad Plan Bouvard (1912) y de Estética Edilicia (1925) pero, sobre todo, de los que le sucedieron. Los estudios históricos previos al Plan de Urbanización realizados por Della Paolera no se limitaban a referencias nostálgicas ni a meros ejercicios retóricos y respondían a una real necesidad operativa (a la manera del Survey Civic, concebido por Geddes, 1915). Para dar cuenta del origen de los supuestos teóricos y del enfoque metodológico que sustentaban el punto de vista de Della Paolera (segundo punto), es preciso retrotraerse a la situación del medio francés en el que realizó sus estudios de doctorado. En los años 20 de la reconstrucción europea, el urbanismo ingresa en una etapa de consolidación institucional en la que confluyen reflexiones académicas y experiencias concretas de intervención, conduciendo a una consagración legislativa del rol de la profesión (cf. Bruant, 1985 y Gaudin, 1987). Pero cuando Della Paolera retorna a la Argentina tras la presentación de su tesis de doctorado en 1928, las pujas entre especialistas aún no son dirimidas en Buenos Aires por la intervención legislativa de un Estado central. Por el contrario, aunque el debate urbanístico es intenso, (y la política del intendente Mariano de Vedia y Mitre incluye en su "racionalización" operaciones de transformación de la ciudad), las luchas se concentran en espacios de decisión locales (el Concejo Deliberante, con el influjo de asociaciones y corporaciones profesionales) y, a fortiori, en los espacios puntuales y dispersos de numerosos proyectos de remodelación a menudo heredados de época precedentes (tercer punto).

Al examinar las realizaciones concretas de Della Paolera, vemos que el sendero que recorren va desde iniciales proyectos y análisis globales a unas pocas

intervenciones fragmentarias. Impulsa la creación de un organismo municipal de planificación y gestión urbana, de instancias universitarias para la formación de especialistas y obtiene cierto éxito en las tareas de divulgación de sus ideas. Pero no llega a consolidar su autoridad en el ámbito tecnocrático concitando el apoyo de pares y políticos que hubiese requerido el organismo de su creación.

Por último, surge del análisis que sus realizaciones concretas en materia de producción del espacio urbano delatan una gran distancia entre su concepción del rol de la historia y las consecuencias prácticas que derivan de esa postura o, en otras palabras, entre "los modelos ideales del organismo urbano sano" coherente con la tradición y la cultura de la ciudad y los modelos a los que recurre en el momento de concebir y llevar a cabo proyectos puntuales. Dicha observación nos recuerda, por un lado, la crítica que ha suscitado el Urbanismo Científico como una de las utopías de la ciudad industrial (Choay, 1968), cuya intención era lograr un control sobre todas las variables que pudiesen incidir sobre lo urbano (que refiere a las carencias intrínsecas de las postulaciones de Della Paolera) y, por otro, del destino paradójico que tuvo la contribución de esta escuela, que signó el alejamiento del urbanismo con la ciudad real. Según Argan (1984), el pensamiento urbanístico "se fue separando cada vez más del objeto y hasta podríamos decir que aspira(ba) a destruirlo (...) descentralizando, dividiendo la ciudad (...)". En dicha transición entre otros datos, la Historia se retiró de la escena.

La biografía profesional de Della Paolera (como lo registra con toda claridad su curriculum) virtualmente se extingue en la década del 40 quedando confinada en el ámbito académico de las ideas sin aplicación, resumiendo la historia de varias frustraciones. En primer lugar, de las expectativas excesivas que despertara la idea de la planificación global y, por otro lado, la falta de confluencia en el medio local entre teóricos y profesionales, entre reflexión teórica y experiencia práctica, en el marco de un proceso de institucionalización de la profesión urbanística. En segundo término, del

desarrollo de las investigaciones históricas como un instrumento de diagnóstico para las intervenciones sobre la ciudad.

Por último, es llamativo el olvido en que cayó la figura de Della Paolera, salvo una antología de sus textos preparada por Randle en 1977, hecho que, en gran medida, nos motivó a escribir este artículo. Quizá no se deba a una omisión voluntaria. Los urbanistas que le sucedieron a partir de la década del 40 desvincularon la intervención en la ciudad y reflexión sobre su historia. Se siguió haciendo historia a la par de la planificación (nunca falta el capítulo histórico del plan urbanístico) pero por senderos paralelos. Cuando los urbanistas dejaron de recurrir a la historia como un insumo para la planificación, se despreocuparon por la historia de su propia disciplina.

1. El rol de la historia urbana. Entre los planes del 25y del 40.

Della Paolera nace en 1890 en Buenos Aires. Sobrino del arquitecto Juan A. Buschiazzo (conocido Director de Obras Públicas del Intendente Torcuato de Alvear) e hijo del constructor italiano Cayetano Della Paolera, asume la tradición familiar siguiendo estudios de ingeniería.

En 1912, para su graduación como ingeniero, prepara una tesis sobre infraestructuras urbanas[1] en forma casi simultánea a la confección del plano para Buenos Aires de Bouvard. La primera responde a las inquietudes de los ingenieros de la época en lo concerniente a la técnica urbana, en tanto que el segundo es tributario del pensamiento haussmanniano si bien incorpora nuevas ideas del primer urbanismo francés, movimiento en el que Bouvard participó activamente.

Las críticas que Jaeschke y De La Serna formulan a Bouvard[2] prueban que ya se

[1] Della Paolera termina su carrera de Ingeniería con una tesis: "Proyecto de provisión de agua para una ciudad de 100.000 habitantes", Buenos Aires, 19 de noviembre de 1912.

[2] Esta polémica fue tratada por J. Tartarini en: "Víctor Jaeschke, Arquitecto Urbanista", ponencia en las Segundas Jornadas de Arquitectura Rioplatense, Buenos Aires, noviembre de 1989. También cf. A. Novick: "Arbitros, Pares y Socios. Técnicos locales y extranjeros en la génesis del urbanismo porteño", en Arquitecturas Sur, año 2, N° 4. Mar del Plata, mayo de 1991

conocían en nuestro medio otras concepciones urbanas tales como los planteos de Ciudad Jardín, los de Camilo Sitte[3], y los presentados en los Congresos de Londres, Viena, Berlín y Nueva York[4], donde se dieron a conocer nuevas tendencias en materia de planificación. Pero aún no aparece en el debate local (aunque se criticase a Bouvard por su desconocimiento de la ciudad) la disyuntiva de apelar a la historia como una fuente de datos para la tarea del urbanista.

Sin soslayar el Arte Urbano, Della Paolera parece inclinarse en un primer momento por las tendencias higienistas y de economía social que se discutían en ese momento en Buenos Aires. A comienzos de la década del 20 es nombrado delegado del Centro Argentino de Ingenieros ante el Congreso de la Habitación organizado por el Museo Social Argentino, institución cuyos principios y actuación se inspiraban en su homónimo francés. Suponemos que esa participación y sus preocupaciones por los fenómenos urbanos son los factores que decidieron su viaje a Francia, y su vinculación con el activo medio urbanístico europeo de entreguerras. En Europa actúa como representante del Centro Argentino de Ingenieros (institución a la que siempre lo ligan contactos muy estrechos[5]) en numerosos eventos como, por ejemplo, los festejos del Centro Nacional de Ingenieros Civiles Franceses (París, 4 de mayo de 1923), el Congreso Internacional de Urbanismo e Higiene Municipal (París, 15 a 18 de julio de 1923) y del Congreso de Ámsterdam (julio de 1924). Forma parte, además, de una serie de asociaciones europeas de urbanistas tales como l' Asociation Amicale des Eléves et Anciens Eléves de L' Ecole d' Hautes Etudes Urbaines (París, 1921), la Société d' Urbanistes de París (1928) (de la cual es miembro fundador) y es designado

[3] C. Sitte**, L'Art de batir les villes. L' urbanisme salon ses fondaments artistiques**, L' Equerre, París, 1980; 1ª edición: Viena, 1889. En esa obra presenta criterios de la Estética Urbana, que comparte Hegemman en su **Civic Art (Der Stadebau)** así como Unwin en las **Ciudades Jardín.**

[4] En los Congresos Urbanísticos de Viena, Londres (1906 y 1910), Berlín (1910), así como en el de Dusseldorf (1911 y 1912), de Boston y Washington (1909), que se acompañan de exposiciones y publicaciones, se discuten intensamente las propuestas y técnicas urbanas. Contemporáneamente nacen las primeras cátedras de la disciplina. "El problema de los especialistas se establece entre dos términos aparentemente antagónicos: la extensión de la metrópolis y la ciudad satélite", sintetiza J. L. Cohen (1984).

[5] Es director de **La Ingeniería**, Órgano Oficial del CAL, entre 1929 y 1931. Lo representará también en la "Primera Conferencia Nacional de Tránsito" (1935) entre otros eventos.

representante de América del Sur en la Unión Internacional de Ciudades (Bruselas, 1928). Contribuye a organizar la visita de Jaussély a la Argentina (1926) y envía artículos de divulgación a los diarios de Buenos Aires[6], mientras prepara su Tesis[7] en el Instituto de Urbanismo de París (IUP) recientemente creado por Marcel Poéte. Allí obtendrá como estudiante el Segundo premio de la "Renaissance des cités" (1925-1928) otorgado por el Instituto de Urbanismo de París. En sus trabajos intenta una "formulación científica" de la disciplina, influido por los cursos que toma con Gréber, Jaussély y otros profesores del IUP. Paralelamente, también en Buenos Aires el debate urbanístico es intenso. Tras el Centenario y la apertura democrática, desde las asociaciones y en los ámbitos político y estatal, individuos y grupos de opinión lanzan al ruedo una diversidad de propuestas y proyectos[8].

El Plan de Estética Edilicia del año 1925 refleja esa movilización y presenta embrionariamente muchos de los conceptos que a *posteriori* desarrollará Della Paolera, aunque sus autores aclaren que su trabajo "no corresponde en manera integral al concepto absolutamente científico del urbanismo moderno, sino más bien a una fusión de los preconizados sistemas actualistas aplicados a las condiciones prácticas y naturales de Buenos Aires"[9]. En efecto, la lectura de las citas y la bibliografía del Plan[10] revela esa "fusión" de concepciones diversas que se suscita permanentemente en nuestro medio. Se observa también un interés por tomar en cuenta "la individualidad o personalidad de cada ciudad (...)"[11], "que depende de la vida de un pueblo, de la topografía del terreno..., de la evolución histórica o de la tradición (...)" [12] que motiva a los autores del Plan a emprender un estudio detallado de la historia de la ciudad, como

[6] Artículos publicados en **La Razón** entre 1925 y 1928. Entre otros: "Los pulmones de la ciudad" (27 de noviembre de 1925), "Recursos del Arte Urbano" (27 de octubre de 1926), "Trazado en damero y conjuntos monumentales (14 de enero de 1927). Muchos de estos textos figuran en **Buenos Aires y sus problemas**, op. cit.
[7] Ver Tesis (...), op. cit. nota 1.
[8] Cf. "Árbitros, Pares (...)", op. cit. nota 2.
[9] Intendencia Municipal. Comisión de Estética Edilicia, **Proyecto orgánico para la Urbanización del Municipio. El Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal.** Talleres Peuser, Buenos Aires, 1925, p.59.
[10] Op. cit., p. 68.
[11] Op. cit., p. 60.
[12] Op. cit., p. 61.

también lo hace Della Paolera en su tesis.

Si bien ambos estudios de la "evolución urbana" se fundan en los mismos criterios, sostenidos por Pote (la necesidad de priorizar la permanencia de los caminos del comercio, que enfatiza las causas económicas del desarrollo) sus resultados son de calidad bien diferente. En el Plan del 25 se lee que "el capítulo histórico nos ha destacado perspectivamente y a grandes rasgos los caracteres tradicionales y edilicios de Buenos Aires acentuando entre ellos el ascendiente -para nosotros incontestable- del valor permanente que ejercieron sobre desarrollo las grandes rutas o vías de comunicación (...) las que en tesis general o universal han sido siempre los resortes encargados de modelar (...) la fisonomía de las capitales (...)"[13].

Della Paolera trata el tema de un modo más sutil: "No es posible analizar separadamente el estado económico del estado social de una ciudad, pues este último depende del precedente y no se debe considerar el aspecto que presenta una ciudad independientemente de sus condiciones de vida económica y social puesto que la función crea al órgano y la fisonomía de la aglomeración es la resultante de sus condiciones de existencia siendo las formas externas la expresión de la naturaleza interna del organismo urbano"[14].

Consecuentemente con su discurso, Noel y sus colaboradores esbozan una historia descriptiva y lineal, indicando a grandes rasgos las etapas de crecimiento, en tanto que Della Paolera escribe una de las primeras historias consistentes de nuestra ciudad. Basado en el paradigma orgánico y fiel a una sólida escuela historiográfica[15] sorprende con sus hipótesis originales y sus tratamientos de materiales variados. Merecen mencionarse la incorporación sistemática de datos geográficos y estadísticos, el análisis crítico de relatos de viajeros y las preguntas con las que interroga dicha

---

[13] Op. cit., p. 57.

[14] C.M. Della Paolera, **Urbanismo y Problemas Urbanos de Buenos Aires.** Instituto Popular de Conferencias. Buenos Aires, 1929.

[15] La línea histórica de Poéte se vincula con el concepto de Economía Urbana de Pirenne. Este último autor es a su vez el antecedente inmediato que reconoce la Escuela de los Anuales.

documentación.

Se perciben filiaciones evidentes con la historia científica de Fustel de Coulanges. De este historiador toma la variedad de materiales: "leyes, cartas, fórmulas, crónicas, es preciso haber leído todas estas categorías de documentos sin haber omitido una sola (...)"[16]. También la preocupación por su autenticidad, por el análisis y la comparación que, tal como lo plantea en la introducción de la tesis, son las bases de su método[17]. Pero a diferencia de Coulanges, para quien ". . .el texto habla por sí mismo, responde a las claras a las preguntas que se le hacen (...)"[18], en la historia de Buenos Aires de Della Paolera aparecen las premisas que guían su trabajo: descubrir las lógicas de distinto orden que actúan en la constitución del espacio urbano, tarea donde también hay un lugar para la "intuición" que revela el alma de cada ciudad.

Los cursos de Poéte a los que asiste en el IUP, articulaban ya en 1924 una serie de reflexiones diferentes. Llevaban la impronta de la geografía humana de Vidal de la Blanche y de los conceptos de Economía Urbana que lo vinculaban a Pirenne, e influencias bergsonianas que, en conjunto, modificaban las bases primeras de Michelet y de Fustel de Coulanges. Todo esto surge con claridad si se leen los textos de Pote y los apuntes y comentarios de sus clases que registra el propio Della Paolera[19].

Pero no solamente son diferentes las "historias" del Plan del 25 y el de Della Paolera, sino también las vinculaciones entre ellas y las propuestas urbanas que las acompañaban. La estética es el principal ingrediente del Plan y Della Paolera, si bien no soslaya esta temática, considera indispensables los estudios de diagnóstico previo: "El estudio de la evolución urbana debe tener como resultado el conocimiento exacto de la naturaleza íntima de las ciudades como hogar de las sociedades humanas. Si este estudio de análisis anatómico es bien conducido nos permitirá deducir por síntesis las

---

[16] Fustel de Coulanges, **La monarquía franca**, p. 29, citado por C. O. Carbonell (C). Della Paolera menciona frecuentemente en sus clases y escritos a Fustel de Coulanges y a Michelet.
[17] Op. cit. (E), p. XI.
[18] Op. cit. (D).
[19] M. Poéte, **París et son évolution créatrice**, 1938 así como **Une vie de cité** y la op. cit. (J). Una antología de sus textos en F. Choay, op. cit. (D) y P. H. Randle, **Evolución Urbanística**, Eudeba, Buenos Aires, 1978.

directivas generales a seguir para prever y preparar el futuro de las aglomeraciones (...)"[20]. Evidentemente nos es permitido dudar de que sea posible establecer una vinculación tan directa entre historia y planificación. Sin embargo, cuando Della Paolera critica aspectos parciales del Plan del 25 tales como los criterios de zonificación o de localización y diseño de los centros cívicos y de diversos equipamientos, introduce, a partir de la ciudad existente, variables referidas a su historia que el plano de Noel no tomaba en consideración.

Paralelamente, los proyectos de ordenanza que presentan el Consejal Rotta en 1924[21] y el socialista Ghioldi en 1929[22], indican las carencias del plan desde el punto de vista de la "cuestión social". El texto de Ghioldi critica además sus limitados alcances atribuibles a la falta de estudios previos que permitiesen un diagnóstico adecuado para la elaboración de un plan regulador.

No es nuestra intención examinar en detalle los contenidos y alcances del Plan del 25[23]. Sin embargo, las observaciones que formula la Comisión del Plan ante el "irrealismo" de ciertas propuestas de su colaborador francés Jean-Charles Forestier, revelan que es consciente de las restricciones de toda índole que se debían enfrentar, por lo cual demanda "no una solución ideal sino un programa realizable"[24]. Sin embargo, como lo señala Della Paolera, el producto final responde más a la idea de "plano" que a la de un verdadero "Plan".

Según Della Paolera: "El plano es una representación gráfica donde figuran todas las transformaciones (...) una receta que deja el médico para que su prescripción sea o no seguida por el enfermo (...)", en tanto que: "El plan es mucho más que el plano (...) debe estar acompañado por muchos planos (...) es la obra continua del medio de

---

[20] Carlos M. Della Paolera, "Clases de Urbanismo", Manuscrito.
[21] Vicente Rota, "Proyecto de Ordenanza para la creación de la Comisión de Higiene y Estética Edilicia", en **Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires**, 1 de julio de 1924.
[22] Ghioldi, Bogliolo, Castiñeiras, Giménez, Iribarne, Palacini, "Proyecto de Ordenanza de un Plan Regulador y Previsor de la Ciudad de Buenos Aires", en **Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires**, 8 de octubre de 1929.
[23] Cf. Odilia Suárez, **Planes y Códigos para Buenos Aires**, Ediciones Previas, FADU, Buenos Aires, 1986.
[24] Intendencia... , op. cit. nota 9.

familia que conoce al historia clínica y se amolda a las metamorfosis (...) debe estar, acompañado por la propaganda, la enseñanza, la lucha urbanística[25].

Durante la década del 30 Della Paolera pretende elaborar un "verdadero Plan", pero el logro de este objetivo está directamente asociado con la institución del "médico urbano". Sus ideas acerca de la historia como instrumento de análisis urbanístico juegan un rol importante en ese proceso y tuvieron, al menos al principio, una buena acogida. Sin embargo, como veremos más adelante, el modo como resuelve sus proyectos concretos no siempre es coherente con los postulados que reivindica.

En cuando al Plan Regulador confeccionado en 1938 por Kurchan y Ferrari Hardoy, aunque las ideas que lo inspiran ya se venían discutiendo desde los años 20, constituye un verdadero golpe de timón en el pensamiento urbanístico local. Sus principios, con antecedentes lejanos en los utopistas y en los planteos de Tony Garnier y filiaciones cercanas en Le Corbusier[26], conforman un modelo de substitución urbana, una "concepción instantaneísta"[27] que relega el diagnóstico, la "consideración de la duración y los factores de cambio"[28]. Si bien retoman los métodos de análisis del "urbanismo científico", se diferencia en un tema sustantivo: la consideración de la historia de la ciudad y su cultura en la concepción de las intervenciones.

Della Paolera ya esbozaba críticas a esta corriente en 1933: "(...) en el urbanismo también hay renovadores que quieren hacer tabla rasa con las enseñanzas del pasado (...) (a ellos,) (...) que actúan por horror de lo que fue, se les puede recordar un consejo de Guadet: para apartarse de un principio es necesario conocerlo". Al dar su opinión sobre el Plan de Moscú retoma las críticas de **L' Architecture d' Aujourd' Hui** y defiende las propuestas de Mayer y Krassine acusando a Le Corbusier de querer

---

[25] C. M Della Paolera, "El Plan Regulador de la aglomeración bonaerense. I", **La Nación**, 11 de mayo de 1927.
[26] F. Choay. "Pensées sur la ville, arts de la vine", en **Histoire de la France Urbaine**, Tomo 4 titulado: **La ville de l' age industriel**, Seuil, París, 1983, pp. 241 a 258.
[27] Op. cit. (26).
[28] C. M. Della Paolera, "Enseñanza del Urbanismo", Conferencia pronunciada en la Universidad de Buenos Aires, 1933, Archivo Della Paolera, Museo de la Ciudad. En ese texto retorna las críticas que esbozara Semenov en **L'Architecture d'Aujourd'Hui**, noviembre de 1932.

destruir la ciudad: "Se trata de reconstruir Moscú y no de aniquilarla"[29].

La infaltable historia de Buenos Aires que también acompaña el Plan Regulador de 1958, es totalmente independiente de las intervenciones que propone. La separación en funciones como circular, habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, no responde a ningún nexo con la historia y la cultura urbana. Hacer historia es obligatorio pero inútil para el diseño del plan.

Los contrastes entre el urbanismo "científico" y "culturalista" que inspira a Della Paolera y el urbanismo "progresista" (según la clasificación de Choay) que inspira los Planes del 38 y el 58 son sin duda muy fuertes en el plano doctrinario. Sin embargo, ambas corrientes coinciden en la importancia que atribuyen a las técnicas de diagnóstico como instrumentos de "racionalización" de la ciudad. Si se tienen en cuenta los motivos y consecuencias concretas dé dicha confluencia, el factor común es mucho más relevante que las discrepancias. En efecto, cuando el urbanismo "progresista" deja atrás las "veleidades reaccionarias, historicistas o culturalistas" del urbanismo "científico", queda consagrado el alejamiento entre el pensamiento urbanístico y la "ciudad real" que por un momento, la ciencia emergente de la racionalización pretendió conciliar, sin conseguirlo, tomando en cuenta en la historia. Hemos visto, en síntesis, que la historia urbana es una divisoria de aguas entre los planteos urbanísticos vigentes sucesivamente en Buenos Aires durante la primera mitad de este siglo. Si en el Plan del 25 se recurre a ella en forma impresionista, en los planes más recientes es autónoma y a la vez ignorada. Para el protagonista de este artículo, la historia es, en cambio, un elemento central de su postura. Veamos entonces la génesis de esta última en el medio europeo donde Della Paolera realiza sus estudios de especialización.

[29] Op. cit. nota 26.

Fig. 1 - El Ingeniero Urbanista Carlos María Della Paolera. (1890-1960)

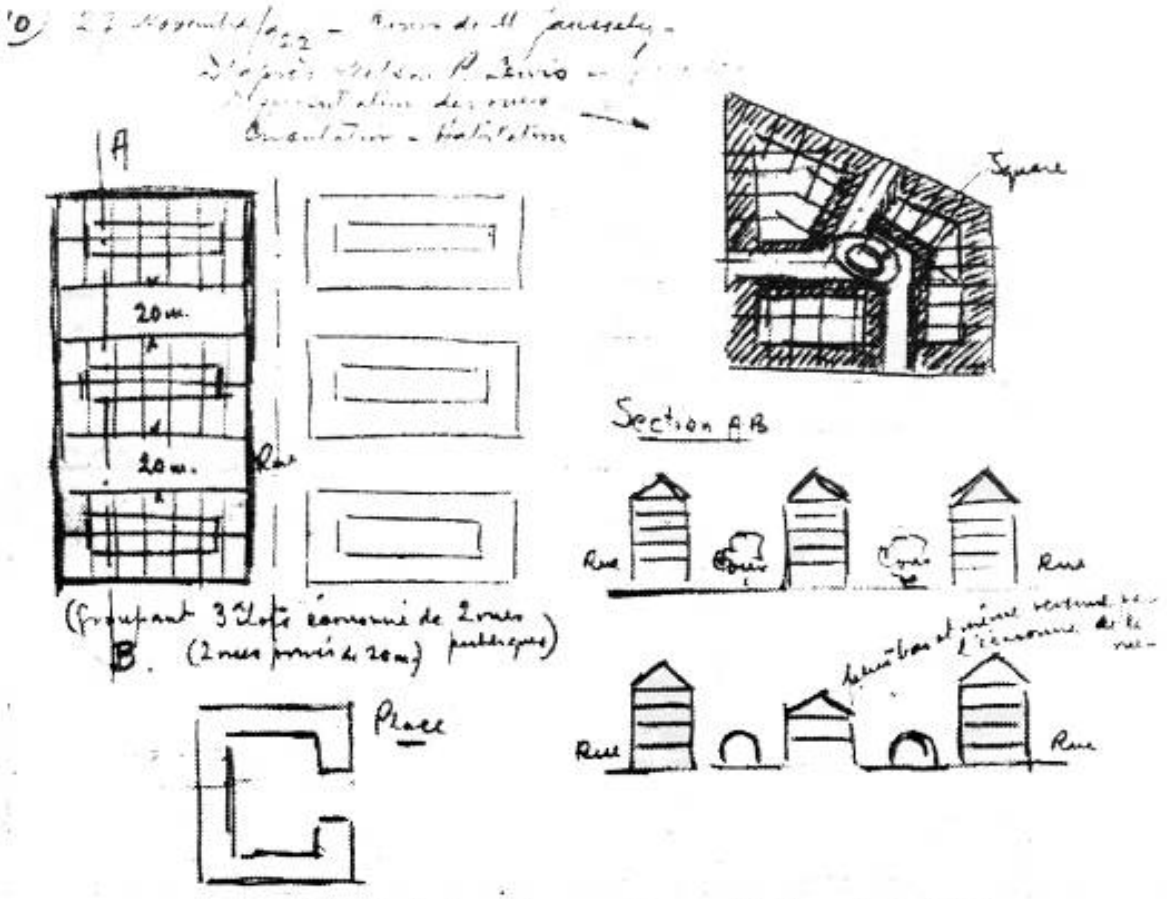


Fig. 2 - Cuaderno de apuntes del curso de M. Jaussely (París 1922).

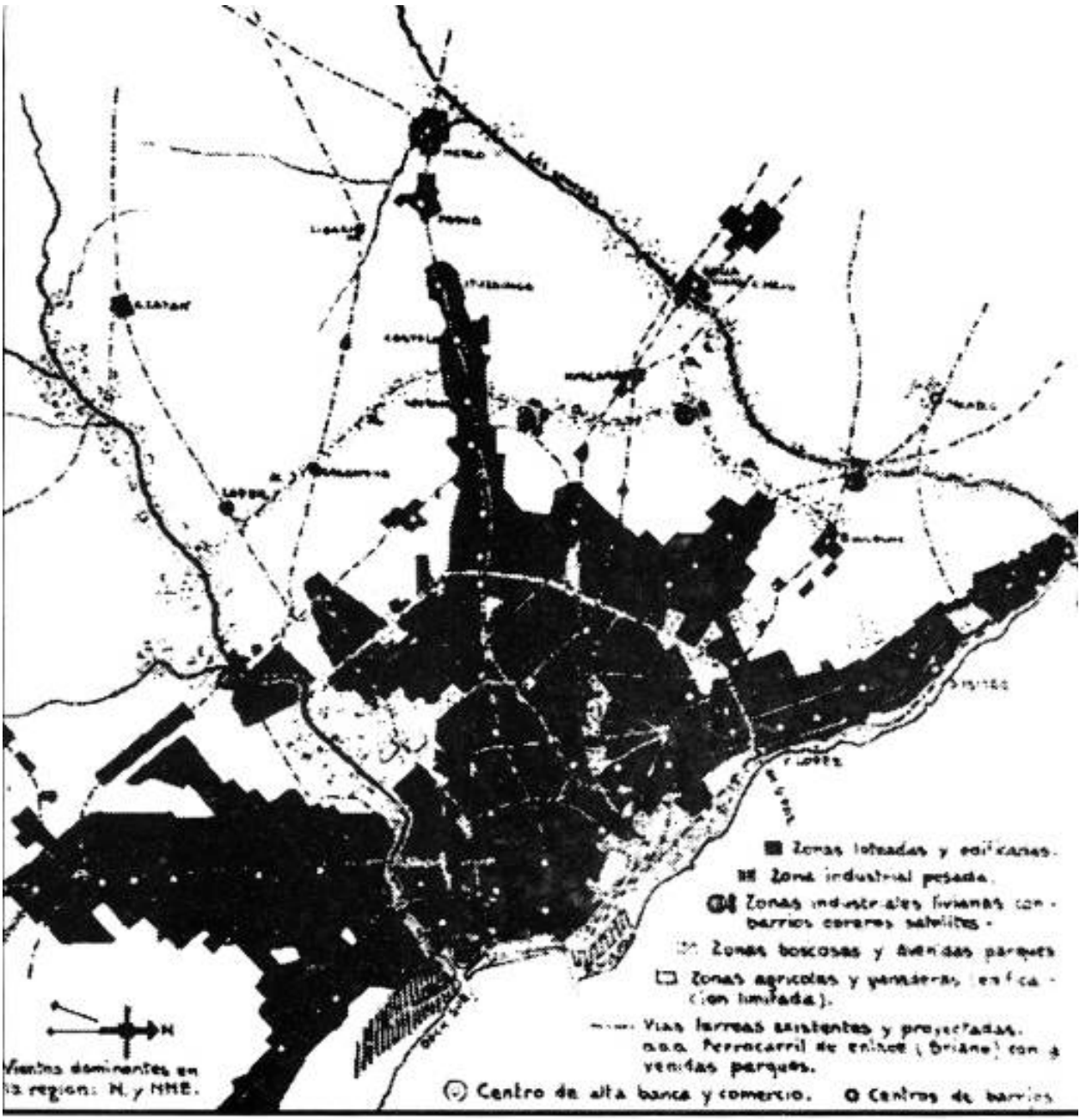


Fig. 3 *- Esbozo de plan regional de Buenos Aires (en revista de arquitectura 1933).*

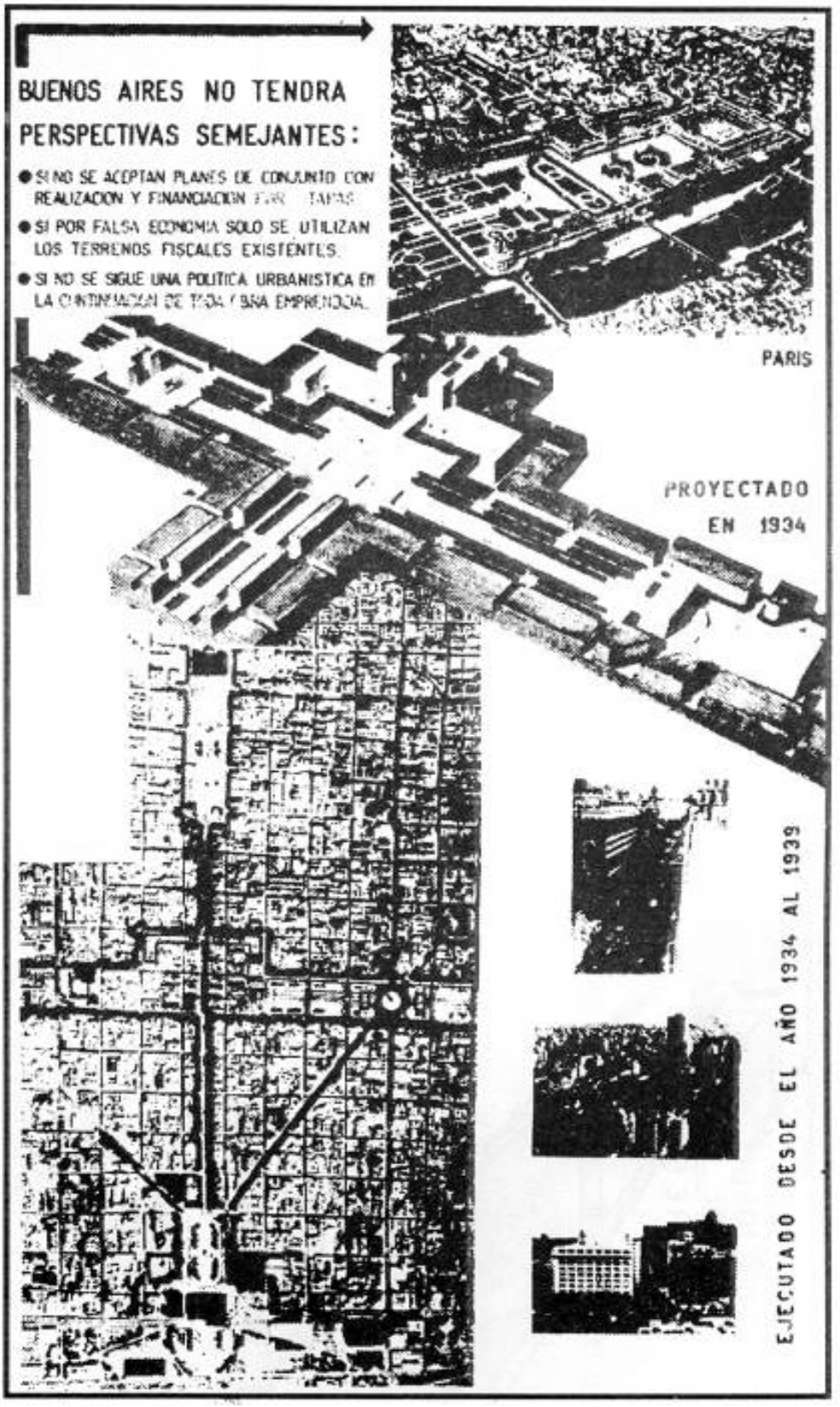


Fig. 4 *- Proyección de Centro Cívico Nacional (Av. Norte-Sur y Av. de Mayo) 1934.*

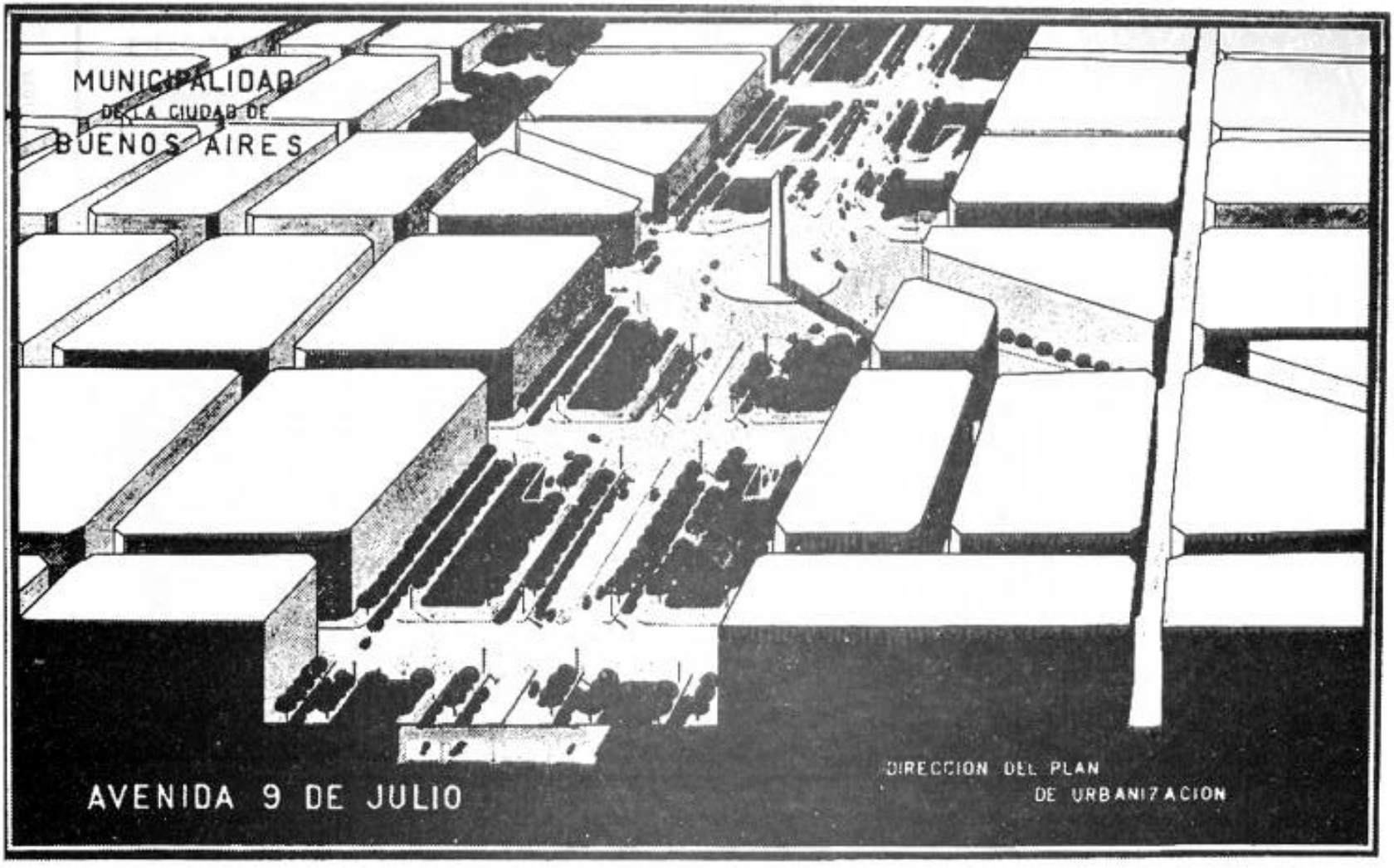


Fig. 5 - Perspectiva del Proyecto de la Av. Nueve de Julio (1937). Dirección de Plan de Urbanización.

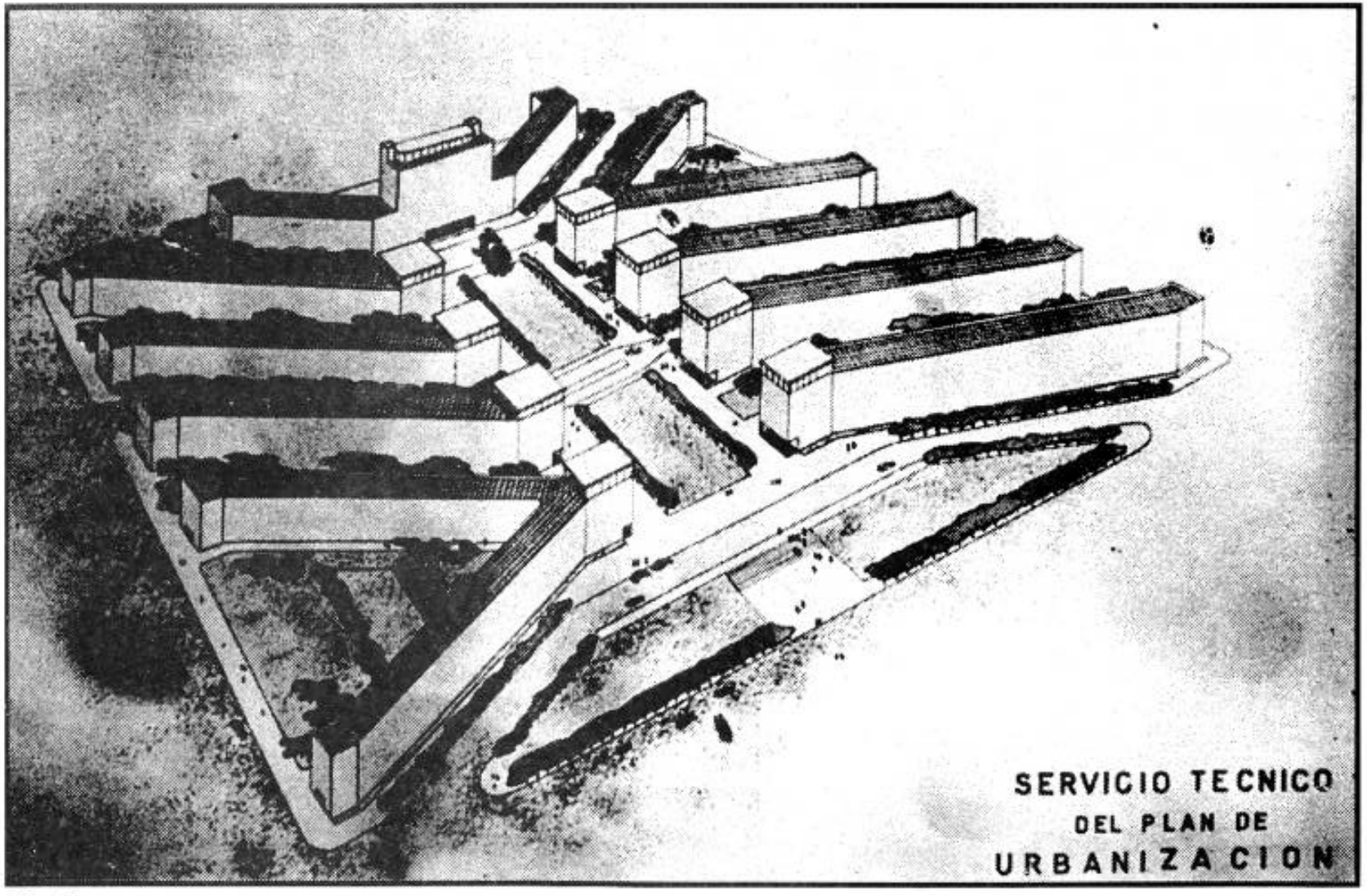


Fig. 6 - Proyecto de Barrio Parque Moderno. Plan de Urbanización.

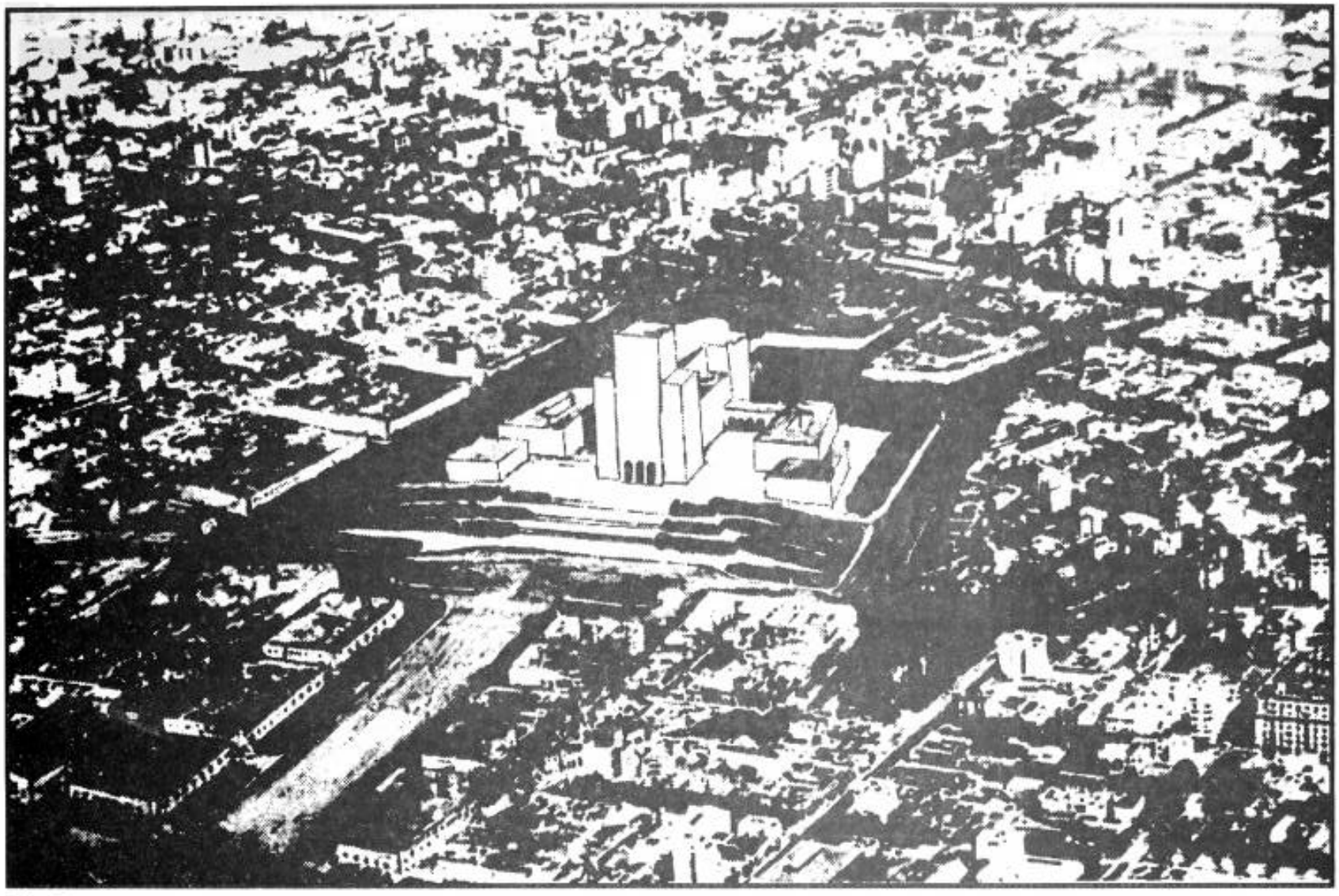


Fig. 7 - Proyecto para una nueva Catedral (1934).

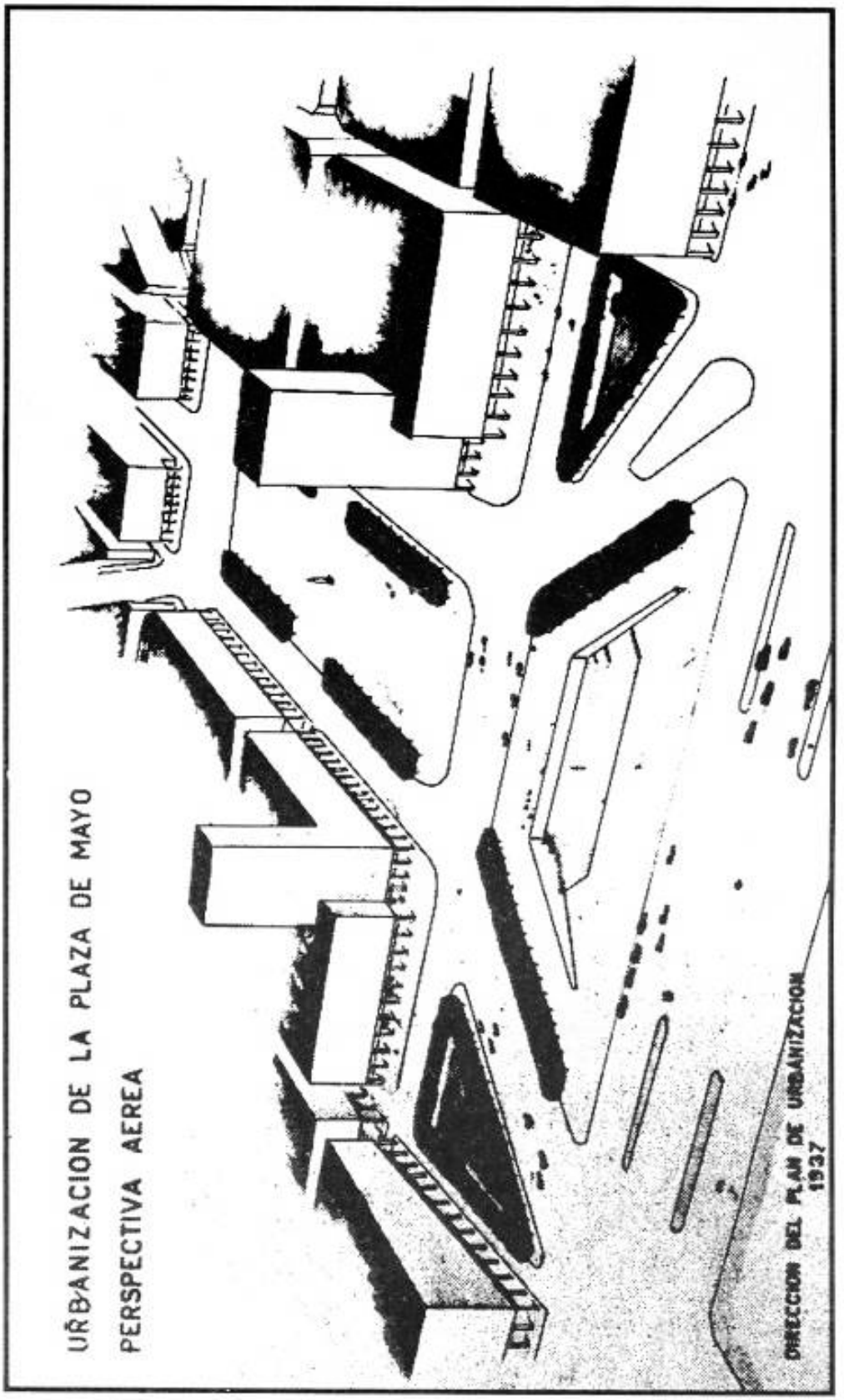
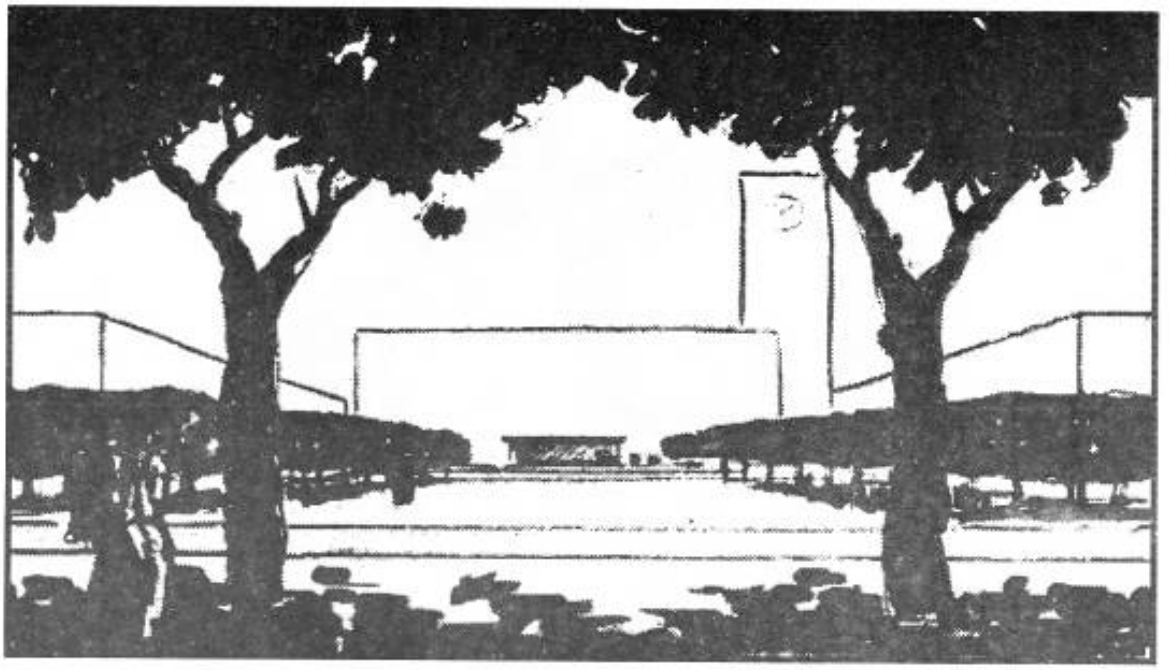


Fig. 8 - Proyecto de Urbanización de la Plaza de Mayo (1937). Dirección del Plan de Urbanización.



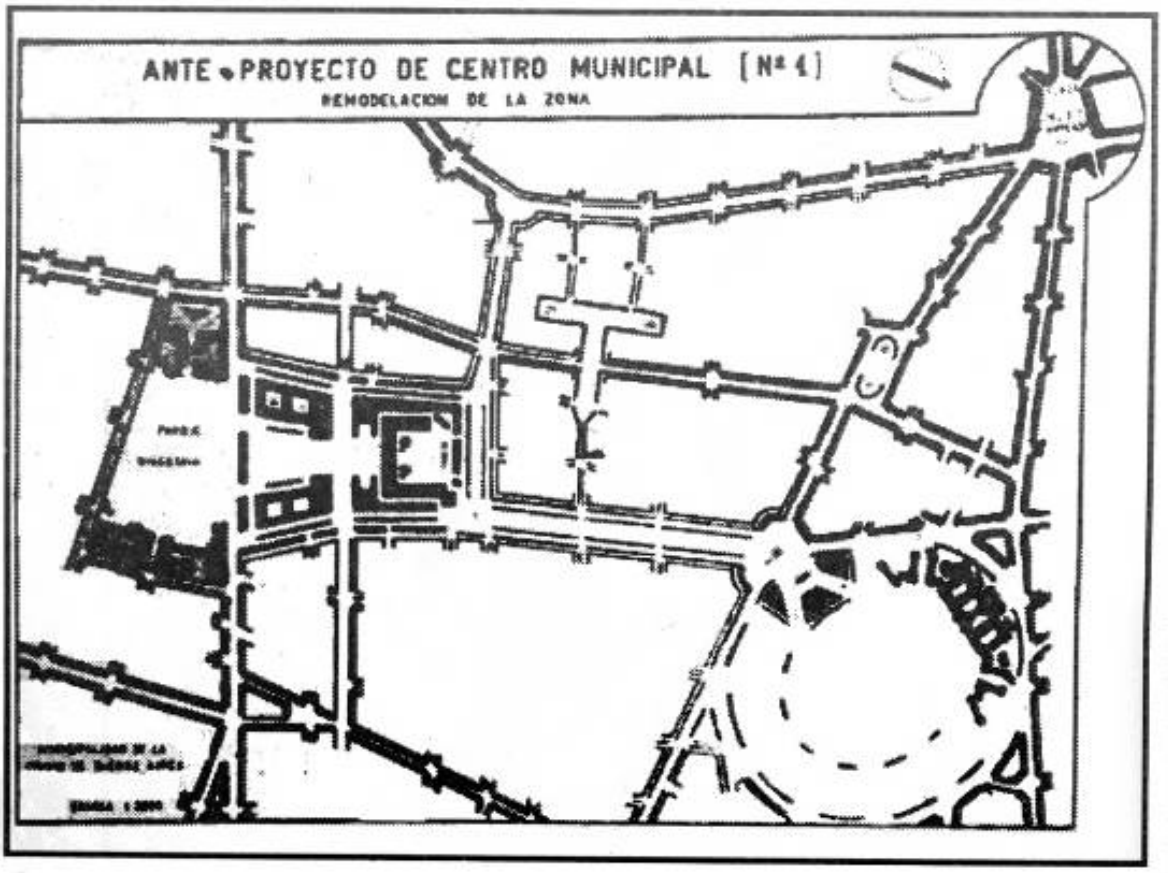


Fig. 9 - Anteproyecto de Centro Municipal. Dirección del Plan de Urbanización.

2. El Urbanismo, Ciencia, Arte y Plan Global

"El Urbanismo (decía Della Paolera en 1933) tiende a la organización racional de los centros poblados de acuerdo a planes científica y artísticamente preconcebidos". Su discurso delata las influencias del urbanismo fundacional en que se forma entre 1921 y 1928 en el ámbito francés. Agache, en 1916, ya enfocaba la disciplina con esa perspectiva -"el Urbanismo debe ser a la vez un Arte y una Ciencia"[30] en tanto que Marcel Poéte precisaba que para el "(...) establecimiento de los planes reguladores se necesita de lo que ha dado en concebirse como Urbanismo, Ciencia y Arte (...)"[31], diferenciándose así de los planes de embellecimiento y extensión que se formulaban en el siglo XIX.

¿A qué se refieren dichos autores con los términos Arte y Ciencia? Una primera lectura relacionaría el Arte con el Arte de los arquitectos, vinculado con el diseño y la expresión, integrantes de la Estética Urbana[32], y a las Ciencias con la Ciencia de los ingenieros y las técnicas de planificación. Sin embargo, les atribuyen un significado más amplio, pues se refieren en realidad, al "saber hacer" y al "saber"[33].

El "saber hacer" da al Arte la acepción de "reglas del Arte", propias del "hombre de Arte" que, más que a los artistas propiamente dichos, se refiere a los profesionales con prácticas concretas y a las técnicas que utilizan. El "saber" es el conocimiento científico que permite "descubrir las leyes de la evolución urbana" en base a principios económicos, históricos, geográficos[34]. Estos últimos exceden los atributos de la ingeniería pues incluyen los de otras disciplinas consagradas tales como la biología, la geografía y, sobre todo, la historia, que brindan los instrumentos teóricos que legitiman académicamente una serie de prácticas urbanas y de técnicas utilizadas para intervenir

[30] D. Agache, "Les grandes viles modemes et leur avenir", **Actes de l' Exposition La cité reconstitué**, París, 1916.
[31] Op. cit. (J).
[32] Cf. Conceptos desarrollados por Bruant, op. cit. (B).
[33] Cf. Conceptos desarrollados por Gaudin, op. cit. (F).
[34] M. Poéte, **Une vie de cité, París de sa naissance á nos jours**, Picard, París, 1924.

sobre la ciudad.

Tales "práctica" y "teoría" constituirán, al articularse en el ámbito universitario, un nuevo campo de conocimiento acerca de lo urbano. Dicho campo reclama miradas y soluciones de conjunto, enfoque que se manifiesta en la formulación de planes globales y en la institución del urbanismo como disciplina autónoma.

Si bien existen antecedentes en los países anglosajones[35] y en la "teoría de la urbanización" de Cerdá de quien deriva el término "urbanismo"[36], dicha síntesis recién se gesta tras la primera guerra mundial. Las operaciones de reconstrucción a gran escala, la acumulación de jurisprudencia y de experiencias de intervención espacial, las ideas de la Reforma Social, así como los nuevos métodos científicos, son vehiculizados por nuevos ámbitos institucionales que favorecen la emergencia de ópticas convergentes para hacer frente a los efectos desestabilizantes de la ciudad industrial".[37]

Según C. Topalov, el *city-planning* de los Estados Unidos estuvo estrechamente ligado en sus orígenes con el proyecto global de la Reforma Social, "(...) después de lo cual se operó un trabajo de pérdida de memoria sobre (ese) aspecto esencial del momento fundador"[38]. Sin embargo, aunque no se trata de una "simple técnica de racionalización urbana", pues según Paolo Sica "(...) el urbanismo es un inventario de instrumentos empírico-científicos, una síntesis operativa de la evolución y transformación de la ciudad en que actúan operadores y especialistas"[39], la disciplina se desarrolla indudablemente en el espacio que media entre las prácticas y la teoría.

¿Cuáles son los elementos empíricos que interactúan en esa convergencia? Europa cuenta con una larga experiencia. Por un lado las primeras preocupaciones por

---

[35] D. Wierczorek, **Camillo Sitte et les débuts de l' urbanisme modern,** Edición Mardaga, Bruselas, 1981.

[36] El término urbanismo fue retomado por un grupo de especialistas franceses. Hay varias opiniones que coinciden en atribuírselo a aquellos que trabajaron en España, como Jaussély y estarían familiarizados con la teoría de la urbanización de Cerdá.

[37] Conceptos en que coinciden aquellos que indagan sobre los orígenes del urbanismo desde distintas perspectivas (Sica, Tafuri, Benevolo, Bruant, Gaudin, etcétera).

[38] Christian Topalov, "L'urbanisme comme mouvement social, le city planning aux Etats-Unis, 1909- 1917", en **Les Annales de la Recherche Urbaine**, N° 44/45, diciembre de 1989.

[39] P. Sica, **Storia dell' Urbanistica II Novecento**, Ediciones Laterza, Roma, 1978

el higienismo y la sanidad, seguidas por la intervención en el hábitat social (ciudades jardín, *cités* industriales, barrios obreros); paralelamente, las remodelaciones de ciudades capitales, la regulación y el trazado de planos de extensión, así como las bases de la Estética Urbana que, conjuntamente, preparan el campo para un pensamiento global acerca de la ciudad.

Respecto de la técnica, anteceden los trabajos de los higienistas y juristas, la tradición de los ingenieros *de Ponts et Chausées* y las contribuciones de economistas, sociólogos y filántropos en el terreno de la Economía Social, que contribuyen a constituir, junto con los trazados y la Estética Urbana de los arquitectos, campos diversos en los que se superponen, no sin conflicto, los especialistas en la ciudad[40].

Son las ciencias consagradas, constituidas en la escuela del positivismo, las que aportan un principio de integración de las dinámicas diversas concurrentes en el crecimiento urbano, articulando así las distintas disciplinas en pugna sobre un único campo conceptual. De ese modo, elevan lo producido y la experiencia aquilatada en diversos ámbitos al rango de una nueva disciplina. En esa tarea, como ya hemos dicho, son las herramientas de la historia las que juegan el rol principal.

El caso de Marcel Poéte es ilustrativo. Historiador de formación, desde 1903 dicta cursos de Historia de París en la Biblioteca Histórica de esa ciudad.

A partir de un análisis multidimensional de la vida de *cité* que incorpora los conceptos de Bergson acerca del rol creador del tiempo y los individuos, extrapola las enseñanzas del caso particular y estructura una metodología general para el estudio de las ciudades. Desde ese lugar se acerca luego a los problemas de intervención urbana, colaborando en la redacción del Plan de París de 1913. Más tarde, en su **Introducción al Urbanismo**, retoma la sustancia de esos cursos que inspirarán, en 1924, la creación del Instituto de Urbanismo de París. El rol que se asigna a esta institución es formar "teórica y metodológicamente" a los profesionales que actúan sobre la ciudad. Poste

[40] Tema tratado por Gaudin (F) al estudiar las nuevas competencias y reclasificaciones profesionales que conlleva la institucionalización del Urbanismo.

juega su influencia para que se efectúe un estudio histórico de París previo al diseño del Plan de 1913 e incita a trascender el mero diseño estético de los proyectos para configurar planteos de trabajo científico según los paradigmas orgánicos que se imponían en la época. Es notorio su interés por controlar todas las variables que inciden en la ciudad, ya sea topográficas, geográficas, sociales, para tratarlas como un conjunto. Poéte, Geddes y sus discípulos Bardet y Mumford, son considerados por Choay como "culturalistas", poniéndolos en paralelo con la Escuela de los Urbanistas Franceses que actúa como aglutinante en la organización del espacio profesional.

Estos antecedentes subyacen en la planificación colonial marroquí, configurando el primer urbanismo francés con protagonistas como Joyant, Gréber, Prost, Jaussély, Forestier, etcétera[41] que contribuyen a difundir sus principios en sus trabajos y viajes por el mundo. Son ellos quienes ponen a punto nuevas técnicas utilizadas en la gestación de los planes y producen la primera bibliografía gala que compite conceptual y metodológicamente con los textos normativos de Stuben (1890), de Brinckmann, etcétera, sentando las bases de la Escuela Francesa de Urbanismo[42]. El origen de este movimiento se encuentra en las Comisiones del Museo Social que reúnen una constelación de profesionales preocupados por lo urbano y organizan lugares de intercambio, formación y difusión[43].

La convergencia en el plano científico que instituye al urbanismo como nueva

[41] El urbanismo colonial es un banco de ensayos fundamental. Los arquitectos convocados por Lyautey en Marruecos (1914) se inician en dos grandes principios. Por un lado, en la conservación de los establecimientos antiguos (recomendando insistentemente acerca del peligro de fetichismo con lo antiguo) y por el otro, en la fijación de premisas para los nuevos establecimientos. Sus concepciones serán desarrolladas por Joyant, en su **Traité d' Urbanisme** (1923) y difundidas en las obras de Prost, **Plan de París**; Forestier, **Sistema de Parques**; Jaussély, **Plan de Barcelona**, etcétera. Estos autores son ampliamente conocidos entre los especialistas de nuestro medio, tal como se observa en la bibliografía del Plan del 25, las visitas que se reciben y las citas registradas en los artículos de la **Revista de Arquitectura**.

[42] La Escuela Francesa de Urbanistas, se forma en 1913 con los auspicio del Museo Social (nota 39). En un principio se denomina Asociación de Arquitectos y Urbanistas, cambiando su nombre en 1919. Organizan conferencias y exposiciones. De esta institución surgirá el texto de Agache, Auburtin y Redont, **Comment réconstruire nos cités détruites** (1915). Agache es también el mentor del Plan Regulador de Río de Janeiro.

[43] El Museo Social, de "republicanos moderados", es creado en 1898 dada la preocupación por temáticas afines a la Reforma Social. En 1904 su Sección de Higiene Urbana y Rural concentrará los problemas de carácter urbano. Confluyen personajes de diversas disciplinas: ingenieros, arquitectos, geógrafos, juristas, médicos así como filántropos, ediles y funcionarios. Colabora con las Comisiones Parlamentarias organizando además encuestas, exposiciones y estudios. Sus vinculaciones en el ámbito francés con la Sociedad de Habitaciones Baratas (1890), la de Protección de Paisajes (1901), así como la de Ciudades Jardín, dan una buena imagen de sus preocupaciones.

profesión desencadena un reclamo, en diferentes países, de la legitimidad disciplinaria y sus correspondientes incumbencias laborales. En un segundo momento, la presión se extiende al logro de una legislación que asegure un espacio de trabajo para los miembros de la profesión, cosa que recién se concreta en 1919 con la promulgación de la ley Cornudet. Dicha ley establece la obligación de trazar planes reguladores en las ciudades de más de 10.000 habitantes. A partir de ese momento, la idea del Plan global articula en la práctica los distintos saberes especializados que concurren en su diseño. Evidentemente, en dicho proceso tiene un rol esencial el poder regulador del Estado, que ya se visualizaba embrionariamente a nivel municipal a principios de siglo y se manifiesta con todo su peso, a nivel nacional con la reconstrucción europea posterior a la segunda Guerra Mundial[44].

Si el urbanismo europeo se caracteriza por una confluencia de múltiples saberes y experiencias sobre lo urbano con eje en la preparación de un plan operacional que reúne lo técnico y lo estético bajo el comando del estudio de la evolución urbana (e instituyendo paralelamente los ámbitos de formación y acción necesarios) veremos que son esos mismos objetivos los que se propone Della Paolera en nuestro medio.

En el próximo punto pasaremos revista a las dificultades y obstáculos que debió enfrentar nuestro protagonista en el camino que se propuso recorrer. Sus avatares en el medio local deben, sin embargo, ponerse en perspectiva, pues tanto en Europa como en los Estados Unidos la convergencia en el urbanismo también fue altamente conflictiva. Por ejemplo, sobre 1600 ciudades francesas que según la ley Cornudet (1919) debían trazar sus planes, sólo 270 cumplieron con esa obligación y muchas menos los instrumentaron en la práctica. Hacia 1931/1932, el número de Planes Reguladores que se diseñan va in *crescendo,* pero a fines de la década se formulan apenas dos o tres por año. La profesión urbanística se consolida, pero sus incumbencias y su

[44] Cf. Bruant, Gaudin, op. cit. (B) y (G).

mercado de trabajo siguen suscitando controversias[45].

En segundo lugar, no deben olvidarse ciertos datos esenciales que diferencian netamente ambos contextos. La primera posguerra no es seguida en Buenos Aires de un período de reconstrucción y las experiencias previas de intervención carecían en nuestra ciudad de la escala de los emprendimientos europeos. Si bien hay un desarrollo de las disciplinas de ingeniería que data del período rivadaviano[46], hay múltiples experiencias de intervención y se concibe un sinnúmero de proyectos puntuales[47]: el primer plano de remodelación data del Centenario y los primeros intentos de llevar a cabo algunas de sus iniciativas recién tiene lugar tras al Plan del 25. Tampoco es muy prolífica la experiencia en materia de habitación popular, debate primordial en la confluencia interdisciplinaria que funda el urbanismo y que recién se desarrolla con fuerza en la década del 20.

A principios de siglo, el campo de las profesiones liberales está en pleno auge pero las especialidades están aún muy poco diferenciadas en el seno de cada profesión. Por último, el Estado vive una muy fuerte transición signada por la apertura democrática, fenómeno que se reproduce a nivel de la sociedad civil donde toma extraordinario impulso el movimiento asociativo. Sin embargo, aunque se replican las formas institucionales (Museo Social, Asociación Amigos de la Ciudad, Asociaciones Profesionales, etcétera), los contenidos reales no responden necesariamente a las mismas lógicas ni adquieren la misma proyección.

Entre muchos otros motivos (entre los que debemos incluir las limitaciones intrínsecas del Urbanismo Científico) lo anterior explica las dificultades que encuentra Della Paolera para instituir la profesión urbanística en nuestro país. La racionalización de la Administración Municipal que lleva a cabo el Intendente Mariano de Vedia y

---

[45] Vivian Claude, "Le Chef d' orchestre, un cliché de l'entre deux guerres", en **Les Annales de la Recherche Urbain** N° 44/45, diciembre de 1989.

[46] Fernando Aliata, "La ciudad regular. Arquitectura edilicia e instituciones en el Buenos Aires rivadaviano", en **Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina**, Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Estudios Políticos y Sociales, Buenos Aires, 1990.

[47] Cf. "Árbitros...", op. cit. nota 2.

Mitre durante la década del 30 cobija estudios y proyectos urbanísticos renovadores, pero la puesta en marcha operacional de un verdadero plan regulador cuya factibilidad depende de sus acertadas previsiones, de la estabilidad política a largo plazo y de la disponibilidad de importantes recursos financieros[48] sólo es posible, como lo prueba la experiencia de todos los países que realizaron el intento, en coyunturas y lugares extremadamente singulares. No era ésa, precisamente, la realidad argentina de los años 30.

3. De las concepciones globales a las realizaciones fragmentarias

En la introducción de su tesis doctoral, Della Paolera afirma que la ciudad es un "organismo vivo en un medio que reacciona bajo la acción de agentes externos e internos (...)"[49]. Se refiere así a los factores políticos, socio-económicos y culturales que la conforman. Menciona además sus "funciones", normales o hipertrofiadas, sus sistemas respiratorios, circulatorios, etcétera. El urbanista es el médico[50], que efectúa el diagnóstico sobre la base de la historia clínica (evolución urbanística) y concibe un tratamiento en el cual, ciertamente, no deben estar ausentes las consideraciones acerca de la estética. La meta es el organismo sano, modelo ideal al que se debe arribar. En función de ello se organizan los laboratorios especializados para la elaboración de datos y la confección de instrumentos legales, las oficinas administrativas y de gestión, los lugares de formación donde se discuten propuestas y educan especialistas. La idea de instituir un espacio tecnocrático para la planificación tiene como meta dar autonomía a esa nueva función en el seno de la administración. Como dijera el secretario general de la Sociedad Francesa de Urbanistas: "el término urbanismo no hubiera visto el día si la política hubiera sido lo que debe ser: administración de la *cité,*

[48] Claude Chaline, "Problemas de regiones metropolitanas", conferencias dictadas en la FADU, agosto de 1990, (mimeo).
[49] Cf. op. cit. (E).
[50] Este término "médico" que deviene más tarde "director de orquesta" -con que se caracterizan los urbanistas- da origen a las interpretaciones de V. Claude que lo atribuye a la necesidad de otorgarse un rol social de *élite*. Op. cit. nota 45.

madre de familia en su casa (...)"[51].

Estas son las aristas del pensamiento de Della Paolera que guían su acción a partir de 1929, cuando regresa de Francia. La inicia con el Plan Regulador para la Ciudad de Rosario, en el que trabaja junto a Ángel Guido. Se convierte en un interlocutor privilegiado cuando se producen las visitas de Le Corbusier y Hegemman[52] y crea en la Universidad de Rosario la primera Cátedra Argentina de Urbanismo[53]. Pero se trata de un ensayo general de la actividad que, en realidad, desea llevar a cabo en el municipio de la Capital.

Su proyecto, por el que se habilita la Oficina del Plan de Urbanización en la MCBA, es aprobado sin enmiendas en febrero de 1932[54]. En esta primera instancia es el gobierno de facto del general Uriburu, por iniciativa del Intendente Guerrico y su Director de Obras Públicas, ingeniero Mujica, quienes aprueban el proyecto. Meses después, cuando se restablece el Concejo Deliberante hasta ese momento intervenido, el concejal Rouco Oliva eleva la propuesta apoyándose en una conferencia que Della Paolera pronuncia en dicho recinto[55] que suscita la ordenanza[56]. Pero un año después, en abril de 1933, el proyecto sufre serias restricciones: de 350.000 pesos de presupuesto pasa a 40.000 y de un organismo autónomo "que ausculta en permanencia los latidos del organismo urbano" pasa a ser una dependencia más de la burocracia municipal. Es posible suponer que el cambio de gobierno (de Uriburu a Justo se suceden José Guerrico y Mariano de Vedia y Mitre como intendentes) le haya restado aliados importantes. De hecho, se discutía si la Oficina debía depender del Poder Ejecutivo o del Concejo Deliberante y, por otra parte, aunque había consenso entre los

[51] Se trata de A. Menabrea, en "L'urbanisme, doctrine de vie et de concorde" en **Urbanismo** N° 67. Citado por V. Claude.
[52] La Comisión Informadora de la Asociación Amigos de la Ciudad, que se ocupa de la visita de Werner Hegemman, es dirigida por Della Paolera (11 de noviembre de 1931). Prologa además el texto de Hegemman, **Problemas Urbanos de Rosario**, Municipalidad de Rosario, 1931.
[53] La primera Cátedra Nacional de Urbanismo la crea en la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales aplicadas a la Industria de la Universidad del Litoral, Rosario, el 31 de diciembre de 1929. En la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, el 25 de mayo de 1933. Cargos que conserva a lo largo de la década.
[54] Decreto del Intendente Municipal del 5 de febrero de 1932.
[55] **En Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires**, 30 de diciembre de 1932.
[56] Ordenanza N° 4576 del Honorable Concejo Deliberante, diciembre de 1932

ediles sobre la necesidad de la planificación, ante las urgencias (la ayuda a desocupados, a hospitales, etcétera) y las restricciones presupuestarias de la Municipalidad, dudaban en atribuirle prioridad.

Si examinamos los trabajos realizados por la Oficina Técnica del Plan de Urbanización y Extensión de Buenos Aires que dirige entre 1932 y 1943, observamos dos etapas bien diferenciadas que se manifiestan en sendas Exposiciones Municipales. La Primera (1932) exhibe los análisis preliminares al lanzamiento del Plan. En la Segunda (1939) se presentan proyectos de intervención puntuales y localizados[57].

En 1932 se presentan múltiples estudios, algunos preparados con anterioridad como los planos de evolución de la ciudad, estudios de población, gráficos estadísticos, constitución geológica, características geográficas, distribución de las actividades, etcétera, que delatan "(...) la necesidad de estudiar las razones de las transformaciones urbanas a través de los tiempos para obtener (...) las normas que nos orientarán hacia el futuro"[58]. A la inauguración fueron invitadas las autoridades el Poder Ejecutivo, pero, llamativamente, la convocatoria no se hizo extensiva a los miembros del Concejo Deliberante, lo cual, como podía esperarse, suscitó fuertes críticas[59].

De todos modos la oficina contó en sus comienzos con el apoyo de entidades como la Sociedad Central de Arquitectos (los artículos de su revista respaldan enérgicamente las iniciativas de la Oficina), el Centro Argentino de Ingenieros, la Asociación de Amigos de la Ciudad, etcétera. Estas entidades auspiciaron también el multitudinario Congreso Argentino de Urbanismo de 1935 donde Della Paolera en la categoría "Instituciones" recibe el Gran Premio de Honor. La Oficina parecía poder congeniar múltiples iniciativas, aunque las notas editoriales de **Nuestra Arquitectura** comentasen irónicamente sus limitaciones: "Se ha hecho una oficina para proyectar el

[57] La Primera Exposición de Urbanismo se realiza en Buenos Aires y en La Plata; ver **Revista de Arquitectura**, enero de 1933. La Segunda Exposición de Urbanismo se realiza en Buenos Aires en diciembre de 1939; ver Separata de la **Revista de Arquitectura**, enero de 1940.
[58] C. M. Della Paolera, "Apuntes personales", manuscrito.
[59] En **Concejo Deliberante**, Versión taquigráfica, 1932.

Plan de Urbanización, cierto es que no la han dotado de los elementos necesarios (...). Pero podemos consolarnos porque la *broadcasting* municipal nos da diez minutos de conversación sobre ese Plan de Urbanización que al paso que va estará bastante adelantado para el año 2000 (...)"[60].

La Segunda Exposición, presenta nuevos proyectos y reseña intervenciones ya realizadas, siempre de carácter puntual y localizado, resultantes, por lo común, de requerimientos inmediatos o de ideas concebidas en períodos o planes anteriores (como la Avenida Norte-Sur, Costanera Norte, etcétera)[61].

En cuanto al Plan Regulador, no termina de implementarse, sobre todo en lo atinente a la integración de los suburbios de la Ciudad bajo la forma de Región Metropolitana. Pero la Oficina que colabora en el Censo Municipal de 1936 genera proyectos e impulsa la realización de relevamientos y la elaboración de normativas que desembocarán en el Catastro de 1939 y el Código de Edificación de 1942.

Los proyectos que llevan la impronta de Della Paolera están signados por una serie de preocupaciones básicas que plantea en numerosos artículos periodísticos[62]. Escribe la normativa[63], el levantamiento del catastro[64], la recuperación de los usos habituales para instaurar el *zoning*[65], la defensa de un sistema de espacios verdes[66], o de circulación[67] e insiste permanentemente en la necesidad de delimitar una región

---

[60] Editorial de **Nuestra Arquitectura** N° 3, enero de 1940.
[61] Cf. "Árbitros..." op. cit. nota 2.
[62] Cf. nuestra **Bibliografía de Della Paolera**, Colección Crítica IAA, octubre de 1990.
[63] Estudios sobre la legislación norteamericana son prolongados por Della Paolera. Ver L. Migone, **Las Ciudades de Estados Unidos**, Buenos Aires, 1940.
[64] C. M. Della Paolera, "Algunos aspectos de Buenos Aires a vista de pájaro", revista **La Ingeniería** N° 772, febrero de 1939.
[65] Acerca del *zoning* critica la falta de fundamentación de las subdivisiones establecidas en el Plan del 25, y la excesiva segmentación de los criterios modernos.
[66] En la tendencia de sus artículos se denota la inflexión que marcan las intervenciones de su gestión. En 1933, escribe: "Buenos Aires no tiene noción del espacio libre" (Texto de conferencia); en tanto que años después escribe: "Aumentan los espacios libres" (**La Nación**, 20 de enero de 1936); "El desahogo de Buenos Aires" (**La Nación**, 27 de mayo de 1937).
[67] En 1933 dicta Della Paolera varias clases y conferencias sobre el tema "El Tráfico Urbano", Universidad de Buenos Aires, 7 de agosto de 1933; también es tema de sus artículos: "El peatón y su pista", La Nación, 5 de julio del 39; "El tránsito y la utilización del subsuelo", **La Nación**, 19 de junio de 1937, y "La acera para el peatón", **La Nación**, 28 de junio de 1937. Estos últimos están vinculados a difundir las ideas de calles subterráneas que desarrolla en su proyecto de Avenida Norte-Sur.

metropolitana que permita resolver conjuntamente los problemas de la ciudad y su zona de influencia.

Pero sus proyectos deben competir con los del resto de los arquitectos e ingenieros lo cual, inevitablemente, conlleva conflictos personales e institucionales. El mismo problema se plantea también (permanentemente) a otro nivel pues las iniciativas que se toman desde la Municipalidad (cuya autonomía, como se sabe, es limitada) tropiezan con las del Poder Ejecutivo Nacional y, sobre todo, con las del Ministerio de Obras Públicas de la Nación[68]. Son conflictos de esa índole los que hacen que Della Paolera se retire de la Comisión de Emplazamiento de Edificios Públicos integrada, entre otros, por Vautier y Beretervide que habían presentado proyectos alternativos para la Avenida 9 de Julio.

Precisamente, una ilustración paradigmática de la competencia entre proyectos es el dilema planteado por la elección del trazado de la Avenida 9 de Julio. Su trazado original provenía de un proyecto del Intendente Seeber (1889) que fue aprobado, después de numerosos vaivenes, en enero de 1912 (Ley 8855) y preveía una calle de 33 m. de ancho. Dicho criterio fue retomado en el Plan de 1925 que la integraba con las diagonales Norte y Sur configurando los extremos de la base del triángulo con dos hitos monumentales (la Intendencia, en el cruce 9 de Julio y Avenida Independencia y la iglesia de San Nicolás, en el cruce 9 de Julio y Avenida Córdoba).

Della Paolera confecciona dos proyectos sucesivos (1933,1937) que en lugar de los 33 m. de ancho proponen liberar una manzana completa de 100 m., para crear una "avenida parque" sin edificación. La diferencia entre ambos reside en que el primero se organiza alrededor de una calle de circulación rápida subterránea en tanto que el segundo la mantiene a nivel evitando los cruces con el subterráneo existente. En 1934 plantea una variante que consiste en la creación de un centro de edificios de gobierno en el cruce con la Avenida de Mayo y dos remates monumentales, similares a los que se

[68] El **Boletín del Honorable Concejo Deliberante** N° 39-40, 1943, presenta un listado completo de las obras efectuadas por la Oficina dirigida por Della Paolera.

plantearan en el Plan del 25[69]. Beretervide, en cambio, toma en 1932 el proyecto original de una avenida de 33 m. de ancho flanqueada por una faja continua de edificios de igual altura (8 pisos) y Vautier reformula dicha idea un año después planteando un basamento continuo de comercios y jardines de dos pisos y concentrando la edificación en una o dos torres por manzana. Ambos proyectos cuentan con viaria subterránea (la resolución subterránea para el tránsito es uno de los temas predilectos de los técnicos de la época)[70]. Si se suman a estas propuestas las localizaciones imaginadas por los técnicos del MOP para los edificios públicos[71] se verá que no eran ideas lo que escaseaba.

No es difícil identificar los modelos urbanos que inspiran a cada proyectista. El triunfo de Della Paolera es haber logrado imponer la configuración de *park-way* sin edificación, es decir, un importante pulmón urbano opuesto a las versiones que defendían sus contrincantes Beretervide y Vautier. Sin embargo, si bien la idea de una avenida parque en el centro urbano es duramente criticada desde la revista **Nuestra Arquitectura** por Vladimiro Acosta y Vautier, éste último la adopta para el trazado de la Avenida de Circunvalación, lo que muestra la intensa experimentación urbanística de la época, cuando junto con los proyectos se pelea también por el dominio de los espacios profesionales e institucionales. La discutida construcción del obelisco de Prebisch, fue la consagración de la "avenida más ancha del mundo". Pero el proceso de toma de decisiones tuvo ribetes tan conflictivos que, aún tras el comienzo de las obras, se continúan formulando proyectos alterativos[72]. Este mismo problema se repite en cada una de las intervenciones en las cuales Della Paolera desea imprimir su sello.

---

[69] Eduardo Gentille y alt., "Centros cívicos para Buenos Aires", Jornadas Buenos Aires Moderna, IAA, Buenos Aires, 1990.

[70] C. M. Della Paolera, "Los planos de actividad general en una gran ciudad moderna, subsuelos y superficies de las ciudades", trabajo presentado en el Primer Congreso Internacional de Urbanismo Subterráneo, París, julio de 1937.

[71] Cf. E. Gentille, op. cit. nota 69.

[72] El arquitecto Angel Guido, presenta en 1941 una variante de "monumentalización funcional", manteniendo la idea de una autopista subterránea pero creando en la superficie una gran plaza continúa aporticada *(Promenade* monumental) de 33 m. de ancho y más de 400 de longitud. Otro proyecto anónimo, concibe la idea de dos avenidas paralelas de 40 m. de ancho cada una separados por bloques de edificación. Finalmente, en 1943, los arquitectos Casenave, Bianchetti y De Mattos reformulan el proyecto de Della Paolera de construir una avenida-jardín de 100 m. de ancho pero localizando una vía rápida y continua en sobreelevación con negocios y galerías debajo de ellas.

Quizás sea pertinente citar aquí, a modo de transición, la opinión de Argan cuando afirma que: "El urbanista no pone en práctica sus planes no sólo porque si se pusiera a traducirlos en realidades constructivas ya no sería un urbanista sino un arquitecto o un ingeniero cualquiera (...) (sino también) porque el plan que elaboró es generalmente orientativo y no ejecutivo (...)"[73]. Se trata, en nuestra opinión, de una limitación intrínseca de las concepciones globalistas. Pues en el período de realizaciones que fue la década del treinta, el rol de los estudios históricos (o de su interpretación para la tarea proyectual) se manifiesta de un modo contradictorio en el propio Della Paolera. En la obra concreta de Della Paolera hay aún permanente conflicto de filiaciones entre lo que resulta de una adhesión consecuente a los resultados de la "historia científica" y la influencia de modelos formales europeos. En su descargo convendría quizá recordar una frase de quien fuera su maestro, Marcel Poéte: "La enseñanza del pasado no debe ser entendida como una imitación formal y estilística, sino significando la adhesión de la conformación urbana a las condiciones políticas, económicas y sociales de su tiempo"[74], previniendo sobre las posturas de extremo conservacionismo.

El análisis de su obra muestra que, en el momento de la intervención, se impone a Della Paolera algo que ya registra en su tesis de doctorado: "Estos últimos años puede decirse que nada existe del pasado colonial, las olas inmigratorias borraron totalmente las trazas materiales de la épocas de la colonización. El urbanista debe estar al corriente (...) para no concebir reminiscencias de estructuras primitivas que parecerían exóticas"[75] . En artículos periodísticos critica, por ejemplo, la monotonía de nuestro damero en comparación con los trazados irregulares de las ciudades europeas y alaba el conjunto monumental de Los Inválidos (París) que contrasta con las limitaciones de Buenos Aires. También es ambivalente en lo que respecta al rol de las tradiciones

[73] Op. cit. (A).
[74] Poéte retoma algunas de las prevenciones respecto al extremo conservacionismo que se plantearon en el caso del Urbanismo Colonial; cf. nota 41.
[75] Op. cit. (E).

urbanas que sus planteos declaran recuperar. Esto se observa en que, por un lado, proyecta el traslado de la Catedral Metropolitana hacia un centro religioso localizado en los terrenos de la antigua penitenciaría[76] y, por otro, critica un proyecto de relocalización del Centro Cívico pues "(...) un Centro Municipal puede llevarse por razones funcionales al centro geográfico de la ciudad (pero) desarraigar de la Plaza de Mayo las actividades totales de la administración nacional sería olvidar la gravitación de factores y hechos de todo orden que hicieron de la Plaza Mayor el puesto de comando de toda nuestra vida política e institucional (...)"[77].

Podemos concluir que los alcances del análisis histórico (más allá de la indudable calidad y consistencia de su trabajo de tesis) y sus contactos que establece entre él y la tarea proyectual son extremadamente "selectivos". Tampoco nunca son sencillas las vinculaciones entre historia y proyecto. Aun así, con sus contradicciones y las limitaciones intrínsecas que hemos comentado los aportes del protagonista de este artículo están lejos de ser menospreciables.

Fue un técnico de indudable solvencia que impulsó la profesión urbanística y obró paralelamente por su reconocimiento en el exterior. En efecto, crea el símbolo universal del urbanismo e instituye el Día del Urbanismo, que fueron internacionalmente aceptados. Es el interlocutor privilegiado de los profesionales extranjeros que nos visitan durante su gestión en la MCBA y desarrolla lazos de cooperación con organismos similares de otras partes del mundo. Recibe la Condecoración Pro-América Unida (Cuba, 1954), es declarado Ciudadano Honorario de San Pablo (Brasil, 1956) y participa de numerosos eventos. En 1949 convoca a Gastón Bardet, su antiguo compañero de estudios en el Instituto de Urbanismo de París, para dictar un curso anual en el Posgrado que crea en 1948 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

---

[76] "Estudio para la Ubicación de la Nueva Catedral de Buenos Aires en los terrenos de la Penitenciaría Nacional". Perspectivas y explanada desde Avenida Alvear, con planos y maquetas, **Boletín del Honorable Concejo Deliberante** N° 39/40, 1943.

[77] C. M. Della Paolera, manuscrito existente en el AMC.

A partir de lo que acabamos de decir podría pensarse que Della Paolera es reconocido como el padre indiscutido del urbanismo argentino. La realidad ha sido otra. Su carrera (como lo revela su *curriculum)* se extingue en los años 40. El proyecto en el que Noel propone la instauración de una ley para la confección obligatoria de planes reguladores, a semejanza de la Ley Cornudet[78], ignora por completo en sus antecedentes la gestión de Della Paolera mientras paralelamente los voceros de la Asociación de Amigos de la Ciudad (otrora sus aliados) lo critican. Si bien tiene una mínima participación en el Consejo Municipal de Obras Públicas (1947), es en la Universidad donde debe recluirse para continuar promoviendo sus ideas.

¿A qué se debió semejante olvido? Hay dos pistas en las que probablemente esté la clave: una referida específicamente a los avatares de la profesión y la otra de naturaleza política (el urbanismo es una "profesión de estado"...).

La acción de Della Paolera en pro del urbanismo local se desarrolla durante los conflictivos años 30. Cuando en los años 40 el urbanismo ya es reconocido, es el turno de un "urbanismo progresista" hegemónico que literalmente soslaya la historia como herramienta de planificación. No es extraño entonces que el urbanismo argentino haya olvidado su propia historia.

A otro nivel, las vinculaciones de Della Paolera con el gobierno peronista parecen no haber sido óptimas, tema fundamental en un momento en el que su proyecto necesitaba de un último impulso para consolidarse. Si bien encuentra un espacio en la recientemente creada Facultad de Arquitectura (con el apoyo de su primo Mario Buschiazzo, que contemporáneamente organiza el Instituto de Arte Americano) el homenaje de Luis Migone da a entender los desacuerdos[79].

---

[78] Para el texto completo del Proyecto de Ley de Noel, cf. Boletín del Concejo Deliberante N° 16, 1940.

[79] "(. . .) Dentro de ese ámbito fuertemente hostil, debió luchar nuestro ilustre colega, durante los largos años en su cargo de Director del Plan. Pero su pródiga siembra no fue estéril. Por fortuna para la Ciudad y por influjo directo de su prédica doctrinaria, ese cuadro de indiferencia y de incomprensión cambió radicalmente cuando la Revolución Libertadora puso al frente del Municipio a un grupo de profesionales (...)". Luis Migone, "Nota de homenaje" (mimeo facilitado por Claude Della Paolera). Migone se refiere al intendente Prebisch y al director y funcionarios del Plan Regulador que adhieren al homenaje. No obstante, creemos que es preciso diferenciar las apreciaciones políticas de Migone de aquellas que podría haber sostenido Della Paolera.

Además de esas razones, las pocas imágenes que los urbanistas guardan de su figura son controvertidas. Algunos recuperan su figura como representante del verdadero urbanismo técnico y profesional mientras otros, de un talante más participativo y menos tecnocrático, más *aggiornado,* la rechazan. Un enfrentamiento no explícito que revela las controversias propias de un ámbito disciplinario cuya profesionalidad es turbulenta y como la biografía y el "Proyecto Della Paolera", igualmente trunca.

Con este texto, no tratamos de rescatar héroes o villanos de la historia, sino (como bien lo señala Hardoy[80]) contribuir a paliar otra ausencia, la de la historia de la urbanística local.

BIBLIOGRAFIA CITADA EN LA INTRODUCCION

A. Giulio Carlo Argan, **Historia del Arte como historia de la ciudad**, Editorial Laia, Barcelona, 1984.

B. Catherine Bruant, "Salubrité publique, hygiéne sociale, esthétique. Les incipits de la reforme urbaine", **Les Cahiers de la Recherche Architecturale** *N*° 15, 16 y 17, Editorial Parenthéses. París, 1985, p.62.

C. Charles Olivier Carbonell, **La historiografía**, Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, N° 353, México, 1986.

D. Francoise Choay, L'urbanisme. Utopies et réalités, une anthologie, Editions du Seuil, París, 1965.

E. Carlos María Della Paolera, **Contribution á l'étude d'un plan d'amenagement, d'embellisement et d'extension de Buenos Aires. Etude sur**

[80] Jorge Enrique Hardoy, "Teorías y prácticas urbanísticas en Europa entre 1850 y 1930. Su traslado a América Latina", (mimen).

l'evolution de la ville. Tesis presentada en noviembre de 1927 en el Instituto de Urbanismo de la Universidad de París. Presidente del Jurado: Marcel Poéte.

F. Carlos María Della Paolera, **Buenos Aires y sus problemas urbanos**. Introducción y selección a cargo de Patricio Randle, Editorial Dikos, Buenos Aires, 1977.

G. Jean-Pierre Gaudin, "A l'avance, avec méthode. Savoirs, savoir-faire et mouvementde profesionnalisation dans l'urbanisme au début du siécle", revista **Sociologie du Travail** N° 2, 1987, Editorial Dunod, p. 177.

H. Patrick Geddes, **Cities in evolution**, Edimburgo, 1915.

I. Marcel Roncayolo, "Les strates de la ville. Pratiques sociales et paysages", ponencia enviada para las Jornadas Buenos Aires Moderna, Historia y perspectiva urbana (1870-1940), IAA, Buenos Aires, 1930.

J. Marcel Poéte, **Introduction á l'Urbanisme**, Boivin, 1929

CURRICULUM AUTORES

Alicia Novick nace en Buenos Aires, Argentina, habiéndose graduado como arquitecta en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1974. Ha realizado trabajos de Historia Urbana en la Unidad Pedagógica de Arquitectura de Versalles, Francia (1981/1983), obteniendo su Maestría en Urbanismo y Planificación Territorial en el Instituto de Urbanismo de la Universidad de París XII, Francia (1984).

Especializada en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo y en estudios sobre el hábitat es docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires desde 1974, donde actualmente se desempeña como profesora adjunta de Historia de la Arquitectura

III, titular de Análisis Históricos de Procesos Urbanos en Cursos de Especialización Urbana y Regional y como profesora-investigadora adscripta al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo". Es becaria del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) desde 1986 y coordinadora por la Argentina en el Programa PIR-Villes del Centre de Recherches sur l' Habitat et Centre de Sociologie Urbain de France.

Raúl Piccioni nace en San Miguel de Tucumán en 1956. Es arquitecto graduado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1981), donde ha realizado el Curso de Posgrado en Conservación de Edificios egresando del mismo en 1992. En esa casa de altos estudios se desempeña como docente de Historia de la Arquitectura III. Es docente e investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires de donde egresó en 1988 como licenciado en Historia de las Artes. Es también investigador en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró" y en el Museo de la Ciudad de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas como las revistas ***Summa y DANA Documentos de Arquitectura Nacional y Americana****. Entre sus temas de investigación figura la historia de los mercados en la Argentina, la obra religiosa del arquitecto Juan B. Arnaldi (tesis para su licenciatura en Historia de las Artes) y la obra de Carlos María Della Paolera. Con Alicia Novick ha colaborado en el* ***Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina****, edición FADU/UBA.*

ASENTAMIENTO Y PROCESO SOCIOCULTURAL PREHISPÁNICO EN LA QUEBRADA DE HUMAHUACA
JUJUY, ARGENTINA

*Axel Nielsen**

Los modos de uso del espacio, tanto a nivel regional como intrasitio, ofrecen una de las avenidas de investigación con mayores posibilidades para entender la organización social de la conducta humana y sus transformaciones. Aun cuando los estudios de asentamiento fueron introducidos hace décadas en la arqueología argentina (Madrazo y Ottonello 1966), sólo en los últimos años han comenzado a desarrollarse sistemáticamente, conquistando un lugar junto a otras perspectivas que privilegian el estudio de los propios artefactos. Esto se manifiesta en el relevamiento de numerosas plantas de sitios y en la recolección de abundantes datos arquitectónicos y de carácter espacial en época reciente (Raffino 1988).

El propósito de esta comunicación es discutir algunas transformaciones que experimentaron los pueblos de la Quebrada de Humahuaca y zona de influencia entre aproximadamente el 700 d.C. y la invasión europea, tomando como punto de partida los cambios en la estructura de los sitios habitacionales. Además de los datos publicados, el análisis se basa fundamentalmente en información inédita generada durante la última década, incluyendo prospecciones sistemáticas, excavaciones en más de una docena de sitios y una veintena de planimetrías.

**El autor es miembro del CONICET con sede en el instituto Interdisciplinario Tilcara, UBA.*

La exposición se organiza en seis épocas o "fases" a las que se asignan rangos temporales aproximados (ver Nielsen 1996b). Para cada una de estas fases o segmentos temporales mínimos se consideran en la primera sección las características estructurales que asumen los asentamientos. En el segundo apartado se discuten las posibles relaciones entre los cambios sociales evidentes en la transformación de las instalaciones y fenómenos demográficos y económicos ocurridos durante el período mencionado. En la conclusión se ensayan algunas explicaciones del proceso.

La fecha inicial de 700 d.C. es básicamente arbitraria. Pueblos agropastoriles sedentarios o semisedentarios probablemente ya ocupaban la región alrededor del 1000 a.C., pero los datos disponibles para los primeros momentos son sumamente limitados y no permiten emprender un análisis como el propuesto en este trabajo. Se toma el arribo de la expedición de Almagro a la Quebrada (1536) como fecha de inicio de la invasión europea, aunque el proceso de incorporación efectiva de la sociedad omaguaca a la esfera colonial fue gradual y continuó hasta el siglo XVII, cuanto menos.

Estructuras de asentamiento en Quebrada de Humahuaca (700-1536 d.C.)

El análisis que se desarrolla a continuación apunta a caracterizar las estructuras de los sitios de habitación desde una perspectiva principalmente "formal", identificando los componentes presentes, sus relaciones y los cambios observables a lo largo de la secuencia. Obviamente, el análisis no está exento de interpretaciones "funcionales", pero se busca reducirlas al mínimo atendiendo a lo reducido de las excavaciones realizadas hasta el momento y al escaso conocimiento disponible sobre el rango específico de actividades que tuvieron lugar en cada tipo de recinto. Preferimos así referirnos a "ámbitos de participación reducida" para aludir a espacios ocupados por recintos comparativamente pequeños, los que probablemente comprenden en su mayor parte áreas domésticas, pero en algunos casos seguramente incluyen también

talleres o edificios destinados a actividades administrativas o rituales que no pueden ser identificados en ausencia de excavaciones.

Los componentes considerados son: (1) ámbitos de participación reducida; (2) ámbitos de participación comunitaria (v.gr. plazas o estructuras de gran tamaño); (3) áreas de producción primaria (infraestructura de cultivo, corrales); (4) áreas de descartes; (5) divisiones internos (naturales o construidos) y sectores; (6) redes o sistemas de circulación; y (7) límites (naturales o construidos). Para cada uno de ellos se tiene en cuenta su presencia o grado de definición, morfología y relaciones. Se consideran además variables vinculadas al asentamiento en su conjunto, tales como distribución, emplazamiento, tamaño y densidad edilicia.

Puesto que el estudio se basa principalmente en el análisis de la arquitectura superficial, las caracterizaciones para cada fase se basan en la consideración de aquellos asentamientos que han sido ocupados fundamentalmente en dicha época, o que han sido abandonados durante la misma. Algunos sitios (p. ej. La Huerta o Pukará de Tilcara) parecen haber sido habitados durante casi toda la secuencia, pero es imposible determinar mediante la observación superficial el aspecto que pudieron tener en las primeras fases, ya que las estructuras utilizadas en aquellas épocas fueron remodeladas, desmanteladas o sepultadas durante las ocupaciones posteriores.

Fase Vizcarra (700-900 d. C.)

Los asentamientos de esta época (El Morado, Vizcarra, Falda del Cerro, Til. 22, Estancia Grande, ver figura 1) son pequeños (> 1 ha.), se distribuyen por todo el ámbito quebradeño (valle del Río Grande y quebradas tributarias) y se ubican en lugares bajos, de fácil acceso y en asociación inmediata con cursos de agua permanente. Estas últimas características hacen que la mayoría de ellas se encuentren sepultadas bajo un espeso manto de sedimentos y es probablemente una de las causas del limitado

número de sitios de este momento descubiertos hasta ahora.

El único asentamiento relevado es Vizcarra (figura 2) al que tomamos como ejemplo. Como se advierte, la integran un número reducido de recintos simples dispersos, a veces vinculados con áreas de actividad extramuros apenas definidas desde el punto de vista arquitectónico, alternados con corrales o recintos de cultivo. Los espacios libres de construcciones se conviertes en áreas de acumulación de desechos (zonas sombreadas B 1-B3 en la planta). No se advierten ámbitos de participación comunitaria, divisores internos, sistemas de circulación formalizados, ni límites al área de instalación.

Parecería tratarse del asiento permanente de dos o tres unidades domésticas en las que se integran espacialmente las actividades productivas básicas (agricultura y pastoreo) con la residencia y el procesamiento/consumo de la producción.

Fase Muyuna (900-1100 d.C.)

Los sitios de esta época también se encuentran en todo el territorio quebradeño, emplazado en lugares bajos y accesibles, próximos a fuentes permanentes de agua y tierras cultivables. No varían mucho en tamaño, aunque sí parece aumentar su densidad edilicia, llegando a formar en algunos casos verdaderos poblados conglomerados o semiconglomerados.

Ninguno de los sitios ocupados exclusivamente durante esta época ha sido relevado hasta el momento. En los casos en que la edificación ostenta mayor densidad (p.ej., Pueblo Viejo de La Cueva, Muyuna [figura 1]), las estructuras productivas no ingresan al área habitacional, aunque se encuentran en vinculación inmediata con ésta, p.ej. cuadros de cultivo rodeando el núcleo de viviendas. En los asentamientos más pequeños (Casa Grande) o de menor densidad (Peña Colorada) hay corrales y cuadros de cultivo dentro de la instalación, asociados a las viviendas.

La mayor densidad constructiva se traduce también en la formación de áreas de descarte especializadas, donde se alojan depósitos de desechos domésticos de considerable espesor, y una incipiente definición de redes. No existen recintos de participación comunitaria ni límites que separen los asentamientos del espacio circundante.

Fase Calete (1100 - 1280 d. C.)

Los asentamientos conocidos para esta fase (Pukará de La Cueva, CAL-20, San José, Huacalera, Puerta de Juella) forman en su mayoría conglomerados de considerable tamaño (1-2 has.). Algunos de ellos ocupan puntos elevados que cuentan con buena visibilidad y ofrecen ciertas dificultades de acceso. Aun cuando hay sitios por todo el territorio humahuaqueño, hacia el final de esta fase las porciones medias y altas de las quebradas tributarias son abandonadas como lugares de habitación permanente.

Tomando como ejemplo la planta de San José (figura 3 [Pelissero 1995]), lo primero que llama la atención es la gran densidad de la edificación, que se desarrolla sin solución de continuidad, no dejando espacio alguno sin ocupar dentro del área de instalación. Las vías de circulación están claramente definidas, al igual que las áreas de descarte en los márgenes del asentamiento. Tanto al sur como al norte del poblado se han formado montículos de desechos de considerable tamaño.

Las estructuras de producción primaria han sido claramente excluidas del área de vivienda, a excepción de un grupo de corrales en el sector oeste, la parte más accesible del sitio, ya que laderas abruptas lo flaquean por el norte, este y, a cierta distancia, por el sur. Tampoco se advierten ámbitos de participación comunitaria, con la posible excepción de un recinto al NO, donde convergen tres vías de circulación.

Fase Sarahuaico (1280-1350 d.C.)

Junto a los grandes asentamientos habitados a lo largo de toda la secuencia, corresponden a este momento exclusivamente una serie de sitios habitacionales (La Señorita, Chucalezna, Campos Colorados, Puerta de Maidana, Aguirre, Sarahuaico, Quebrada del Cementerio [figura 1] que parecen haber sido ocupados durante períodos muy breves, quizás sólo algunas décadas. La distribución de estos últimos se limita a la Quebrada troncal y porción inferior de sus quebradas tributarias. Tienden a emplazarse en "rincones" o quebradas cortas próximas al Río Grande. Allí suelen aprovechar laderas de pronunciada pendiente, las que han sido modificadas mediante amplias terrazas, creando así superficies niveladas aptas para la ocupación.

Las principales características de trazado de estas instalaciones pueden observarse en la planta de Campos Colorados (figura 4). Los cuatro sectores que integran el asentamiento están formados por series de amplias terrazas de ocupación doméstica, a veces subdivididas por tabiques de pirca simple. Es probable que estas estructuras hayan albergado también refugios y otros recintos más pequeños confeccionados en adobe o material perecederos. A pesar de la baja densidad relativa de la edificación cuenta con redes bastantes definidas, incluyendo para cada sector un camino en el sentido de la pendiente, de donde se desprenden vías laterales que canalizan la circulación entre las estructuras, a veces aprovechando los estrechos espacios formados por los dobles muros adosados que sostienen las terrazas.

Algunos de estos sitios muestran sectores de edificación separados por barreras topográficas (cauces, barrancas) o espacios libres de construcciones. En ninguno de ellos en cambio se advierten ámbitos de participación comunitaria formalizados, corrales u otras estructuras de producción primaria, aunque algunas de las terrazas pudieron albergar cultivos en pequeños escala junto a las áreas de uso doméstico.

Varias características de estos asentamientos parecen vincularse funcionalmente a

la brevedad de su ocupación, como la baja densidad constructiva, la aparente escasez de inhumaciones y la ausencia de basureros. Los desechos se distribuyen en bajas cantidades pero sin solución de continuidad en sendas y entre estructuras.

Fase Pukara (1350-1430 d. C.)

Varios asentamientos cuya ocupación se inicia en fases anteriores experimentaron una masiva expansión durante esta época (Chijra, Yakoraite, Los Amarillos. Campo Morado, La Huerta, El Perchel, Pukará de Tilcara, Hornillos y Volcán), mientras que otros recién se establecen en este momento (Pukará de Ucumazo, Huichairas y Tumbaya Grande). Todas las instalaciones de esta época se encuentran en la Quebrada troncal o cerca de ella, permaneciendo los cursos medios y superiores de las quebradas tributarias y tal vez la mayoría de los valles orientales (Cimarrones, Caspalá, Valle Grande) desprovistos de asentamientos habitacionales permanentes. Casi todos los sitios ocupan posiciones estratégicas en términos de visibilidad y dificultad de acceso y, desde Humahuaca hasta Tilcara por lo menos, están conectados visualmente entre sí. Casi ninguno de ellos cuenta con agua.

Un obstáculo para analizar la estructura de estos asentamientos reside en que, con la probable excepción de Juella, todos ellos continuaron siendo habitados hasta el siglo XVI, cuanto menos. Resulta difícil, entonces, determinar qué aspectos de las plantas de sitio corresponden a este momento y cuáles derivan de modificaciones posteriores. Las excavaciones hasta ahora realizadas, sin embargo, comienzan a proporcionar algunos datos para resolver este problema. Tomaremos como ejemplo Los Amarillos, el asentamiento residencial más extenso de la Quebrada, intensamente investigado durante los últimos años.

Lo primero que llama la atención en su planta (figura 5) es la presencia de varios sectores demarcados por accidentes topográficos (barrancas, arroyos), y con trazados

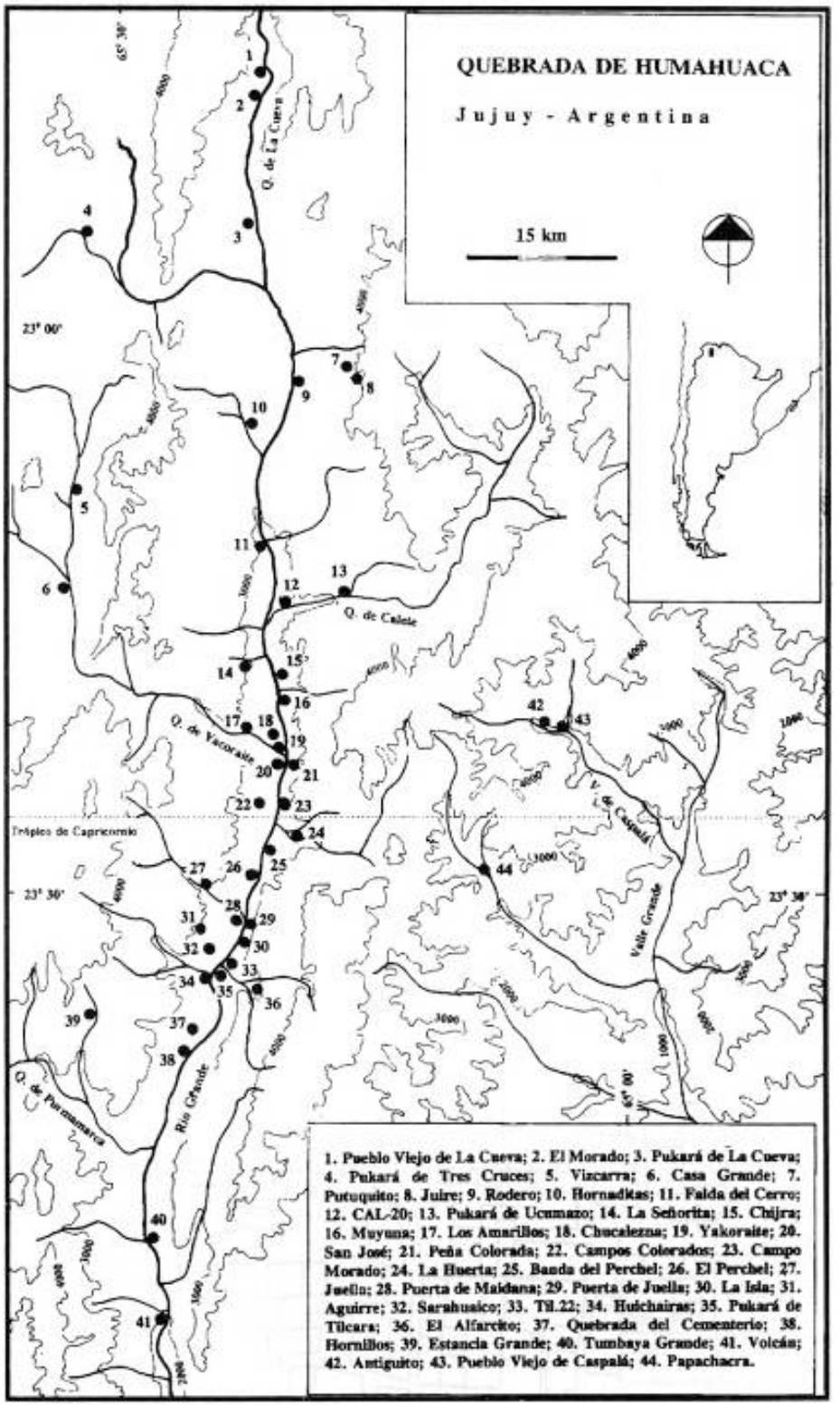


Fig. 1 *- Asentamientos mencionados en el texto.*

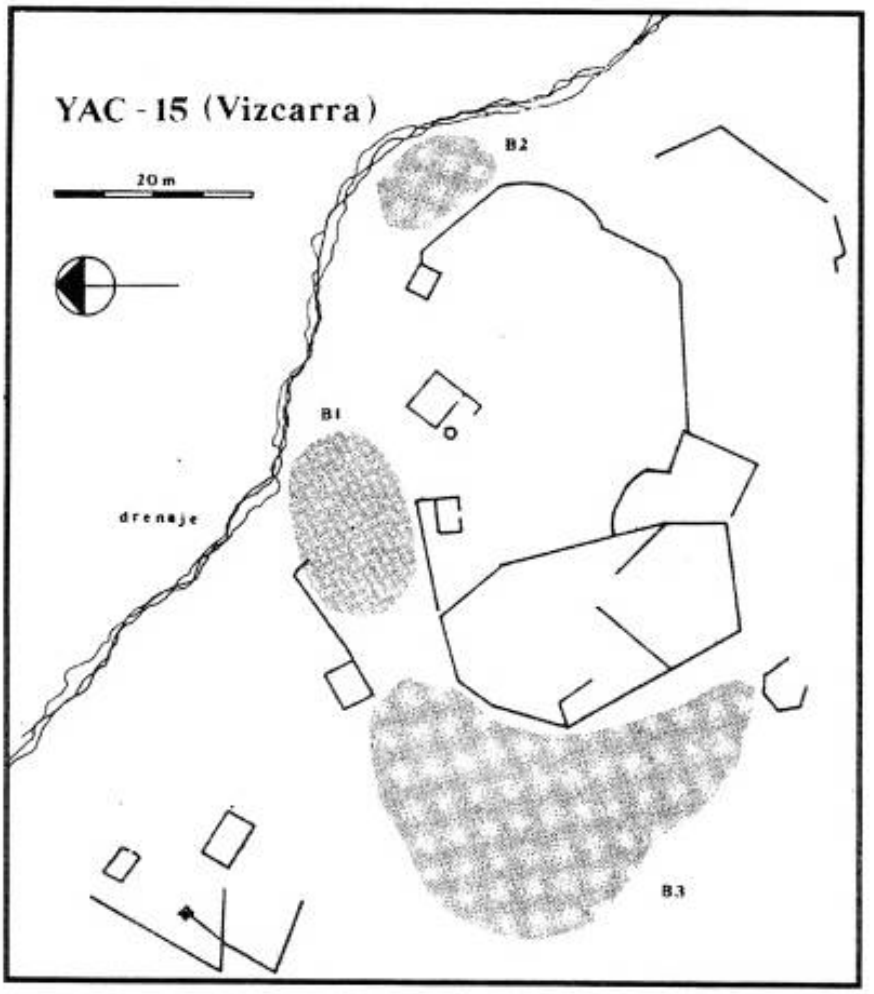


Fig. 2 *- Planta de Vizcarra.*

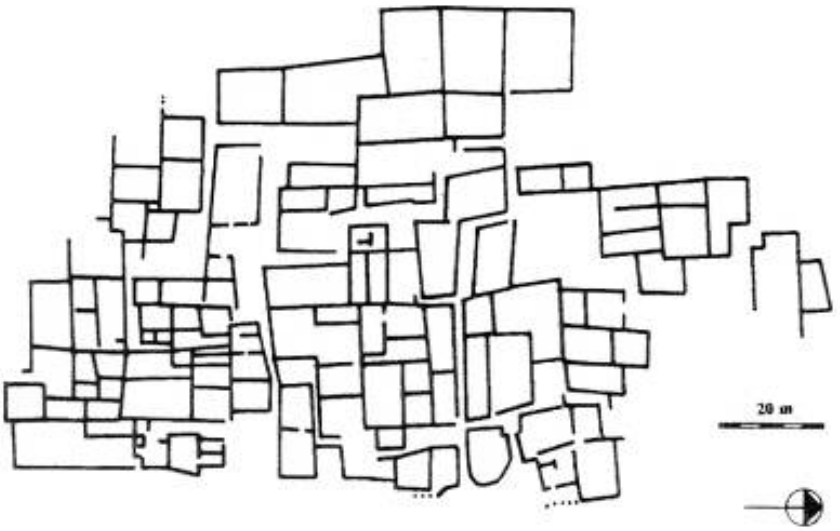


Fig. 3 *- Planta de San José o Keta-kara (redibujada de Pelissero, 1996).*

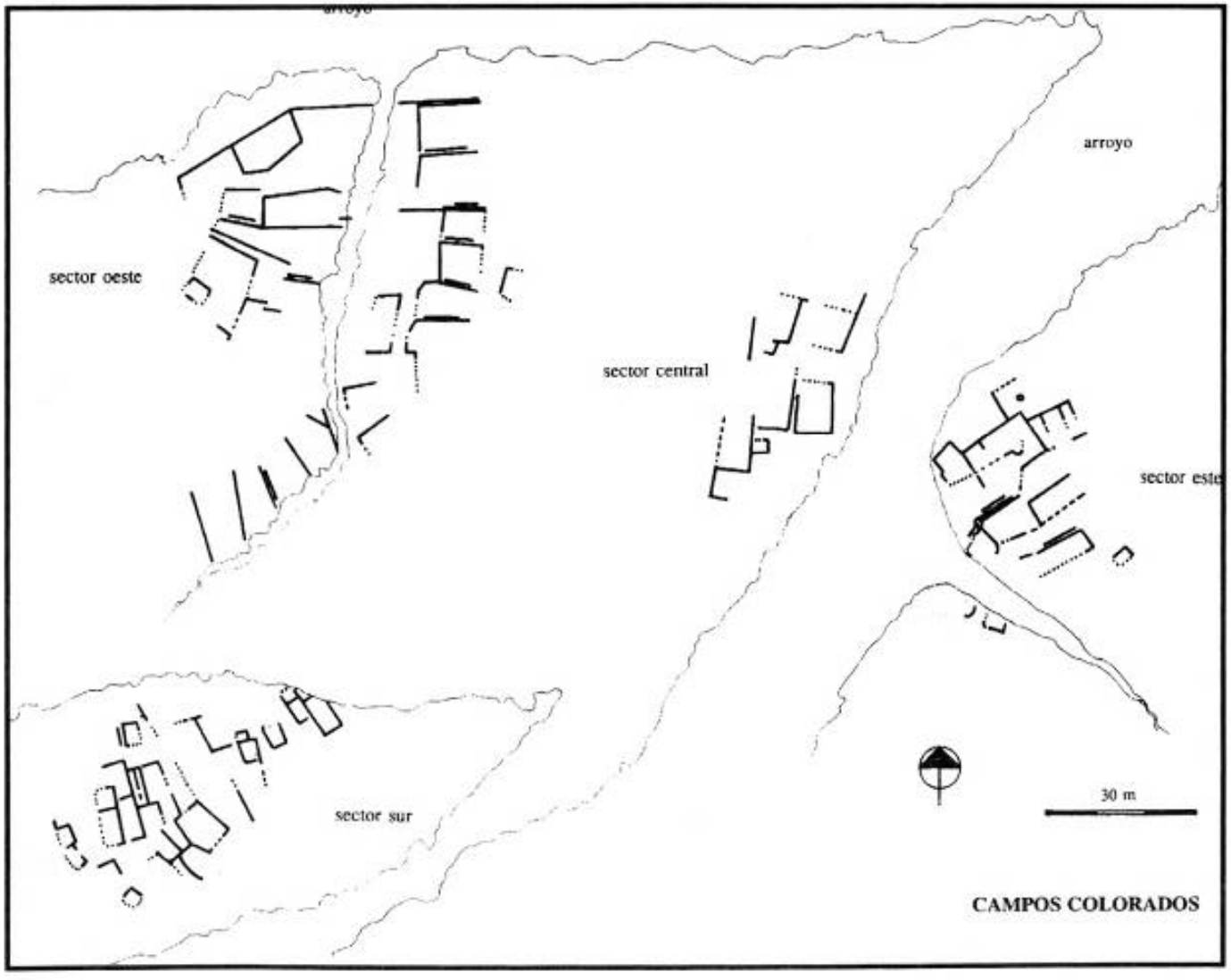


Fig. 4 *- Planta de Campos Colorados.*

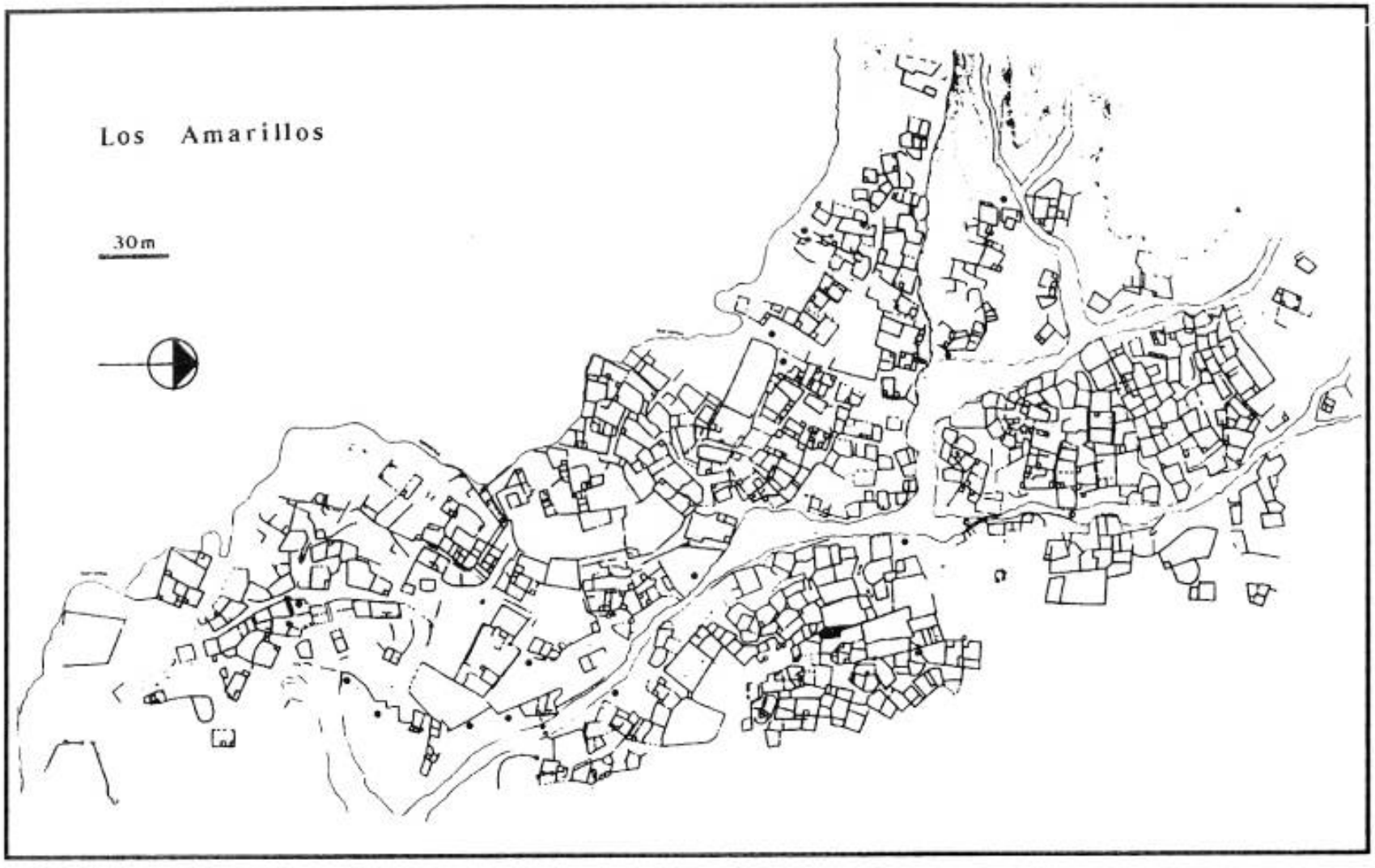


Fig. 5 - Planta de Los Amarillos.

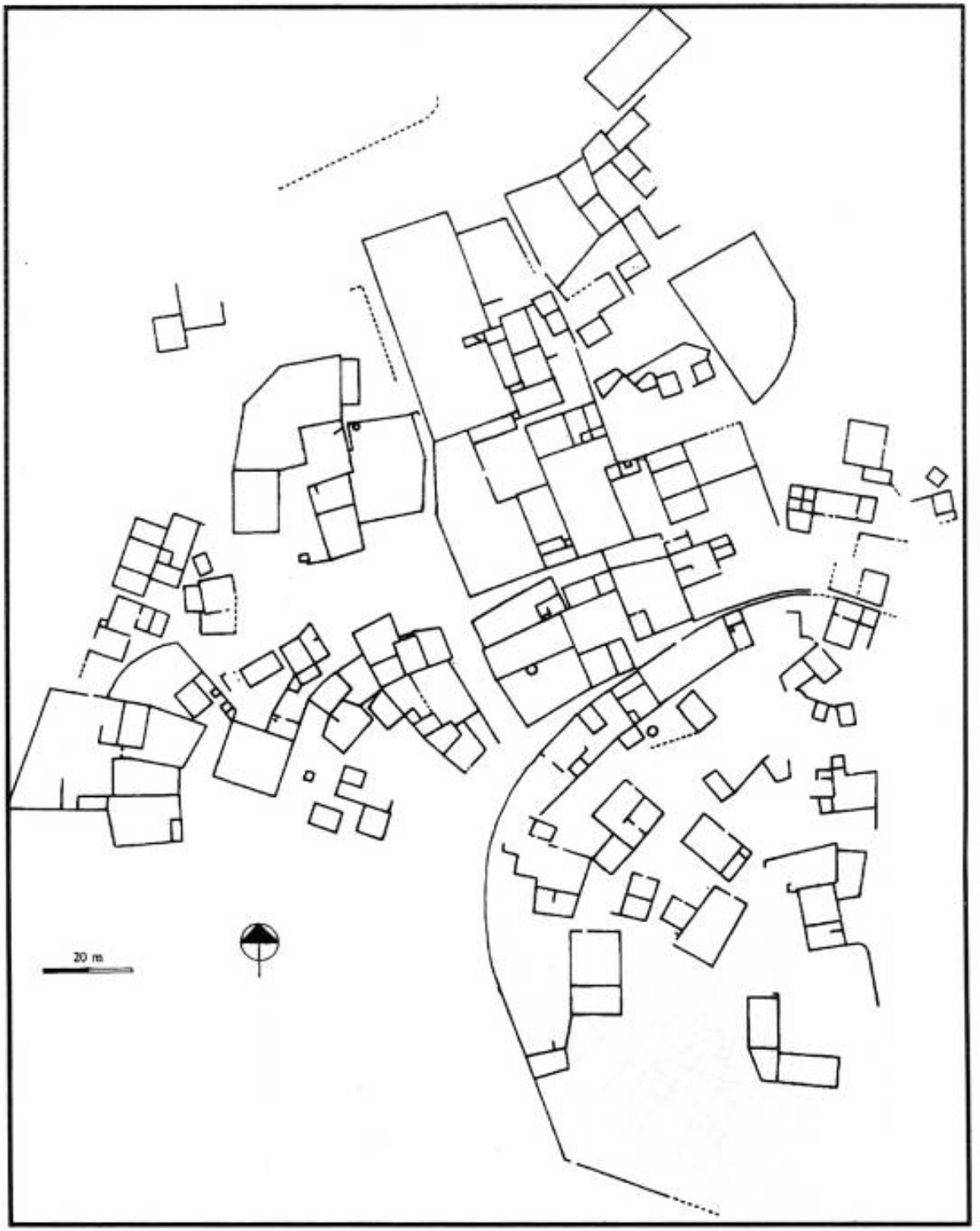


Fig. 6 *- Planta del Pueblo Viejo de Caspalá.*

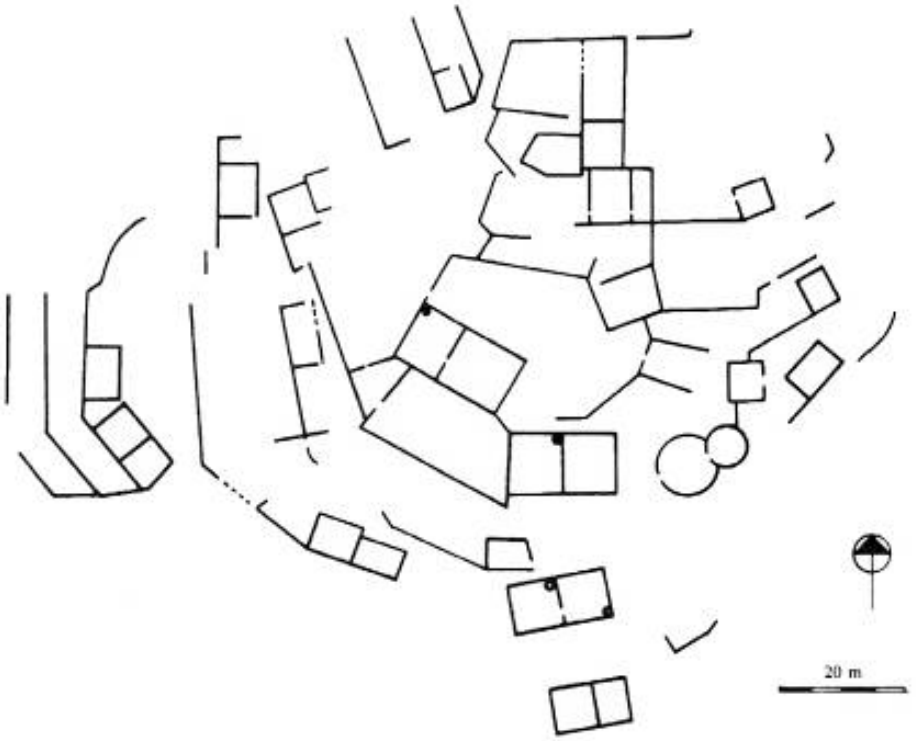


Fig. 7 *- Planta de Antiguito.*

Fig. 8 *- Planta de Papachacra.*

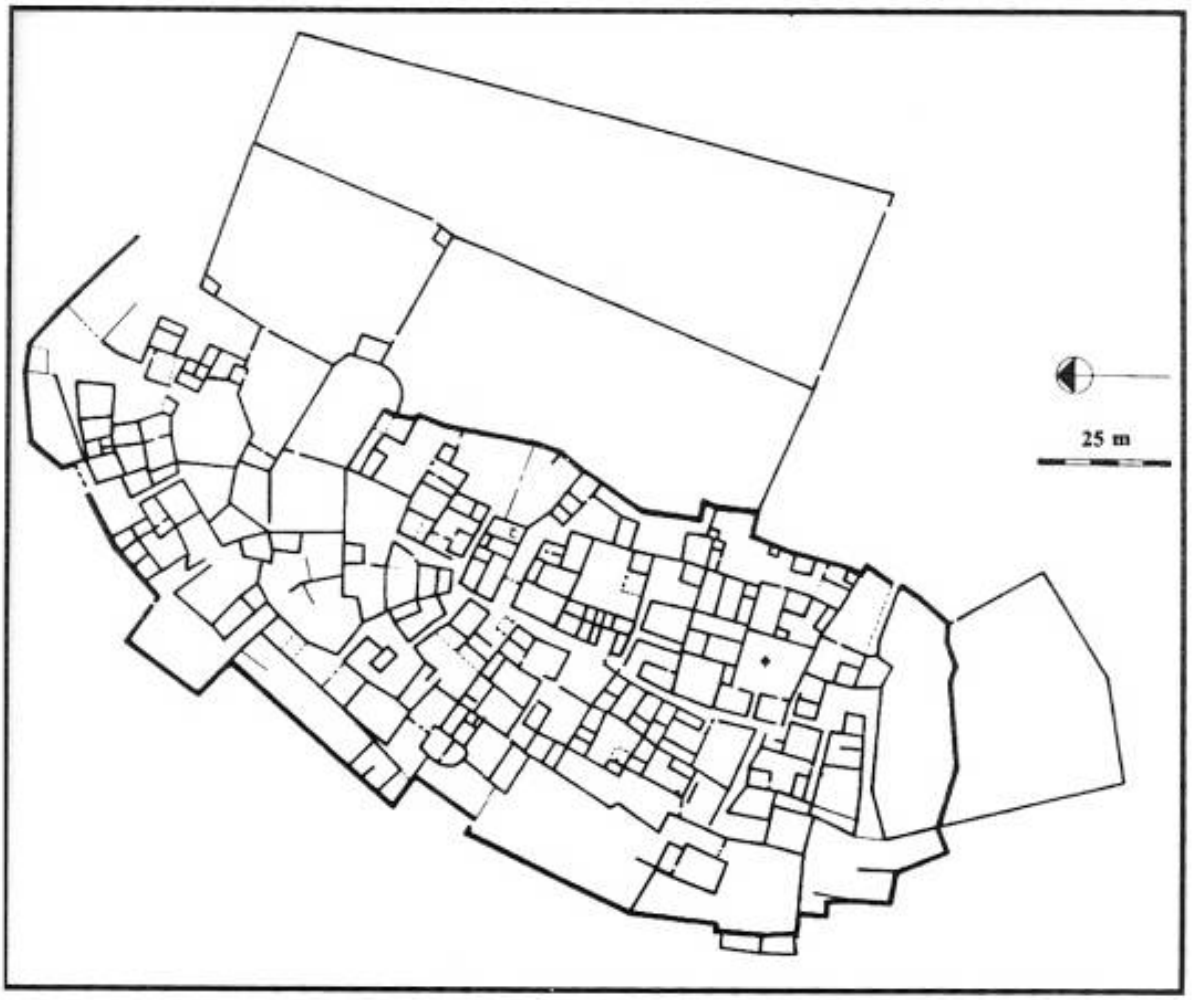


Fig. 9 - Planta de Juire.

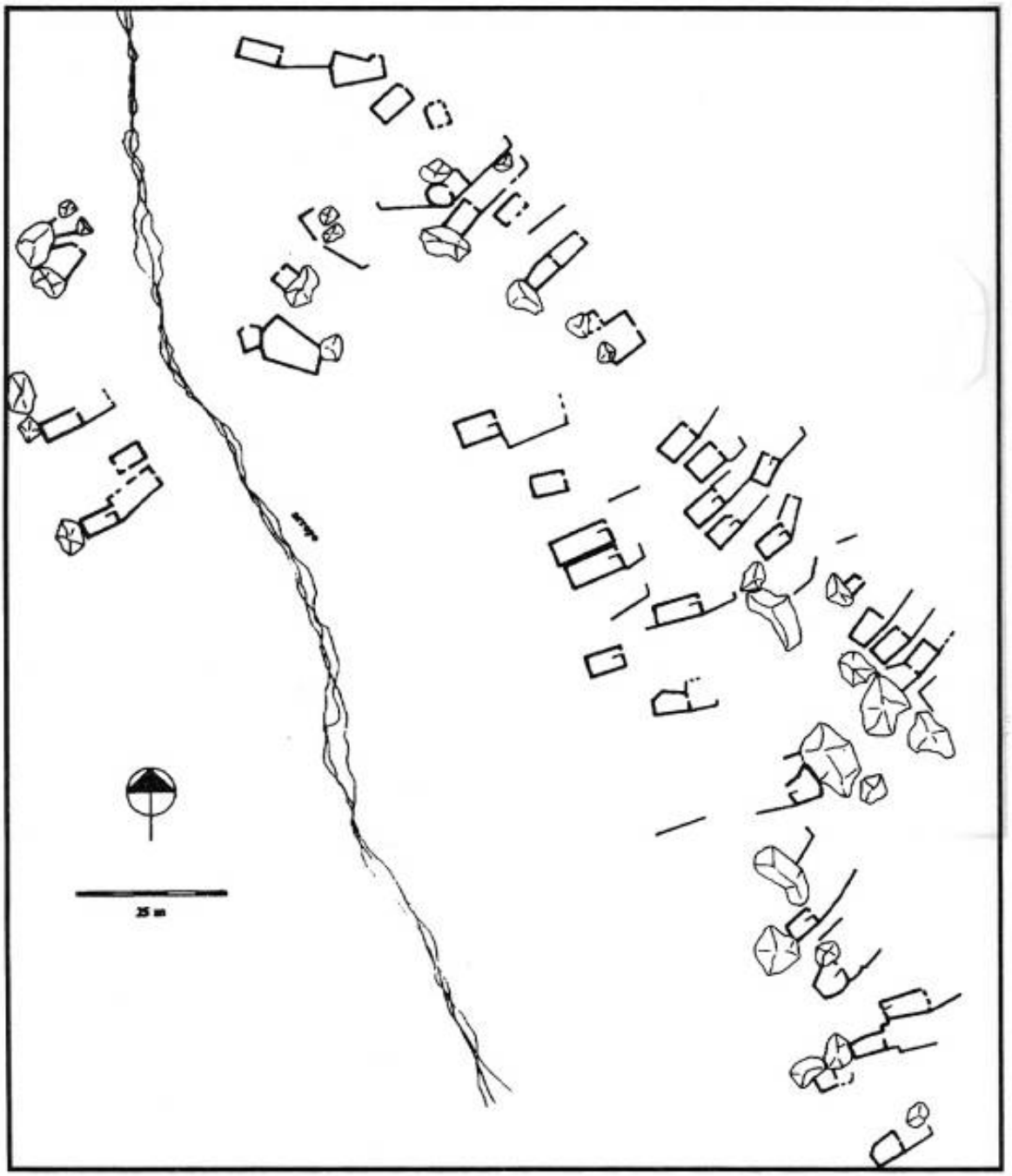


Fig. 10 *- Planta de Pukará de Tres Cruces.*

distintos. Estas diferencias parecen responder hasta cierto punto a variables temporales (la ocupación parece iniciarse en el Sector Central, sufriendo una masiva expansión hacia el norte luego del 1300 d.C.) y al ritmo de crecimiento (gradual/espontáneo vs. rápido/planificado), pero también revelan diferencias funcionales y, quizás, distinciones sociales entre sus ocupantes. En el Sector Central se concentran grandes recintos, formando un gran núcleo de participación comunitaria para todo el asentamiento. Rituales públicos y transacciones vinculadas con el transporte de productos mediante caravanas de llamas son algunos de las probables actividades hasta ahora registradas en asociación con este núcleo principal (Nielsen 1995). Existen además en cada sector plazas o núcleos secundarios que parecen vincularse con actividades diferentes.

El sistema de circulaciones está altamente estructurado y jerarquizado. Los accidentes topográficos que circunscriben el sitio dejan sólo tres puntos al sureste desde donde es posible acceder al sitio. Estos accesos han sido sistematizados mediante la construcción de murallas y puertas. Desde allí, caminos principales convergen directamente al núcleo principal del asentamiento, continuando luego a lo largo del lecho del arroyo hacia los demás sectores. A partir de esta vía principal, se desprenden vías secundarias que penetran en los distintos sectores, ramificándose a su vez para permitir el ingreso a cada complejo de estructuras dentro de los ámbitos de participación reducida.

La mayor parte de éstos últimos consisten aparentemente en áreas domésticas. La mínima expresión del espacio doméstico consistiría en una estructura cubierta (depósito, refugio y cocina nocturna) y un patio multifuncional cercado. Esta estructura básica se complejiza en ocasiones mediante la separación de la cocina como estructura independiente, la adición de recintos para el almacenaje y la realización de otras tareas (p.ej. confección y reparación de artefactos).

La gran densidad edilicia ha resultado en la definición de basureros o áreas especializadas de descarte, las que se concentran en las márgenes del arroyo y el asentamiento general, como así también alrededor de los núcleos comunitarios. También se han aprovechado como receptáculos para desechos a lo largo de toda la ocupación las viviendas abandonadas e incluso estructuras temporariamente en desuso dentro de los complejos domésticos.

En otro trabajo (Nielsen 1996a) hemos denominado "polinuclear" al tipo de estructura recién descripto, atendiendo a la presencia de múltiples ámbitos de participación comunitaria. Otros sitios contemporáneos (Juella, Volcán, Yakoraite, La Huerta, El Perchel) ostentan una estructura que hemos denominado "mononuclear", con o sin divisiones en sectores, pero con un único centro comunitario. Como ejemplo, considérese la planta de Pueblo Viejo de Caspalá* (figura 6), con un espacio público que incluye un montículo artificial en el ángulo SE (desde donde se domina la totalidad el sitio) y una muralla que divide al sitio en dos sectores. Finalmente, otros sitios (Hornaditas, Pukará de Ucumazo, Huichairas, Tumbaya Grande) consisten en conjuntos de viviendas sin plazas o espacios comunitarios reconocibles (p.ej. Antiguito, figura 7).

En ninguno de los sitios de este momento se observan estructuras de producción primaria, aunque grandes recintos (corrales) vinculados directamente a los accesos han sido registrados en la mayoría de ellos.

Los rebaños ingresarían sólo ocasionalmente al asentamiento, durante la carga y descarga de caravanas, o para el faenamiento o esquila de las llamas.

En los alrededores de varios sitios, en cambio, hemos detectado conjuntos formados por uno o dos corrales y otros tantos refugios. Esto sugiere que durante las épocas del año en que los rebaños pastaban en la Quebradas, permanecían en los

** Pueblo Viejo de Caspalá y Amiguito parecerían ser sitios establecidos por comunidades de humahuacas que ingresan a los Valles durante el dominio Inka. La organización interna de estos asentamientos, sin embargo, parece reproducir pautas propias de la sociedad local, desarrolladas*

durante la época inmediatamente anterior: Por este motivo nos permitimos emplear sus plantas para ilustrarlas.

alrededores de los asentamientos a cargo de ciertos miembros de la comunidad o de la unidad doméstica. También correspondería en gran medida a esta época (tal vez ya a la anterior) la expansión de los vastos sistemas de cultivo con irrigación que se encuentran en el piedemonte oriental de la Quebrada, como El Alfarcito y Coctaca (Albeck 1994). Estos campos serían trabajados por los habitantes de los grandes "pukaras", a juzgar por la ausencia de núcleos de población permanentes asociados a ellos.

Fase Inka (1430-1536 d.C.)

La conquista Inka de la Quebrada trajo aparejados cambios sociales y políticos que recién comenzamos a vislumbrar. Sitios que revestían gran jerarquía en la fase anterior (Los Amarillos) son desplazados en favor de otros que adquieren relevancia bajo el dominio imperial (La Huerta), mientras que otros son abandonados (fuella). Al interior de muchos sitios habitacionales preexistentes se construyen edificios vinculados a la administración Inka, como viviendas para funcionarios, depósitos y talleres. A pesar de todas estas transformaciones, las pautas de organización interna descriptas para la Fase Pukara continúan siendo válidas para caracterizar los poblados Humahuaca de este momento, como así también el sistema de asentamiento en general.

Surgen también nuevas comunidades (Juire, Putuquito, Pukará del Pie de la Cuesta de Colanzulí, Papachacra) a raíz del traslado de grupos de Humahuaca a zonas anteriormente despoblados o subexplotadas (extremo norte, valles orientales), donde prestarían servicios tributarios para el Tawantinsuyu. Estos sitios mantienen dimensiones similares (0, 8 - 1, 2 has.), a menudo determinadas a *priori* por la presencia de límite naturales (como el tamaño del área apta para la instalación en Papachacra, figura 8), o artificiales (como la muralla perimetral de Juire, figura 9). Esta regularidad

podría reflejar aspectos del sistema administrativo decimal implementado por el Cuzco.

Se construyen instalaciones nuevas destinadas a satisfacer necesidades derivadas de la administración Inka, como centros de almacenaje (Churqueaguda, Yakoraite Bajo), fortalezas (Puerta de Zenta, Pukará Morado), postas de enlace (Pueblito Calegua, Chasquillas Tampu) y santuarios de altura (Cerro Morado, Cerro Amarillo, Cerro Chasquillas). Algunos de ellos parecerían haber sido ocupados por grupos trasladados desde otras regiones en calidad de *mitmaqkuna*. Como ejemplo, considérese la planta del Pukará de Tres Cruces (figura 10), una guarnición que domina el acceso a la Quebrada desde el noroeste. Tanto la estructura del asentamiento, como de las unidades de vivienda (módulos regulares formados por un recinto techado con deflector y área de actividad extramuros asociada) son ajenas a la tradición Humahuaca. Hasta ahora sólo hemos registrado este tipo de organización espacial en los sitios aymaras del altiplano sur de Bolivia (Provincia Nor Lípez).

Asentamiento y proceso sociocultural

Los cambios descriptos en la localización y estructura de los asentamientos denotan profundas transformaciones en la sociedad quebradeña durante el último segmento de su historia prehispánica. Para entender este desarrollo es necesario considerar los procesos demográficos y económicos asociados, tema que discutimos sucintamente en esta sección.

En primer lugar, se advierte un considerable aumento de la población a lo largo de la secuencia. No es posible precisar la magnitud de este crecimiento por las dificultades que ofrece la detección de los sitios más tempranos, pero la población de la Quebrada a comienzos del siglo XVI debe haber alcanzado entre 10y 20 mil personas.

Tan importantes como este aumento en sus consecuencias sociales son los cambios que se observan en la distribución espacial de la población. Este proceso

reconoce cuatro etapas: (1) concentración a escala "vecinal," resultado en la formación de los primeros poblados durante la Fase Muyuna; (2) concentración regional sobre la Quebrada troncal y porción inferior de sus cursos tributarios durante la Fase Calete; (3) nueva concentración "vecinal" en los puntos de mayor valor estratégico, con abandono de numerosos sitios a fines de la Fase Sarahuaico y formación de los grandes conglomerados de la Fase Pukara; (4) re-ocupación del extremo norte de la Quebrada y Valles orientales por comunidades quebradeñas bajo patrocinio Inka.

La conjunción de estos dos procesos demográficos (crecimiento y concentración poblacional) produjo importantes cambios económicos. Comenzando por la Fase Vizcarra, la producción parecería estar en manos de pequeños grupos que alcanzarían la autosuficiencia mediante la explotación extensiva de sus territorios circundantes. Las nuevas demandas económicas que derivan de la formación de los primeros poblados en las Fases Muyuna y Calete se traducen en el desarrollo de campos con terrazas de cultivo, como los registrados en las quebradas de La Cueva y Calete. La expansión masiva de estos sistemas, sin embargo, se produce en el piedemonte oriental del Valle del Río Grande, a considerable distancia de los núcleos de habitación, coincidiendo con la máxima concentración demográfica en las Fases Sarahuaico y Pukara. Durante esta época también parece estar establecido un sistema pastoril basado en el traslado estacional de los rebaños entre el fondo de valle y las quebradas altas. En vísperas de la conquista Inka parece reinar un alto grado de integración económica de todo el espacio quebradeño. También se encontraría desarrollada una vasta red de tráfico caravanero que vincularía a Humahuaca con regiones vecinas.

El máximo desarrollo del sistema agrícola corresponde al momento Inka, con la construcción de "campos del Estado" en el extremo norte de la Quebrada y algunos valles orientales (p. ej. fruya). Como sucedió en otras partes del Imperio, las demandas tributarias del Cuzco fueron acompañadas por una expansión de la infraestructura productiva, evitando así aumentar la capacidad de reproducción económica de las

sociedades conquistadas.

Los procesos demográficos y económicos hasta aquí delineados se verían acompañados por profundas transformaciones en las relaciones sociales que se reflejan en el registro de asentamientos. La sociedad de la Fase Vizcarra comprende comunidades reducidas y homogéneas, integradas por una o pocas unidades domésticas, sin controles políticos centralizados ni desigualdades sociales estructurales, donde las relaciones sociales estarían fundamentalmente regidas por los vínculos de parentesco.

Este escenario comienza a transformarse con la formación de conglomerados durante las Fases Muyuna y Calete. Cabe suponer que las relaciones entre los habitantes de estos asentamientos exceden el mero parentesco para incluir vínculos de otro orden (p.ej. económicos y/o políticos). No hay elementos para postular la existencia de relaciones jerárquicas entre poblados ni mecanismos de integración política regional centralizados. La presencia de tumbas con acompañamientos de gran riqueza en esta época (La Isla, Huacalera, Pueblo Viejo de La Cueva) podría vincularse con ceremonias de ostentación competitiva como las que caracterizan a la lucha de facciones en sociedades carentes de desigualdades estructurales.

La integración política y territorial sería un fenómeno propio de la Fase Pukara, como lo indica el surgimiento de relaciones jerárquicas entre asentamientos. Los eventos públicos relacionados con estos mecanismos de integración política y económica cobran expresión arquitectónica en la construcción de grandes recintos o plazas en algunos sitios y otras estructuras (p.ej. plataformas) destinadas a la realización de nuevas acciones de importancia social. El desarrollo concomitante de un orden social desigual está sugerido por la regular aparición de elementos suntuarios, como la parafernalia para inhalar alucinógeno, moluscos procedentes del Océano Pacífico, cuentas de piedras semipreciosas, instrumentos musicales y ornamentos de metal.

La conquista Inka produjo importantes transformaciones en este esquema social y

político. Entre ellas cabe destacar: (1) desplazamientos de los ejes regionales de poder a otras comunidades (o sectores dentro de ellas) que pasaron a actuar como mediadores entre el imperio y la población local y (2) cambios en los marcos de legitimación del poder, plasmados en la declinación de prácticas como la inhalación de alucinógenos y la confección de trofeos de cráneos humanos, y la incorporación de artefactos de estilo Inka el repertorio de bienes suntuarios.

Conclusión: hacia una explicación del proceso

Los cambios delineados en el apartado anterior pueden concebirse como una serie de fenómenos concatenados: crecimiento y concentración demográfica; intensificación, diferenciación e integración económica; integración política y centralización; creciente desigualdad social. Nos queda por considerar las causas del proceso en su conjunto, tema complejo sobre el que sólo podemos adelantar algunas hipótesis.

El simple incremento demográfico y las demandas económicas y organizativas derivadas de él no constituyen una explicación satisfactoria. Recuérdese que en la época en que estos fenómenos parecen alcanzar su culminación (Fases Sarahuaico y Pukara) una porción considerable del territorio humahuaqueño estaba aparentemente desprovista de población permanente y era sólo extensivamente explotada. Es precisamente sobre la intensificación del uso de estos espacios que se erige la base tributaria del dominio Inka en la región.

La intensificación económica y los cambios sociopolíticos parecen más relacionados con la redistribución espacial de la población que con su crecimiento absoluto. ¿Cuál pudo ser la causa de este fenómeno? Una posible explicación residiría en el establecimiento de un estado de inseguridad endémica, quizás por conflictos con poblaciones vecinas. La tendencia multisecular que se inicia con la formación de los

primeros poblados en la Fase Muyuna y culmina con la concentración de la población en puntos estratégicos de la quebrada troncal, podría interpretarse como una reacción defensiva frente a amenazas externas. Estas favorecerían a su vez el desarrollo de mecanismos de integración política, al tiempo que limitarían la capacidad de resistencia por fisión de los sectores menos favorecidos en el nuevo orden emergente. Evidencias adicionales de estos conflictos incluyen la construcción de murallas en algunos sitios, las escenas de luchas en el arte rupestre (Fernández Distel 1983), los entierros de decapitados y los trofeos de cráneos especialmente frecuentes en la Fase Pukara.

Las amenazas pudieron venir de la Puna, valles y quebradas meridionales o de las tierras bajas del oriente, sin ser estas alternativas excluyentes. Entre los motivos, cabe postular el control de tierras de cultivo, de redes de intercambio o, quizás, el desarrollo de sistemas económicos que incluyeran al saqueo como estrategia regular de obtención de recursos.

Estos conflictos habrían cesado con la incorporación de Humahuaca al Tawantinsuyu, la llamada "Pax Inka". Las relaciones con el Imperio, sin embargo, lejos de revertir los procesos de integración y diferenciación social interna, los habrían profundizado y consolidado. Los omaguacas que encontraron los europeos vivían en una sociedad jerarquizada, con unidades político-territoriales claramente definidas, lideradas por caciques que fueron capaces de resistir durante más de seis décadas su incorporación al mundo colonial.

AGRADECIMIENTOS

Las investigaciones que sustentan este trabajo han sido financiadas por el CONICET, la U.N.Ju y la Fundación Earthwatch. Deseo también agradece colaboración de Fabiana Roldán, Julio Avalos y Karina Menacho en relevamientos de Vizcarra, Campos Colorados, Los Amarillos y Juire. Las interpretaciones, sin embargo, son de mi exclusiva responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Albeck, M.E., "Áreas agrícolas y densidad de ocupación prehispánica en la Quebrada de Humahuaca **Avances en Arqueología** N° 2, 1994, pp. 56-77.

Fernández Distel, A. A., Continuación de las investigaciones arqueológicas en la Quebrada de. Cueva, Chayamayoc, Jujuy, Argentina, **Scripta Ethnologica**, Suplementa N° 2, 1983, pp. 43-52.

Madrazo, G. y M. Ottonello, "Tipos de instalación prehispánica en la región de la Puna y su **Monografías** N° 1, Museo Etnográfico Municipal "Dámaso Arce", Olavarría, 1966.

Nielsen, A., "Architectural Performance and the Reproduction of Social Power", en **Expanding Archaeology**, editado por J. Skibo, W. H. Walker y A. E. Nielsen, University of Utah Press, Salt Lake 1995, pp. 47-66.

Nielsen, A., "Estructuras y jerarquías de asentamientos en Humahuaca (Jujuy, Argentina) en vísperas de la invasión europea", en **XXV Aniversario del Museo Arqueológico "Dr. Eduardo Casanova"**, Instituto Interdisciplinario Tilcara, Tilcara, 1996 a, pp. 99-10

Nielsen, A., "Tendencias temporales en la cultura material de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy; Argentina) ca. 700-1650 d.C.", **Avances en Arqueología** N° 3, 1996 b (en prensa).

Pelissero, N., **El sitio arqueológico de Keta-Kara**, Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1995.

Raffino, R. A., **Poblaciones Indígenas en Argentina**, TEA, Buenos Aires, 1988.

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en Córdoba, Argentina, en 1961. Se gradúa como profesor y licenciado en Historia (1986) y como doctor en la misma disciplina (1989) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor Asociado de Arqueología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1994-1995) y desde 1983, Profesor Adjunto de Arqueología en la Universidad Nacional de Jujuy e investigador del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Ha sido becario de la Fullbright Commission en la Universidad de Arizona, EE.UU. (1989-1991), habiéndose desempeñado como docente en dicha casa de altos estudios y en el Arizona State Museum, EE. UU.

Especializado en arqueología de la Quebrada de Humahuaca, su tesis doctoral versó sobre ***La ocupación indígena del territorio Humahuaca oriental durante los periodos de desarrollos regionales durante los períodos de desarrollos regionales e inka****. Asimismo, se ha presentado como aspirante al grado de doctor en Antropología en la Universidad de Arizona EE.UU., con la tesis* ***Pastoralists and Caravaneers of the Sourth Central Andes: an Ethnoarchaeological Study*** *(defensa prevista para 1997). Autor de numerosos artículos publicados en revistas científicas, es coeditor de* ***Expanding Archaeology*** *(University of Utah, Salt Lake City, EE.UU.).*

Desde 1984 realiza trabajos arqueológicos de campo en diversas regiones del país y del extranjero, entre los que cabe mencionar los siguientes: Potrero de Garay, Córdoba, Argentina (1984): La Huerta, Jujuy, Argentina (1986): Tafí del Valle, Tucumán, Argentina (1987-1988). Lago Poopó, Bolivia (1987); Tell Abu Duwari, Irak (1990) y Winslow, Arizona, EE. UU. (1991-1992). En 1989 comienza a trabajar en Los Amarillos, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina, sitio en el que se desempeña como Director de Proyecto de las excavaciones desde 1992 hasta la fecha

MÚSICA Y POESÍA DE LA GRAN CIUDAD.
HOMENAJE A LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL QUINTO CENTENARIO*

Jesús Puente Leyva

"Con nuestras flechas, con nuestros escudos, está existiendo la ciudad. ¡México-Tenochtitlán subsiste!"

Cantar mexicano

Llegaron del norte, vinieron de Aztlán, la tierra blanca. Hijos errantes del tiempo en busca de su lugar. Convocados por las voces eternas, hicieron escala en Chapultepec (Cerro de los Grillos), donde brota el agua dulce. Hasta el gran lago "en medio de la luna" llegaron los que hicieron germinar, sobre la roca, el corazón humeante del primer enemigo sacrificado. Ahí, en el centro del agua, en Tenochtli, sobre el "nopal de tuna dura" donde un águila devoraba una serpiente, ahí tuvo su asiento el llamado Pueblo del Sol: era el año *orne acatl,* 2 caña, 1325 de nuestra era[1].

Inicio del tiempo nuevo. Desde entonces, aun en la cúspide de su gloria, los mexicanos no olvidarían que su ciudad fue fundada (con sacrificio enorme) por una

**Conferencia pronunciada en la Sala Leopoldo Lugones de la Feria Internacional del Libro, Buenos Aires, Argentina, el 20 de abril 1992, siendo el autor a la sazón Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de México en la Argentina.*

[1] Sobre los orígenes de México-Tenochtitlán, consúltense los artículos de W. Krickeberg, Alfonso Caso, G.C. Vaillant e Ignacio Bernal en AA.VV., De Teotihnacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas (Antología), UNAM, México, 1977. También Soustelle, Jacques, La vida cotidiana de los aztecas, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 283.

tribu desdeñada. Con el designio de los dioses, esa ciudad habría de sobrevivir al embate el tiempo y a la agresión de los hombres.

"Pueblo anfibio en un medio anfibio", los aztecas construyeron su propio suelo (altar y gloria de sí mismos, obra de arte a la altura del agua) acumulando lodo sobre balsas de juncos. Ahondaron los canales, terraplenaron las orillas, construyeron calzadas y puentes. Ahí, en la parte central del Valle de Anáhuac, a la llegada de los españoles la urbe ocupaba una superficie aproximada de mil hectáreas. Presidían al conjunto el Templo Mayor y la plaza de Tenochtitlán, y, más al norte, la plaza de Tlatelolco. Su población (cálculos de los propios conquistadores) era de entre 500.000 y 700.000 habitantes; en el entorno más amplio que ocupa la actual ciudad, se agrupaban más de un millón[2].

En Tenochtitlán los españoles contemplaron cosas "jamás vistas ni soñadas". Hernán Cortés (el conquistador por antonomasia, literato de ocasión y sin duda nuestro primer cronista, junto con Bernal Díaz del Castillo) alabó con entusiasmo la belleza de los edificios, de las terrazas y jardines magníficos y de los templos imponentes; ponderó el esplendor y el lujo del palacio del emperador azteca, tan grande y bien dispuesto que el propio Capitán no logró recorrerlo cabalmente. Desde la cima del Templo Mayor se contemplaba la enorme ciudad flotante (desde entonces, la más grande del mundo conocido), conectada por anchas avenidas hacia los litorales del lago y cruzada de canales por donde circulaba enorme cantidad de canoas. Ciudad pletórica de actividad comercial en el espacio alucinante de un gran mercado al que diariamente llegaban 60.000 personas que, sin gritería ni desmesuras, compraban y vendían "todas cuantas cosas se hallan en la tierra". Soldados españoles que habían estado en Constantinopla y en Roma, con experiencia viva para hacer comparaciones, afirmaban que "plaza tan bien compasada y con tanto concierto y tamaño, y llena de tanta gente", no la habían visto jamás. Bernal Díaz contempló la ciudad recordando

[2] Soustelle, Jacques, Op. cit. (1), pp. 26-27.

"las cosas y encantamientos que cuentan en el llamado libro de Amadís", preguntándose si aquello que veía "no era entre sueños".

La magnificencia provocaba codicioso asombro: parafraseando a los cronistas, puede decirse que el emperador azteca "relucía tanto como el sol". "Si hay poesía en América (diría Alfonso Reyes) ella está en el gran Moctezuma de la silla de oro. Su reino de oro, su palacio de oro". En algún momento. El propio Moctezuma habría de levantar sus vestiduras para convencer a Cortés de que su cuerpo no era de oro[3].

Más allá de las riquezas materiales estaban la honda convicción religiosa y la emoción poética de los naturales de la gran ciudad: herederos de Netzahualcoyotl, el rey poeta; creyentes de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, dios del viento emparentado con la lluvia, creador de los hombres, invocación de la sabiduría y de la austeridad...estrella de la mañana que desapareció en el mar del este, anunciando que, sobre las mismas aguas, volvería algún día para asumir de nuevo la conducción de su reino.

Por eso, cuando Cortés surgió del mar cabalgando como centauro, "con sus compañeros de rostros color de cal, de pelo amarillo... y con el rayo y el trueno en las manos, los mexicanos estaban convencidos de que su dios había regresado". Por ello Moctezuma envió al encuentro del conquistador, como obsequio, los arreos y los símbolos sagrados que le correspondían: la máscara de serpiente hecha de turquesas, el penacho de plumas de quetzal, el lanza dardos magnífico y los atavíos que eran invocación de los dioses de la tierra, del fuego, de la lluvia y del viento.

En la era del Quinto Sol, ante el asombro fatalista de los aztecas, un puñado de hombres conquistó una de las grandes urbes del mundo; así fue avasallado un imperio y una civilización en pleno desarrollo. La irrupción europea en México-Tenochtitlán cortó en seco un impulso ascendente de cultura que hasta entonces nada había logrado debilitar.

---

[3] Reyes, Alfonso, Visión de Anáhuac y otros ensayos (serie Lecturas Méxicanas N° 14), Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 19-20.

Destrucción de la memoria y de una gran cultura, muerte a la tradición de "la flor y el canto"; quema de códices y de libros pintados; destrucción de ídolos. Las iglesias y catedrales surgieron sobre los templos y los adoratorios indígenas. Masacre multitudinaria: los habitantes del Valle de México, que antes de la conquista eran un millón (probablemente más), en pocos años se redujeron a 60.000 (hasta principios del siglo XX (cuatro centurias después de la Conquista) la población original del Valle de Anáhuac no se había recuperado).

Después fueron tres siglos de larga noche virreinal, alumbrada por las crónicas tempranas de Bernal Díaz del Castillo y por los primeros registros históricos del padre Sahagún; por la actividad de la primera universidad del hemisferio, y por los trabajos de la primera imprenta que llegó a América. Noche de búsqueda que se inicia con la destrucción y la injusticia; gran ciudad en donde la energía, contraste e imaginación -diría Carlos Fuentes- fueron "una desesperada compensación de lo desaparecido[4]. Ciudad encumbrada en el mexicanísimo arte barroco que, mayormente, dio rostro a nuestras ciudades y pueblos históricos (el Barroco, conjunto de formas culturales, amplia concepción de la vida que va de la poesía a las artes plásticas y a la arquitectura, a las obras de ornato y a los objetos utilitarios; que define las fiestas públicas y la etiqueta privada, el comportamiento social, y aun los modos de pensar... y de amar). En la Nueva España el Barroco fue definiéndose como estilo dominante, influido por las formas indígenas y del arte popular[5].

En sus inicios (y por más de dos siglos) la ciudad tuvo un perfil de líneas sobrias, casi monótonas. Las iglesias y conventos eran de estilo herreriano, con techos de dos aguas, ornamentadas austeramente con retablos renacentistas y salomónicos. La arquitectura civil, también austera, fue adquiriendo una definición cromática: el rojo

[4] Fuentes, Carlos, "500 años después", conferencia dictada en el Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1991 (versión preliminar tomada de una grabación).
[5] Manríquez, Jorge Alberto, "Barroco mexicano, ¿Qué tan barroco? ¿Qué tan mexicano?", en Memoranda N° 15, México, noviembre/diciembre 1991.

sangre de sus paños de *tezontle*[6] y el gris blanco de sus jambas y dinteles, que dejaban espacio para elaboradas hornacinas de estilo plateresco; casas y edificios con vistosos balcones y ventanas con rejas de hierro[7].

Bernardo de Balbuena, poeta singular de la Nueva España que vivió la transformación de la ciudad de los conquistadores en la de los colonos, *exclama:*

"Toda ella en llamas de belleza se arde,
y se va como fénix renovando,
que es ver sobre las nubes, ir volando
con bellos lazos las techumbres de oro
de ricos templos que se van labrando".

Hasta el siglo XVII la capital de la Nueva España no contaba con servicios públicos excepto el del agua, que era llevada a la ciudad por dos acueductos construidos originalmente por los indígenas. El saneamiento y el desagüe eran desconocidos. La ciudad se inundaba con frecuencia, y entonces se desataban pestes y epidemias; las hambrunas y la indignación popular, cuando escaseaba el maíz, eran recurrentes. Hasta fines del siglo XVIII no adquiere perfil respetable, pero antes de eso la ciudad ya contaba con dieciséis conventos y quince monasterios; entre ocho y diez mil enclaustrados (hombres y mujeres) con voto de castidad, ocioso corolario de una cultura y de un orden social represivos, que eran patrimonio de la Iglesia y de un puñado de españoles y criollos[8].

La ciudad de México (dice Fernando Benítez) "no era la ciudad de Dios ni la Babilonia corrupta", sino una ciudad conventual donde todos combatían contra todos

---

[6] Tezontle: piedra de origen volcánico, de color rojo intenso, utilizada para la construcción desde el período precolombino.
[7] Consúltese Sotomayor, Arturo, De la famosa México el asiento..., Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pp. 32-35.
[8] Benítez, Fernando, Los demonios en el convento, Era, México, 1985, p. 16.

en defensa de sus fueros, derechos y riquezas. Ahí reinaba una profunda y afrentosa desigualdad: el fasto de los ricos contrataba con los andrajos de los indios y la desnudez de la plebe; el color de la piel (divisa de casta) definía el lugar en la sociedad. Desde su origen, la ciudad novo-hispana cargó con el severo lastre de aventureros, ex presidiarios, pícaros, léperos, matones, tahúres y otros virtuosos del delito que, sin lugar en la Corte, la Iglesia ni el Ejército españoles, se vinieron a estas tierras "salvajes" para satisfacer aspiraciones y apetitos[9]. Con esta impedimenta unida al decaimiento del mercantilista Imperio español, México llegó tarde al gran banquete de la cultura universal.

Después del Renacimiento y pasado el Siglo de Oro, la conventual atmósfera y la autoridad enérgica fueron administradas a veces por la Inquisición. Deslumbraron entonces la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, la habilidad literaria de Ruíz de Alarcón y la erudición de Sigüenza y Góngora. Por siglos, la capital de la Nueva España fue esencialmente una ciudad de pretensiones europeas, sin identidad propia...excepto por el clima, el paisaje circundante y el Barroco indígena que, abundando la forma y acentuando el colorido, le dio perfil estético a la que Humboldt llamó "Ciudad de los Palacios".

Subyugada y manumisa, en 1767 la Nueva España sufre la expulsión de los jesuitas, cientificistas modernizantes a quienes la Corona temía. Poco antes -y coincidentemente-, la Contrarreforma y el barroquismo se diluyen en una nueva concepción racionalista de la vida: hace plenos oficios el cartesianismo filosófico y el Neoclasicismo en el arte. Contradictorio "triunfo de la razón sobre la fantasía" -dice Jiménez Rueda-, se impone la línea recta sobre la curva y la desnudez sobre el adorno (estilo Manuel Tolsá: "El Caballito" de Carlos IV y el Palacio de Minería). Se acaba el tiempo de las maravillas labradas en cantera y de los dorados exuberantes; lo nuevo es

[9] Ibid., p. 28.

austero: el estuco cal y canto imitará al mármol y a la piedra[10]. Después serán la lucha y la consumación de la Independencia: el enfrentamiento de centralistas y federalistas (triunfo de éstos para gloria de la modernidad antieuropea). Serán largas décadas de luchas internas: "Los conservadores quieren la libertad para volver al pasado. La Iglesia reclama su libertad para mantener sus fueros. Los generales se pronuncian para lograr la libertad y la felicidad del pueblo"[11]. Se impone el romanticismo libertario y los nuevos dioses del Olimpo americano; Bolivar y San Martín, Hidalgo y O' Higgins.

Fueron, en suma, cuatro siglos de búsqueda de identidad. Fue el mestizaje intruso, sin lugar en el orden social de la Nueva España. Fueron Cortés y la Malinche, que nos hicieron hijos de dos sangres y herederos de dos culturas. Desde entonces los mexicanos (diría Octavio Paz) nos identificamos como hijos de la violencia y de la cultura indígena profanada. Desde entonces andamos en búsqueda de lo propio: maduración y defensa de un nacionalismo que, a fuer de pragmático, en nuestros días no se rinde a los encantos de la posmodernidad y, aunque se abre al mundo haciéndose más universal, no niega su origen ni se entrega al aberrante "fin de la historia".

Desde entonces es la crónica de los vencidos (los hijos de la Malinche) que, en nuestro tiempo, tienen intérprete para decir cantando que "lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc". Pero el pueblo lacustre cuyo nombre se escribe con "x" no pierde la memoria... porque la historia (lo sabía Guillermo Bonfil) sirve "para criticar el presente" y, al mismo tiempo, "para formular un proyecto de futuro".

"Del mar los vieron llegar
mis hermanos emplumados,
eran hombres barbados
de la profecía esperada.

[10] Jiménez Rueda, Julio, Letras mexicanas en el siglo XX, Fondo de Cultura Económico, México, 1989, pp. 57-58.
[11] Ibíd., pp. 93-94.

Se oyó la voz del monarca
de que el dios había llegado,
y les abrimos la puerta
por temor a lo ignorado.

Iban montados en bestias
como demonios del mal;
iban con fuego en las manos,
y cubiertos de metal.
Sólo el valor de unos cuantos
les opuso resistencia,
y al mirar correr la sangre
se llenaron de vergüenza...

Porque los dioses ni comen,
ni gozan con lo robado,
y cuando nos dimos cuenta...
ya todo estaba acabado.

Y en ese error entregamos
la grandeza del pasado,
y en ese error nos quedamos
¡trescientos años esclavos!

Se nos quedó el maleficio
de brindar al extranjero
nuestra fe, nuestra cultura,

nuestro pan, nuestro dinero.

Y les seguimos cambiando
oro por cuentas de vidrio,
y damos nuestras riquezas
por sus espejos con brillo.

¡Oh, maldición de Malinche!,
enfermedad del presente,
¿cuándo dejarás mi tierra?,
¿cuándo harás libre a mi gente?"

El malinchismo trauma de los orígenes quedó superado a raíz de la Revolución, cuando los mexicano adoptamos el mestizaje como carta de identidad nacional. Después vendría el pragmatismo modernizante y la ineludible globalización planetaria. Pero cabe recordar que no todo tiempo fue propicio para asimilar vocaciones universales. En el siglo pasado (al conjuro del "Destino Manifiesto") perdimos la mitad del territorio nacional. Tiempos hubo en que la ciudad de México fue invadida por extranjeros prepotentes y fue asiento de una ridícula corte de rubios monarcas. Tiempos en que (encarnados en el Indio Juárez) los poderes de la República tuvieron sede trashumante.

Consumada la Independencia, fue el desplazamiento del poder español y la afirmación del criollismo... que no del mestizaje. Fue búsqueda que debió superar un romanticismo de mala factura y concepciones grandilocuentes ajenas al paisaje y a la realidad social del país; búsqueda a la que aportaron ensayistas y narradores como Fray Servando Teresa de Mier y Fernández de Lizardi; búsqueda en que naufragaron los poetas acartonados del llamado "bucolismo patriótico".

El caudillismo recurrente del siglo XIX no aportó originalidad al país ni a la gran urbe. El tiempo liberal de la Reforma, extrapolado a la dictadura porfirista, le dio a la ciudad capital un matiz neoclásico afrancesado, de europeo encanto *belle époque,* que a fines de la centuria inspiraba los versos en que Manuel Gutiérrez Nájera (primer poeta de la ciudad capital, el elegante Duque Job) le cantaba a la "duquesita" proletaria cuya belleza, eminentemente urbana, no tenía par:

"Desde las puertas de La Sorpresa
hasta la esquina del Jockey Club,
no hay española, yanqui o francesa,
ni más bonita ni más traviesa
que la duquesa del Duque Job".

La gran ciudad se asoma al siglo XX, y ya inspira nostalgias. Luis Urbina -mexicanísimo poeta-, melancólico y crepuscular, diría:

Volveré a la ciudad que yo más quiero
después de tanta desventura; pero
ya seré en mi ciudad un extranjero".

"¡Cómo en mi amargo exilio me importuna
la visión de mi valle, envuelto en luna,
el brillo de cristal de mi laguna,
el arrabal polvoso y solitario,
la puerta antigua, el tosco campanario,
la roja iglesia, el bosque milenario.!"

Al arranque del Novecientos, por primera vez desde que Bernardo de Balbuena, en el siglo XVII, escribiera su **Grandeza Mexicana**, la gran ciudad (que a principios de este siglo tenía apenas 350.000 habitantes) se convierte en reclamo e inspiración poética. Años de positivismo retardatario y de progreso excluyente, años de prepotente dictadura (paz de los sepulcros) que recordara Rento Leduc:

"Tiempos en que era Dios omnipotente
y el señor don Poffirio presidente".

"Tiempos en que el amor delicuescente
y delicado y delictuoso hacía
un dechado en cada hija de María
de flores blancas y de melancolía.
Tiempos en que el amor usaba flechas
y se invitaba al coito con endechas".

"Tiempos en que era Dios omnipotente
y el señor don Porfirio Presidente".

Principios de este siglo, cuando Evaristo Carriego escribía en Bue nos Aires "El alma del suburbio" y "La canción del barrio", la ciudad de México era todavía abultada población provinciana en que flotaba "la bíblica modorra del domingo"; donde los migrantes seguían recordando sus casas pueblerinas con techos de teja, fuente cantarina y patios empedrados. Persistía la inspiración poética de los pueblos que arrasó la Revolución, lo irrecuperable: "el edén subvertido que se calla/en la mutilación de la metralla". Todo aquello que de espaldas a la gran ciudad, dijo López Velarde, expresaba una "(...) íntima tristeza reaccionaria". Ultima instancia para vivir, entre el

presente y el pasado, los tiempos dispares de la "Suave Patria":

"Sobre tu capital, cada hora vuela
ojerosa y pintada, en carretela;
y en tu provincia, del reloj en vela
que rondan los palomos colipavos
las campanadas caen como centavos"

Se vive la ciudad, pensando en la Arcadia bucólica... es la casita y el huerto distantes de José Manuel Othón:

"¿Qué de dónde, amigo, vengo?,
de una casita que tengo
más abajo del trigal;

De una casita chiquita,
para una mujer bonita
que me quiera acompañar

En el frente hay unas parras
donde cantan las cigarras
y se hace polvito el sol;
Un portal hay en el frente,
en el jardín una fuente,
y en la fuente un caracol".

Después el país se cimbró profundo, y fue la Revolución con su millón de

muertos. Fueron los cantos de la trinchera y los corridos. Ya se intuía la gran ciudad a la que entrarían triunfante los generales del pueblo, Francisco Villa y Emiliano Zapata; se adivinaban los guerreros sombrerudos y desarrapados desayunando en el Sanborn's de la calle Madero (como los recuerda Casasola), y se anticipa para "Jesusita" el espejismo de la fiesta citadina por venir:

"Vamos al baile y verás qué bonito,
donde se bailan las danzas modernas,
donde se alumbran con veinte linternas,
donde se baila de punta y talón(...)".

Los movimientos migratorios trajeron la presencia de todo México a la ciudad capital y, lentamente, el país empezó a dejar de ser rural. El progreso de las máquinas y de la energía convirtió a los campesinos sumisos en obreros mal pagados.

Entonces (dice José Joaquín Blanco) los mejores poetas mexicanos se quisieron volver modernos, refinados, críticos y complejos.... pero el público, en su mayoría analfabeto, prolongaba su gusto en los rezagos recitables del romanticismo de Acuña y de Plaza, de Manuel Flores y de Juan de Dios Peza. Más tarde, el espíritu cosmopolita de los "contemporáneos" (heredero de El Ateneo de la Juventud) se enfrentó a las emociones patrioteras, combatiendo motivos y restricciones que impedían el desenvolvimiento de la cultura nacional. Tablada, Pellicer, Gorostiza, Villaurrutia, Novo, Torres Bodet, Owen, Cuesta y Ortíz de Montellano, son literatos austeros, rigurosos y profesionales... con aval para desmentir el "ánimo bohemio de las letras latinoamericanas"[12]. Heraldos de nuevos tiempos, adoradores de la mutación, los "contemporáneos" instalaron su rica producción en las vanguardias literarias de Europa. América Latina, Japón y Estados Unidos, para imprimir a la cultura nacional

[12] Blanco, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, I978, pp. 136-137

una renovada dinámica impugnatoria del nacionalismo. Su enorme contribución a las letras mexicanas abrió nuevas perspectivas para la apreciación y comprensión de los viejos y nuevos valores: "aspiro al ser que cambio, no a la conservación del yo", dijo alguna vez Octavio Paz. Entre los "contemporáneos" no se registran muchos poemas dedicados a la ciudad y a sus motivos. Los poetas escriben en la ciudad ya asumida como hábitat natural, como urbe creciente y contrastada con las grandes capitales donde muchos de ellos trabajaron como diplomáticos. La ciudad de México es el subsuelo de su creación, el espacio de la convivencia y la referencia tangencialmente protagónica de parte de su producción y de su actividad intelectual. Torres Bodet encuentra en cada esquina de la urbe una historia concluida, un punto muerto y una convergencia de vacío:

"En cada esquina una esperanza muere.
Queda un abismo atrás. Concluye un siglo.
Y en la última puerta
de la última casa de la calle,
la mujer que nos mira está evocando
el fantasma de una época.
En cada esquina el viento nos aísla.
Una verdad inútil
comienza en cada esquina".

Al mismo tiempo, en los años 20 aparecieron los arrebatos "estridentistas" que le hacían poemas a la metrópoli de hierro y de cemento y a los motivos urbanos: a las calles, a los autos y a los tranvías; al cinematógrafo, al teléfono y a la luz de gas neón; a los ventiladores, a la radio, a los escaparates comerciales, al telégrafo y a los arcos voltaicos. En la cumbre del "estridentismo", con certera sensación visual (como quien

diseña con palabras un cuadro cubista), Manuel Maples Arce hacía suyo el motivo de la urbe":[13]

"Mis ojos deletrean la ciudad algebraica
entre las subversiones de los escaparates;
detrás de los tranvías se explican las fachadas
y las alas del viento se rompen en los cables".

En "estridentismo" (se ha dicho) fue un auténtico sistema lingüístico de vanguardia, pero también fue la lógica a contrapelo de un quehacer contestatario; el "estridentismo" tuvo militancia política y se comprometió con las causas proletarias (Maples Arce)[14]:

"Los ríos de blusas azules
desbordan las esclusas
de las fábricas,
y los árboles agitadores
manotean sus discursos en la acera.

Los huelguistas se arrojan
pedradas y denuestos,
y la vida es una tumultuosa
conversión hacia la izquierda".

Años 20 y 30, la ciudad capital anda ya en el millón de habitantes. La Revolución hecha gobierno se estabiliza. México es hallazgo exótico (luminoso y colorido) para

[13] Schneider, Luis Mario, El Estridentismo. Una literatura de la estrategia. INBA, México, I970, pp. 46-47.
[14] Ibíd., pp. 98-99.

escritores, pintores, músicos, actores, periodistas y aventureros *dilettantes* que llegan disfrazados de turistas. Arriba a México Ambrose Bierce (el Gringo Viejo que, eutanásicamente, se fue a morir en nuestra tierra); llegan D. H. Laurence y Jack London; John Reed y Malcom Lowry; Bradbury, Hemingway y Graham Greene; Dos Passos, Aldous Huxley, Sergei Eisenstein, Bruno Traven y Tina Modoti. Más tarde llegarían André Breton y Antonín Artaud y su séquito surrealista, para rendirse a la evidencia de que lo nuestro era surrealismo en vivo.... y que si Kafka hubiera nacido en México habría sido escritor costumbrista.

México busca la modernidad. Empero, la emoción popular responde a reclamos nacionalistas de nueva factura. Es la cultura como proyecto oficial (Vasconcelos convertido en "ogro filantrópico"), y es el auge del muralismo. Diego Rivera, Orozco y Siqueiros no se dan reposo, pintan (con empeño propagandístico y didáctico) los motivos ideales de un pueblo que quería descubrir su identidad antes que parecerse a otros. Los muros de la ciudad se convirtieron en enormes libros alegórico-realistas en que pudo leer su historia un pueblo de analfabetos.

La ciudad quiere ser patrimonio de todos. Y entre todos, los poetas cultos (universalistas y metafóricos) se quedan cortos. Entonces, los versificadores populares hacen su oficio encomiable: componen música y letras que el pueblo entiende y aprecia. Nace la música urbana: canciones rimadas de aire todavía provinciano, que buscan otra expresión melódica y nuevos mensajes literarios (composiciones, entre otros, de Guty Cárdenas, de Tata Nacho y de Esparza Oteo; de Lorenzo Barcelata y de Joaquín Pardavé; de Pepe Guízar y de Palmerín, que todavía le cantan a la "casita de paja", al ranchito florido y a la "novia intangible"). Inmediatamente nace la versión mexicana del bolero: cadencioso y romántico estilo cantable, heredero de la contradanza y de la habanera, hijo consagrado de la vieja trova... música que, para quedarse, nos llegó de Cuba cruzando el Caribe con escalas en Yucatán y en Veracruz. Música que por décadas habrían de consagrar intérpretes como Juan Arvizu y Alfonso

Ortiz Tirado, José Mojica, Pedro Vargas, Genaro Salinas, María Luisa Landín, Elvira Ríos, Toña la Negra, los hermanos Martínez Gil y Fernando Fernández, Jorge Negrete, Pedro Infante, las hermanas Aguila y Las Tres Conchitas.

Tiempos en que los mexicanos de la ciudad nos convencimos (como dijera Borges) de que "los únicos paraísos son los paraísos perdidos", dejamos de añorar el terruño distante y, de planos, asumimos la identidad citadina. Descubrimiento contradictorio de la ciudad: ámbito de la declaración amatoria, espacio del corazón, refugio intimista, "páramo sofocante", ciudad que hace llorar..., la ciudad de Efraín Huerta:

"Ciudad que llevas dentro
mi corazón, mi pena,
la desgracia verdosa
de los hombres el alba,
mil voces descompuestas
por el frío y el hambre.

Ciudad que lloras, mía
maternal, dolorosa,
bella como camelia
y triste como lágrima;
mírame con tus ojos
de tezontle y *granito*
caminar por tus calles
como sombra o neblina.
Soy el llanto invisible
de millares de hombres.

Soy la ronca miseria,
la gris melancolía,
el fastidio hecha carne.
Yo soy mi corazón
desamargo y negro.

Ciudad invernadero,
gruta despedazada".

De las concepciones puritanas en la música, pasamos a la ingenua transgresión: la ciudad es permisiva y ofrece un creciente espacio de anonimato. Inicia su producción el enorme Agustín Lara. Virtudes y apetencias subterráneas inspiran al compositor jarocho sus primeras canciones, con títulos que encumbran y disculpan amores prohibidos, idealizan a las mujeres de la noche y ameritan el comercio de la carne. Es la letanía profana (provocadora e ingenua) que enlaza los títulos de "Pervertida", "Cada noche un amor", "Tirana", "Pecadora", "Aventurera", "Te vendes", "Amor de la calle", "Falsaria", "Traicionera", "Sabor de engaño". Es, a contrapelo, puritanismo de nueva factura: equívoca evaluación de los amores riesgosos cuando aún no se descubría la penicilina; es, al mismo tiempo, modernidad precoz; evaluación costo-beneficio que fríamente, desde el lado de la oferta, se impone en el mercado amatorio: "Vende caro tu amor, aventurera(...)".

"Vende caro tu amor, aventurera,
da el precio del dolor a tu pasado,
y aquel que de tu boca la miel quiera,
que pague con brillantes tu pecado...,
que pague con brillantes tu pecado.

Ya que la infamia de tu ruin destino
marchitó tu admirable primavera,
haz menos escabroso tu camino,
vende caro tu amor, aventurera."

Mariposas noctámbulas, mujeres "alabastrinas" que al cómplice claroscuro (diría José Joaquín Blanco) se visten con ropas de "íntimo fru-fru"; damas exóticas, hieráticas y sensuales de encanto sofisticado (de "ardor cubano" y de "gracia parisina"), frente a las cuales, pragmática y machista, se erige la voz imperativa de un poemínimo:

"La que quiera azul celeste...,
¡que se acueste!

"Todo lo intenso debe ser efímero" (dice Carlos Monsiváis), y Agustín Lara promueve (al santificar las potestades sentimentales de la prostitución) el reconocimiento invertido del matrimonio y la familia[15]. Con esta dialéctica moral, finalmente, el bolero cultiva "flores de perversión" y amores subterráneos, pero tiene en cuenta el complejo (e injusto) origen social del pecado: es disculpa y reivindicación de la bien encontrada... mujer "Perdida":

"Perdida, te ha llamado la gente,
sin saber que has sufrido con desesperación.
Perdida, quedaste tú en la vida
por no tener cariño que te diera ilusión.
Perdida, porque al fango rodaste
después que destrozaron tus virtudes y *amores.*

[15] Monsiváis, Carlos, Amor perdido, Era, México, 1982, pp. 73-74.

No importa que te llamen perdida,
yo le daré a tu vida que destruyó el engaño
la verdad de mi amor".

Una breve digresión a propósito de un fenómeno extraterritorial: ni las distancias hemisféricas ni las ubicaciones antípodas han podido evitar que los estilos musicales se exporten y que, entre ellos, se haya dado una fecundación cruzada de frutos excelentes. Borges afirmó, enfático, que sin los atardeceres. y noches de Buenos Aires no podía hacerse tangos; sin embargo, dijo también que en el cielo está, humilde y platónica, la forma universal del tango porteño. Esto, en otro contexto geográfico, lo sabía Agustín Lara, quien compuso las más bellas canciones para identificar musicalmente a Madrid y a Granada, sin que al escribirlas hubiera conocido España. Años 20 y 30, mientras a la orilla del Riachuelo incidentalmente se componían canciones que parecían boleros, en México se hacían tangos que merecen acompañamiento de bandoneón. De paso, cabe recordar que el tango nació bailado. El bolero, en cambio, es poesía que busca su música, y, de hecho, no se concibe un bolero sin letra. Entre el dramatismo arrebatado de Lara ("Arráncame la vida con el último beso de amor") y la discreta inspiración dolida de Emilio Tuero ("Yo no me puedo consolar, yo no puedo vivir sin ella"), el tango hizo bailar y cantar por lo menos a una generación de *chilangos*[16]. Tangos mexicanos (dos entre muchos) que el oído, la memoria y el cuerpo porteños pueden reconocer y disfrutar sin reservas.

"En estas noches de frío,
de duro cierzo invernal,
llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

[16] Nativos de la Ciudad de México.

Arráncame la vida
con el último beso de amor,
arráncala, toma mi corazón;
arráncame la vida,
y si acaso te hiere el dolor,
ha de ser de no verme,
porque al fin tus ojos
me los llevo yo."

"Yo no puedo resignarme,
yo no puede vivir sin ella.
¿Por qué sufrir en vez de amar,
por culpa de mi mala estrella?

Penando yo la esperaré,
soñando que vendrá algún día,
que será de nuevo para siempre mía,
como ayer lo fue."

Las calles, el tráfico motorizado y el alumbrado público; el comercio ambulante y el de las grandes tiendas de departamentos que, vana intención, quieren recordar a las de París y Nueva York; las fábricas, su disciplina laboral y sus humos; los monumentos, las ruinas del pasado remoto; las residencias ostentosas y los barrios marginales; los volcanes que, impasibles, siguen custodiando el Valle de Anáhuac. Todo ello es "espejo humeante" en que se refleja el habitante urbano; ciudad que nos acecha y nos revela, al mismo tiempo, lo que somos y lo que no podremos ser. Ciudad -espejo-conciencia, totalidad envolvente, red inescapable de acechanzas que tejen, reveladoras, las calles de

Octavio Paz:

"Calles en que la nada desemboca,
calles sin fin andadas, desvarío
sin fin del pensamiento desvelado.

Todo lo que me nombra o que me evoca
yace, ciudad, en tí, yace vacío,
en tu pecho de piedra sepultado".

Por ahí (en la ruta Juárez) Loreto o en la Vértiz-Narvarte-, entre las avenidas, calles y callejones buscan motivos la música y la poesía. Sobre la superficie de asfalto la inspiración elemental se pierde entre sombras noctámbulas, hasta finalmente, se hace la luz:

"Farolito que alumbra apenas
mi calle desierta,
cuántas noches me viste llorando
llamar a su puerta.
Sin llevarle más que una canción
y *un pedazo de mi corazón;*
sin llevarle más nada que un beso,
violento, travieso, amargo y *dulzón".*

Más allá del subsidio populista del pan, el jabón y el alfabeto, que da credibilidad social a los gobiernos de la Revolución (sabedores de que lo fundamental no lo podrían resolver por la fuerza del mercado), para las mayorías de la ciudad es una sumatoria de promesas no cumplidas. Es el "casi paraíso" de Luis Spota y "la región más

transparente" de Carlos Fuentes; es la buñuelesca tierra ingrata de "Los Olvidados"; es el éxito arribista y condenatorio de Artemio Cruz, el rastacuerismo extranjerizantre que rodea a Hugo Conti. Es inequitativa distribución de la riqueza, plusvalía raquítica y productividad de subdesarrollo. Es fatalidad que encarna en la estratificacion de clases: los de la "alta" y "los de abajo" ("nosotros los pobres" y "ustedes los ricos"), los "pelados"[17] y los "catrines"[18], los "pirruris"[19] y los "nacos"[20]. En la ciudad, "la felicidad es la seguridad del status". En contra, el estigma social que se refugia en vecindades y conventillos multitudinarios; pobreza que se intuye reivindicada en la caridad gratuita, o se sabe sentenciada por amores socialmente descalificados:

"Por vivir en quinto patio
desprecias mi besos,
un cariño verdadero
sin mentiras ni maldad.

El amor, cuando es sincero,
se encuentra lo mismo
en las torres de un castillo
que en humilde vecindad".

Pero la ciudad es, en efecto, oportunidad de empleo y promesa de educación, así como mecanismo funcional de ascenso social: al amparo del Estado (que hoy llaman "ogro filantrópico"), muchos que nacieron en La Merced y en Tepito fueron a recalar, exitosos, en El Pedregal, en Las Lomas y en Polanco.

---

[17] Pelados: pobres, menesterosos.
[18] Catrines: expresión popular para designar a quienes visten elegantemente; por extensión, elegantes.
[19] Pirrurris. Ídem para denominar a los miembros de la clase alta.
[20] Nacos: expresión peyorativa para designar a la gente de bajo nivel social, generalmente de origen indígena, avecindada en la gran ciudad.

La ciudad es desafío de la modernidad, y quiere dejar atrás la cultura de provincia. Lo hace al amparo de canciones que son "bohemia de inconformes"; inspiración urbana que se resuelve en cursi dramatismo, coetáneo a la "invasión del radio" y a una suerte de unidad nacional instaurada por el cine y sus ídolos estereotipados: Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz, María Félix, Dolores del Río, Andrea Palma. Dramatismo cursi, pero convincente; después de todo, el humor es reto fraternal...y la cursilería es ingenuidad que busca comprensión. A partir de los 20 y de los 30 los mexicanos de la urbe sabemos (profunda sabiduría) que "(...) la realidad no es cósmica, sino trivial", y que "(...) entre las cosas que el amor exige sobresale la de no estar verdaderamente enamorado"[21]. La metáfora deambula por las calles y, como el "albur" y el "calambur", se hace recurso del dominio popular. Entonces nos convencemos de que "el hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde", y de que si algún "azul" merece poemas no el del cielo ni el del mar (...), sino el azul que se recrea en "una ojera de mujer"[22].

Hasta mediados de los 40 producen, exitoso, compositores como Gonzalo Curiel (el de "Vereda Tropical"), Alberto Domínguez (el de "Perfidia"), María Grever ("Cuando me vaya") y Luis Alcaraz (el de "Viajera" y "Sombra verde"). Tiempo en que llegan a México (a reconquistamos y a capitalizarnos culturalmente) los trasterrados de la República española; días aciagos, vísperas de la Segunda Guerra Mundial. El *Führer* agrede, y a nosotros se nos inflama el corazón en estas tierras en donde la guerra es crónica distante. Con inspiración democrática y novedosas afirmaciones panamericanistas, nuestros compositores invocan a la Virgen Morena y hacen música para el "Cantar del Regimiento", convocando la unidad (nunca lograda) de nuestros pueblos. En esos días, una sabrosa y rítmica canción recuerda la guerra... sólo como condolido pretexto para cantarle a la madrecita y a la novia que se habrán de quedar en el desamparo, mientras el protagonista se va al frente de batalla. Bella composición del

[21] Blanco, José Joaquín, op. cit. (12), p. 248
[22] Bolero de Agustín Lara.

boricua Pedro Flores, sin duda adecuada para cantarse emocionadamente en México..., por un pueblo de troveros (diría Octavio Paz) más hábil con la guitarra que con la pistola.

"Vengo a decirle adiós a los muchachos
porque pronto me voy para la guerra,
y aunque vaya a pelear en otras tierra,
voy a salvar mi derecho mi patria y mi fe.

Ya yo me despedí de mi adorada
y le pedí por Dios que nunca llore,
que recuerde por siempre mis amores,
que yo de ella nunca me olvidaré.

Sólo me parte el alma y me condena
que dejo tan solita a mi mamá,
mi pobre madrecita que es tan vieja,
¿quién en mi ausencia la recordará...?"

Vuelta a la barbarie: el holocausto, el átomo indomable y el horror genocida. Después, la posguerra y las promesas de la victoria: la paz condicionada y manquea de la Guerra Fría y el mito cuasi realista del progreso económico. A fines de los 40 la ciudad de México tiene ya tres millones de habitantes y se siente cosmopolita, se mantiene viva hasta horas de la madrugada: "ser moderno (dice el inevitable Monsiváis) es oponerse al horario de las buenas costumbres". En la ciudad capital se concilian las "alegrías occidentales del amor con la realidad del subdesarrollo". Y entonces se modernizan las armonías, la melodía busca nuevos apoyos instrumentales,

la trova se hace más urbana y más moderna. Es el auge de los nuevos tríos y, entre todos, es la gloria de "Los Panchos", que imponen el punteo melódico neobarroco del requinto. Es "Rayito de luna", "La gloria eres tú", "Sin remedio", "Pensé que no", "Sin tí"...:

"Sin ti no podré vivir jamás,
y pensar que nunca más estarás junto a mí,
Sin ti, qué me puede ya importar,
si lo que me hace llorar está lejos de aquí.

Sin ti no hay clemencia en mi dolor,
la esperanza de mi amor te la llevas por fin.
Sin ti es inútil vivir, como inútil será
el quererte olvidar".

Gran ciudad que sigue siendo provincia; el auge de los tríos es retorno a las tradiciones premodemas. Son "Las Mañanitas"... que a las mujeres bonitas les cantaba el Rey David. Es el reclamo grandilocuente con la operística voz, inevitable, de Jorge Negrete: "Mujer abre tu ventana / para que escuches mi voz / te está cantando el que te ama / con el permiso de Dios....". Son flechas certeras al corazón femenino, que difícilmente resistiría los acordes noctámbulos de una serenata. Es el ritual de una primera canción para despertar a la presa; dos o tres más para explicitar el mensaje amoroso o el desahogo conmovido, y, con buenas maneras, una canción de despedida:

"Buenas noches mi amor,
me despido de tí,
que al mirarnos mañana
requieras mucho más..."

Década de los 50 camino a las 60. El país se hace más complejo....la ciudad evidencia sus limitaciones para satisfacer las expectativas de casi cinco millones de habitantes que, católicamente, se multiplican sin freno. Auge del "desarrollo estabilizador", que no evita que la inequidad social se agudice. El neorrealismo a la mexicana, sin embargo, mantiene el mito cinematográfico de las reivindicaciones posibles. En tanto, las grandes estrellas se estereotipan, o de plano se apagan (últimos trancos de la vieja guardia: mueren Jorge Negrete y Pedro Infante). Aparece en el escenario un nuevo tipo de canción que algo hereda de la vieja trova yucateca; que no deja de ser bolero, pero no alarga el ritmo y se mece con aires de balada. Canciones que se recrean en la cronometría ineludible de la ciudad ("el tiempo es oro..."), en el amago de la lluvia vespertina y en la gente encarrerada que se moja (ciudad en que llueve, pero donde no nos acostumbramos al impermeable ni al paraguas). Canciones casuales de Roberto Cantoral, de Alvaro Carrillo y de Armando Manzanero.

"Reloj, no marques las horas
porque voy a enloquecer
ella se irá para siempre
cuando amanezca otra vez."

"Esta tarde vi llover, vi gente correr...
y no estabas tú.
El otoño vi llegar, al mar oí cantar...
y no estabas tú."

La ciudad, promesa de organización superior y de oportunidades sociales ascendentes, se convierte en incómoda residencia común. Antes que los ecologistas, la poesía descubre la "ciudad grieta" por la que fluyen contaminación y escombros anunciando víspera de ser catástrofe: el Quinto Sol se eclipsa entre ozono y bióxido de

carbono; el "efecto invernadero", sed que abruma la ciudad que flota sobre el agua. Los nuevos poetas mencionan una nueva y dolorosa letanía:

"Lago muerto en su féretro de piedra.
Me duele esta ciudad... cuyo progreso se me viene encima".
Ciudad-sutura de irremediables heridas.
Ciudad que da la espalda... inescrutable.
Apocalipsis de neón y gasolina".

Tiempo cruel en que la nostalgia ya no brota del asfalto. Tiempo confuso: la modernidad es cruel y es eficaz..., no hay paraíso bucólico que se pueda rescatar. Tiempo de catar solo (al filo de las lágrimas), porque "también el llanto sirve de almohada" (dice José Emilio Pacheco).

De la contemplación estética y del suave rumiar melódico se desprende el *feeling*. Hermanadas con el estilo cubano de José Antonio Méndez y el de César Portillo de la Luz, las canciones mexicanas de esta época no son transgresión ni resentimiento revanchista, son invocaciones amatorias de mensaje comedido y de realismo sentimental que no se desborda. Canciones que hacen leves las noches bohemias, inspiración de trovadores que se interpretan a sí mismos (son Claudio Estrada y Roberto Cantoral, Pepe Jara y Alvaro Carrillo, auténticos herederos de Guty Cárdenas). Involuntaria virtud, arrebato que no culmina en drama; culpa que merece perdón; lunar culposo que nos identifica democráticamente, irremediable mancha fuenteovejunica:

"Como se lleva un lunar,
todos podemos una mancha llevar.
En este mundo tan profano,
quien muere limpio no ha sido humano.

Si vieras qué terribles
resultan las gentes demasiados buenas,
como no comprenden parece que perdonan,
pero en el fondo siempre nos condenan".

Se multiplican los tríos: son "Los Panchos", "Los Tres diamantes" y "Los Tres Ases"; sobreviven "Los Hermanos Martínez Gil", "Los Tariacuri" y "El Trío Calaveras"; aparecen, entre otros, "Los Dandys", "Los Tres Caballeros", "Las Sombras" y "Los Galantes"... época de bohemia y de serenatas interminables.

El tiempo es corto para pensar *y* recordar... se equivocaba Alfonso Reyes: la historia (toda) no cabe en una nuez. Habría que recordar los salones de baile (modestos antecedentes de las *disco)* y los cabarets en que suavemente se desbordó el danzón, en donde vibró (entre cueros y maracas) la rumba que Froylán

López Narváez jerarquizó como cultura e hizo época el mambo (hacer memoria del "Salón México" y del "Maxims", de "La Playa", del "Club Anáhuac" y del "Siglo XX"; de los *pomadosos* "Ciros", "Waikiki" y "El Patio"; del "Salón Riviera", clasemediero y accesible; pero sobre todo de "Los Angeles", instancia inexcusable si se ha de conocer México. Deberíamos recordar las magníficas e imprescindibles orquestas de "Acerina" (y su danzonera), la de Arturo Núñez y, desde luego, la de Pérez Prado, sin olvidar las de Pablo Beltrán Ruiz, Carlos Campos y Juan García Esquivel. Rendirle homenaje al conjunto de conjuntos: el tropicalísimo de "Lobo y Melón". Habría que decir algo de la música costumbrista y paródica, algo de la canción del humor (homenaje necesario al enorme Chava Flores, a Tin-Tan y a Oscar Chávez); rememorar la inspiración de Gabilondo Soler (Cri-Cri, el Grillito Cantor) y sus magníficas composiciones infantiles. Traer a cuento las carpas en que nacieron a la fama los *cantinflas* de todo tiempo; recordar al Negrito Chevalier (aquel rústico remedo de Al Johnson) que, anticipándose cinco décadas al Quinto Centenario, cantaba y tenía por

cierto:

"Cuando iba en el mar Cristóbal Colón
sufrió una terrible decepción...
por La Niña, La Pinta y la Santa
María bailaban el boogie *toditito el día(...)".*

Deberíamos hablar del *rock* nopalero, del jazz mexicano y del quehacer baladista de las dos últimas décadas, pero para eso no hay tiempo. Apenas lo habría para reconocer que la ciudad es crisol en que se mezcla culturalmente todo; que en ella se rescatan orígenes y se adulteran estilos. Tiempo de síntesis; finalmente reconocer, entre otras cosas, que inclusive la música ranchera de las últimas décadas se escribió en la ciudad y no en la tradición pueblerina. En la gran urbe, la Plaza Garibaldi y los mariachis del Tenampa son enclave tradicional de desvelados... apoteosis de sentimientos retardatarios. En la ciudad capital, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel componen de oído; José Alfredo le erige monumentos al machismo prepotente:

"Te vas porque yo quiero que te vayas,
a la hora que yo quiera te detengo...
yo sé que mi cariño te hace falta,
porque, quieras o no, yo soy tu dueño".

Desde el largo tiempo que va de La Noche Triste (que llorara el conquistador) a La Noche de Tlatelolco (que lloramos todos los mexicanos), la vida de la gran ciudad se extrapola entre crisis económicas, terremotos, angustias ecologistas... y, como rescate, el asombro cotidiano de estar vivos y de ser nosotros mismos, con un proyecto propio. ¿Será cierto, entonces, lo que dice José Emilio Pacheco, que "bajo el cielo de

México se pudren todavía las aguas del diluvio"; que "toda ciudad se funda en la violencia y en el crimen de hermano contra hermano"? Con menos dramatismo, algunos compositores (el propio José Alfredo Jiménez) dirían que las ciudades no tienen rostro, y que "destruyen las costumbres". Sin embargo, la gran ciudad (canta Juan Gabriel) sigue siendo lugar común de separación y de encuentro, de afrenta y reconciliación:

"Te vi llegar y sentí la presencia de un ser desconocido.
Te vi llegar y sentí lo que nunca jamás había sentido.
Te quise amar y tu amor no era fuego, no era lumbre...
las distancias apartan las ciudades,
las ciudades destruyen las costumbres".

"Por eso estoy aquí, en el lugar de siempre,
en la misma ciudad y con la misma gente.
Para que tú al volver no sientas nada extraño,
y sea como ayer y nunca más dejarnos(...)".

Enorme, amada ciudad de monumentos, de paseos, de parques y jardines, de museos, de fuentes y de lagos; desbordante cultura popular a los cuatro vientos. Ciudad "bienvenido sea usted", ciudad "ésta es su casa". Noble ciudad, valle coronado de montañas. Síntesis centrípeta de nuestra historia. Ciudad de todo tiempo, Ciudad dominante. Ciudad suma de todos. Ciudad que nos vive a su modo. Ahí, todos juntos para salvamos todos: veinte millones de habitantes, la cuarta parte de la población del país. Ahí se concentra entre el 40y el 50 por ciento de la inversión industrial; ahí se hace una tercera parte de la inversión pública nacional. Ahí, en un espacio que equivale a un cuadrado de treinta kilómetros por lado, transitan tres millones de automotores

que contaminan el aire con agresividad creciente e incontrolada. Ahí se genera, diariamente, 13.000 toneladas de desechos sólidos y casi 5.000 toneladas diarias de gases, humos y polvos. A 2.000 metros sobre el nivel del mar, la Ciudad de México consume el agua más cara del mundo; sus problemas de drenaje son enormes. Donde antes hubo agua y transitaban canoas corre un transporte eléctrico subterráneo que, diariamente, da servicio a cinco millones de pasajeros. Frente a la desbordante aglomeración (desafío histórico) se oyen las sentencias irrevocables de Ixca Cienfuegos, letanías de la revelación interminable:

"Ciudad presencia de todos nuestros olvidos",
"Ciudad de la brevedad inmensa".
"Ciudad dolor inmóvil".
"Ciudad del sol detenido".
"Ciudad del agua al cuello".
"Ciudad del letargo pícaro".
"Ciudad de la risa gualda".
"Ciudad reflexión de la furia".
¡Ciudad maravillosa!".

Ciudad enorme y generosa que, desde su origen lacustre, aprendió a nacer a diario. Veinte millones de habitantes y un solo destino solidario; una ciudad y un país en que todo proyecto o solución pragmática enfrentan a la buena tradición. Ciudad asombrosa, caótica organización eficaz. Ciudad amorosa del tianguis[23] populista; caudal de las noches y los días que hacen la fiesta compartida. Ciudad mestiza, barroca y plateresca/herreriana, neoclásica y afrancesada/hispano-californiana, funcionalista, tardo y posmodernista/ciudad de los grandes muros y de los colores estridentes/ciu-

[23] Tianguis: mercado de los pueblos indígenas precolombinos en el valle de México.

dad *kitsch*. México-Tenochtitlán, entrañable, memoriosa y eterna... sean las palabras del cronista: "Seis siglos luchan en la ciudad, y en ella sobreviven".

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en la Ciudad de Nueva México en 1937, Licenciado en Economía (Universidad de Nuevo León, México, 1963), alcanza la maestría en Teoría del Desarrollo (Williams College, Massachussets, EE.UU., 1965-1966) y se diploma en el curso de posgrado en Planificación de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina, Santiago de Chile, 1964). Ha sido docente e investigador de carrera en la Universidad de Nuevo León y en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma Metropolitana), México, entre 1966 y 1972. Ha dictado conferencias sobre su especialidad en numerosos centros académicos americanos, entre los que se destacan las Universidades de California y Colombia (EE.UU.); Central y Simón Bolívar (Venezuela); Mayor de San Marcos y del Pacífico (Perú), y Nacionales de La Plata, Córdoba y Cuyo (Argentina).

Militante del PRI (Partido Revolucionario Institucional), ha sido integrante de su Comisión de Política Exterior, así como asesor del Presidente de la República (1970-1976). Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de su país ante los gobiernos de Venezuela (1981-1986), Perú (1986-1989) y la Argentina (1989-1995), ha sido nuevamente designado en 1995 como Embajador de México en Caracas. Ostenta el Gran Cordón de la Orden de Simón Bolívar (Venezuela), la Gran Cruz de la Orden del Sol (Perú) y la Gran Cruz de la Orden del Libertador General San Martín (Argentina). Asimismo, en 1968 recibió el Premio Nacional de Economía, distinción que otorga anualmente el Banco Nacional de México a la obra de mayor mérito en el área económica.

Es autor, entre otros muchos textos que abarcan desde el terreno económico y energético a campos tan diversos como el arte, la literatura y la cocina, del ***libro Temas mexicanos... y otros textos*** *(Editorial Campodónico, Lima, 1989).*

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

SILVIA HERNÁNDEZ DE LASALA, *Malaussena. Arquitectura Académica en la Venezuela Moderna,* Fundación Pampero /Editorial Ex Libris, Caracas, 1990.

La relevante investigación que Silvia Lasala realiza sobre los arquitectos Antonio y Luis Malaussena resulta doblemente valiosa. En primer lugar, viene a llenar un vacío en la historiografía disciplinar de su patria, tal como lo señala desde el Prólogo Juan Pablo Posani al apuntar que la autora centra su atención "en una zona del quehacer arquitectónico nacional para el cual, hasta ahora, no había habido sino escaso interés". Pero no menos importante resulta su trabajo para el resto de Iberoamérica, ya que nos permite reconocer ciertas invariantes comunes al desarrollo de la arquitectura en la región: la formación *Beaux Arts,* el eclecticismo consecuente de la misma, la Modernidad adoptada como un estilo más dentro del catálogo de la oferta europea.

La obra de Antonio Malaussena Levrero (1853-1919) se manifiesta dentro de los cánones del Academicismo finisecular y alcanza su logro mayor en el Teatro Municipal de Valencia (Venezuela), referido, como casi todos sus pares americanos de la época, al paradigma insustituible de la Opera de París de Garnier.

Pero es el análisis de la arquitectura producida por su hijo Luis Malaussena Andueza (1900-1963) en las tres décadas que van desde inicios de los años 30 a finales de los 50 el que, a nuestro juicio, adquiere el mayor interés dentro del libro. Desde el delicioso pabellón venezolano para la Exposición de París de 1937 (firmado conjuntamente con Carlos Raúl Villanueva), de neto vocabulario neocolonial, hasta los Hoteles Macuto Sheraton y Maracay (1955), espléndidos reflejos tropicales del Racionalismo corbusierano, Luis Malaussena demuestra una soltura de cuerpo y un oficio extraordinarios para moverse a través de un amplio espectro estilístico, que nos

recuerda inmediatamente a nuestro Alejandro Bustillo. Como él, Malaussena se encuentra especialmente cómodo en ese territorio tal mal comprendido (y nada estudiado) que se sitúa entre la elegante agonía del Clasicismo y la afirmación de la Modernidad, y que tuviera uno de sus hitos en los principales palacios de la citada Exposición del 37. A esa manera corresponden, sin duda, la Escuela Militar (1945) y el

Paseo de los Precursores (1953). Pero también se destaca Malaussena en el ejercicio del temprano lenguaje racionalista, presente en el caso del hoy demolido Cuartel Urdaneta (1936-1938) y en la estación de pasajeros del Aeropuerto de Maiquetía (1940), aunque, casi simultáneamente, se permita diseñar otro aeropuerto, el de Maturín (1944), así como el edificio sede de la División Nacional de Malariología (1942) en un muy fresco Neocolonial.

Cabe agregar, por fin, que trabajos como el que nos entrega Silvia Lasala nos enfrentan al descubrimiento objetivo y magníficamente documentado de toda una época de la arquitectura (venezolana en particular y americana en su conjunto) vilipendiada y condenada de antemano por prejuicios nacidos tanto de la ignorancia como de la banalidad más irresponsable. Es por todo ello que cabe considerar a su libro uno de los aportes fundamentales de esta década a la temática en cuestión.

Alberto Petrina

CARLOS NIÑO MURCIA, *Arquitectura* y *Estado,* Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1991.

Desde la aparición de la monumental *La Arquitectura en Colombia,* de Silvia Arango (1985), libro fundante desde muchos puntos de vista, no ofrecía la historiografía arquitectónica colombiana una obra tan seriamente documentada, completa y atractiva

como la que aquí comentamos. El tema de la arquitectura de Estado (o, si se prefiere, del Estado) no es uno de los más frecuentados por los especialistas, lo que resulta a todas luces extraño, siendo que gran parte de las obras más relevantes erigidas en nuestros países reconoce tal dependencia y origen.

Carlos Niño contribuye a poner remedio a esta falencia con la presente investigación, llevada a cabo a lo largo de nueve años de paciente trabajo en los archivos del Ministerio de Obras Públicas de Colombia. El libro se divide en tres grandes secciones que lo organizan conceptual y cronológicamente (Sección I (1905-193Q), Sección I (1930-1945) y Sección III (1945-1960)), abarcando cada una de ellas, a la par que el análisis y relevamiento arquitectónicos, muy convenientes semblanzas de la situación político-económica, social y cultural de cada período, las que coadyuvan grandemente a echar luz sobre la circunstancia general en que se desarrollara la acción del Ministerio, creado en 1905 bajo el gobierno del general Rafael Reyes.

En el primer período señalado sobresalen las más variadas expresiones de corte academicista, herederas de los criterios adoptados desde el siglo XIX. El siguiente (1930-1945), es el de la irrupción del lenguaje moderno, que se hace notorio en varios edificios de la Ciudad Universitaria de Bogotá (el Laboratorio de Ensayo de Materiales, las Residencias de Estudiantes y las Casas para Profesores, entre otros, todas obras de 1938 a 1940). Por último, durante el período 1945-1960, el Ministerio hará suyos los códigos de la segunda Modernidad, es decir, la que recoge la fuerte inspiración corbusierana; a este momento corresponden ciertas obras emblemáticas, como el Edificio Nacional de Barranquilla (1954-1957).

Digamos, finalmente, que este riguroso trabajo del arquitecto Niño, prolijamente editado por la Universidad Nacional de Colombia, constituye un invalorable aporte para la indagación de las relaciones entre Arquitectura y Estado en su país, a la par que una referencia insoslayable para los estudiosos del tema en el resto de Iberoamérica.

Alberto Petrina

RAFAEL LORENTE MOURELLE, MARIANO ARANA, MARCELO DANZA, *Rafael Lorente Escudero. 1907-1992/Monografías 1,* Editorial Dos Puntos, Montevideo, 1993.

Como complemento a la excelente revista uruguaya *El Arqa,* su director Julio Gaeta crea en 1993 una colección denominada "Biblioteca de Arquitectura", cuya primera entrega está dedicada al arquitecto. Rafael Lorente Escudero. La publicación rescata las diversas etapas de su vasta producción, desde las primeras y notables realizaciones como integrante de la oficina técnica de ANCAP, imbuidas de la estética expresionista y náutica tan propia de la década del 30, hasta su gradual valoración de las texturas y de los materiales naturales presente en las obras de los 40, tales como las estaciones de servicio de Arocena y Punta del Este o, ya más tarde, en la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (1964-1968) y en su propia casa de Carrasco (1979-1980).

No escapará Lorente al influjo mágico del Taller de Joaquín Torres García, al que frecuentará asiduamente, y los fundamentos del Universalismo Constructivo dejarán su señal en varios trabajos suyos. Asimismo, la impronta corbusierana se hace presente en el Edificio Berro (1952), y la del Racionalismo brasileño, por entonces triunfante, en la estación ANCAP de Pocitos (1949).

Resulta pertinente recordar aquí, como muy bien apuntan Arana y Danza en su artículo ("Profeta en su tierra"), que "la búsqueda consecuente de la contención y el orden no conducen nunca a Lorente a la abstracción racionalista o al reduccionismo elemental". O, lo que es lo mismo, su innato pragmatismo y su sentido común le evitan obnubilarse con el canto de sirenas de la ortodoxia moderna internacional. En países como los nuestros, tan proclives a la obsecuencia acrílica ante el mercado de novedades extranjeras, nunca será bastante ilustrativo difundir ejemplos como el que supone la obra y la actitud de hombres tales. De aquí el enorme mérito de este primer volumen.

Alberto Petrina

JORGE JUAN CORTABARRÍA, *El Santuario de Luján. 1753 - 1904,* Librería de Mayo, Luján, 1994.

El doctor Cortabarría es un abogado de Luján especializado en derecho municipal, que además de ejercer su profesión se destaca por su constante labor investigativa en el orden de la historia local. Para esto encuentra excelentes temas en su misma ciudad de residencia; cuyos orígenes la sitúan cronológicamente entre los más antiguos centros de población de la provincia de Buenos Aires. En este trabajo, que no es el primero, ha desarrollado un asunto que, aunque puede parecer poco creíble, no estaba debidamente tratado todavía: el templo y santuario de Nuestra Señora de Luján, anterior a la actual y conocidísima basílica.

La lectura de este libro de noventa y cuatro páginas, nos permite obtener información seria y bien documentada sobre esa obra arquitectónica construida a mediados del siglo XVIII, casi en simultáneo con la demarcación del casco urbano actual *de* esa ciudad, que en su tiempo fue de alta jerarquía religiosa y también edilicia, pero que con el cambio de los gustos estilísticos fue remodelada en un estilo neorrománico para, finalmente, ser demolida al comenzar el siglo XX para permitir el avance de la construcción del santuario actual.

Dentro de la temática de historiar un edificio relevante, el presente trabajo viene a constituirse en un buen aporte para la historia urbana de Luján, para las arquitecturas del período colonial y ecléctico, para la historia eclesiástica, y también para el conocimiento de la labor de arquitectos casi olvidados como Joaquín Marín en el proyecto y construcción original y Teodoro Juan de Groux de Patty en la remodelación ecléctica.

Vicente Rodríguez Villamil

FERNANDO ALIATA, GRACIELA SILVESTRI, *El paisaje en el arte* y *en las ciencias humanas,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994.

En este libro, Aliata y Silvestri proponen un examen del "estado crítico de la cuestión" del paisaje. Noción aparentemente puntual y acotada, se va desplegando en realidad, a lo largo del texto, como idea que participa de un campo vasto y problemático, que lleva a los autores a abordar fenómenos de larga duración, a la vez que a recorrer campos disciplinares diversos aunque pertinentes a la luz de la perspectiva utilizada. El enfoque del tema que proponen los autores recorre tres líneas principales: "construcción de una idea científica y filosófica de naturaleza; formas abstractas y formas cualificadas de transformación territorial; artes de la visión", presentando una bibliografía poco conocida en nuestro medio, lo que da como resultado un trabajo que enriquece el campo de ideas con el que abordar localmente el problema de la construcción e imaginación de la ciudad y el territorio.

Más que apuntar a cerrar definiciones, el libro abre caminos de indagación en algunas cuestiones que, como señalan los autores, aunque acuciantes para el pensamiento contemporáneo de hecho son formuladas muchas veces prescindiendo de un examen crítico de su andamiaje conceptual. Las actuales nociones de contexto o medio ambiente, y las corrientes de pensamiento nacidas de la ecología y su popularización, el ecologismo, se revelan aquí herederas de una larga trayectoria de reflexión y acción acerca de la relación entre naturaleza y cultura.

A su vez, al mismo tiempo que el examen del desarrollo de la noción de paisaje aparece íntimamente ligada a la historia de la arquitectura, de la ciudad y del territorio, se pone de relieve en qué medida estas prácticas han estado ligadas históricamente a la necesidad humana de resolver la cuestión de la percepción y organización del mundo natural; cuestión que encuentra en la noción de paisaje una formulación específica, pero que, como se advierte en el libro, marca al mismo tiempo el "desgarro" que la

pérdida de la idea de armonía total implica para la cultura moderna occidental. Subyace siempre a la aproximación humana a lo natural un "estrato material inefable", un residuo innombrable, en el que ha operado históricamente la elaboración estética que informó a la idea de paisaje.

Así, el recorrido del libro presenta el desarrollo de una nueva sensibilidad visual a partir de los finales de la Edad Media, que va modelando nuevas concepciones y horizontes mentales y abandonando los métodos epistemológicos de la antigüedad, para comenzar a "organizar" el mundo y su conocimiento desde la experiencia sensible. Con el fondo ineludible del avance de la modernidad, elaboraciones que provienen de campos tan diversos como la óptica, las ciencias de la vida, los procesos de producción o la pintura, entre otros, se articulan progresivamente en sistemas de representación, de ocupación o de organización discursiva del mundo, ocupando la noción de paisaje, entre finales del siglo XVII y mediados del XIX, un rol central en todas ellas. Aunque a partir de este momento, esta noción pierde la intensa productividad de la etapa anterior, de hecho queda puesto en evidencia que ha seguido presente en la forma de herencia no asumida de disciplinas como la geografía y la planificación territorial, y también como "residuo cultural" del sentido común y la sensibilidad contemporáneos.

En estos aspectos -y muchos otros en los que no podemos extendernos- este texto, atento entonces a preguntas de la cultura actual, recorre críticamente una historia que ocurrida y estudiada en un ámbito diferente del nuestro- convoca a la discusión y profundización local, para lo cual este trabajo resulta una importante contribución.

Graciela Favelukes

JUAN PEDRO MARGENAT, *Arquitectura Art Decó en Montevideo (1925-1950). Cuando no todas las catedrales eran blancas,* Editorial Dardo Sanzberro, Montevideo, 1994.

Un marcado tono crítico a la construcción de la historia de la arquitectura renovadora en Uruguay atraviesa este texto de Margenat, profesor de la Universidad de la República de este país y de la Central de Venezuela.

Previo a una reinterpretación histórica, el autor realiza una necesaria introducción sobre el surgimiento en Europa y la eclosión en América de la corriente Art Decó. En el caso francés, cuando se analizan las fuentes, características, protagonistas y obras de ese movimiento, hay una apreciación algo exagerada de la vertiente frívola y aristocratizante, suponiéndola hegemónica. Cabría, por lo tanto, una revisión más prolija de esa producción, que cuenta con ejemplos notables de propuestas espaciales y avances tecnológicos en edificios de servicios, infraestructura y vivienda de interés social. Interesante y muy atinado es el estudio que se hace de las características diferenciales en sede norteamericana (de los rascacielos al Decó tropical) y su expansión en América Latina, donde se identifica con amplios sectores populares urbanos.

El tramo medular del texto lo constituyen los capítulos uruguayos, en los que Margenat ensaya una reinterpretación histórica apelando a revisar la historia oficial -y también la "no tan oficial"- de la arquitectura de la primera mitad de este siglo. Considera que "para una historiografía sesgada y deslumbrada por las expresiones canónicas de la "arquitectura renovada" y del Expresionismo holandés, sólo son dignos de una presentación generosa (...) obras de De los Campos, Puente y Tournier, de Surraco, de Scasso", con prescindencia de la obra Art Dec6. Sostiene dos tesis principales: la de la pluralidad de expresiones de la arquitectura renovadora y la de la originalidad del Decó oriental.

Sobre la primera, da cuenta del vanguardismo (Gómez Gavazzo), el

evolucionismo prudente (Surraco), el expresionismo (Aubriot), el gradualismo táctico (Lorente Escudero), el individualismo ecléctico (Cravotto), el contextualismo (Arbeleche y Canale), el moderno como un estilo más (Bello y Reborati), el estilo barco (Crespi y Herrán) y el Art Decó asola y otros). Sobre la segunda, plantea una diferencia cuantitativa a favor de Montevideo respecto de ciudades europeas: una realización escasa de objetos decorativos, la predominancia de la expresión zig-zag y *streamline,* los sectores populares como comitente, la sobriedad propia de la escasez de recursos.

Respecto de esta segunda tesis, entabla polémica con otros historiadores rioplatenses: tanto con los que adjudican al Art Decó latinoamericano una actitud "colonial", como con los que lo consideran originado en una operación transculturadora con derivación posterior en una modernidad apropiada. En conclusiones algo osadas, Margenat sostiene que el Art Decó "es un fenómeno profundamente latinoamericano", lo que se demostraría por "la simple constatación de la fecha de realización de las primeras obras" (c. 1924), contemporáneas (a su entender) de "una escasa producción europea y una exigua lista de ejemplos anteriores a 1930 en Estados Unidos". Y agrega que esas primeras obras surgen en Uruguay "con un signo de autenticidad difícil de negar".

Se completa el trabajo con un pormenorizado examen de los protagonistas y obras principales, profusamente ilustrado, y un apéndice de ornamentación de artesanos y artistas. El libro, primera obra en nuestro medio que se dedica al Decó uruguayo, constituye un significativo aporte a la valoración patrimonial y al debate productivo de la arquitectura latinoamericana.

Jorge Ramos

GUILLERMO TELLA, *Política municipal y espacio urbano. Buenos Aires (1880-1910),* Biblioteca Política Argentina N° 464, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994.

El arquitecto Tella es un joven historiador de la FADU que expone en este libro los resultados de una investigación sobre el tema. Esta tarea fue realizada bajo la dirección de la historiadora Alicia Novick (IAA) en 1991, dentro de una beca de la UBA que distribuyó la Secretaría de Investigación y Posgrado *de* esta Facultad.

El objetivo es indagar sobre las herramientas de la política municipal en la conformación del espacio urbano y lo hace seleccionando un período muy especial de la historia de Buenos Aires, aquel en que por los efectos de la Revolución Industrial europea y la Agropecuaria nuestra se desencadena una inmigración desbordante sobre el Río de la Plata. Buenos Aires pasa en estos treinta años de 500.000 habitantes a 1.240.000, la pendiente más abrupta de toda su siempre ascendente curva de población.

Tella, apoyándose en la definición de Lefévbre de la ciudad como "proyección de la sociedad global sobre el terreno" y en los conflictos sociales y las contradicciones que "se plasman" en la estructura y la forma urbana, se introduce en este período de Buenos Aires con un metodología muy estricta para verificar, entre otras cosas, cómo un municipio representativo de un cierto nivel social privilegia o no su sector norte de la ciudad. Como muestra toma el rubro "vial" porque lo ve como apto para este fin y lo analiza exhautivamente comenzando por el mismo estatuto del municipio, su estructura y documentos que son los que usa precisamente para su investigación. El análisis del tema viario lo lleva al autor a considerar también aspectos globales de la ciudad como el problema de la higiene urbana, la topografía, el nuevo rol del país y su inserción mundial, los modelos de ciudad europeos.

Tella es lo suficientemente hábil como para saltar de los detalles (por ejemplo los sistemas de construcción de las calles y las políticas de su utilización) a las consideraciones más generales de política social en el espacio urbano. Tiene mucho

valor también el modelo que traza de cuatro zonas de la ciudad de la época que le permite categorizar y estudiar con más precisión la evolución de la ocupación del territorio. Esta etapa, la más importante quizás de la investigación, le permite cerrar el trabajo. El autor anuncia que continúa sus avances con otras facetas en tomo al mismo enfoque, que esperamos conocer lo más pronto posible.

Horacio Pando

DANIEL SCHÁVELZON, *Arqueología e historia de la Imprenta Coni,* Buenos Aires, Stanley South Publisher, The College of Humanities and Social Sciences, The University of South Carolina, Columbia, 1994.

La serie "Arqueología e Historia en América Latina" tiene la intención de exponer a través de sus páginas, papers y monografías de investigadores reunidos por un mismo tema, siendo **Arqueología e historia de la imprenta Coni, Buenos Aires** su primer volumen. La nueva edición se diferencia así de aquella otra del mismo editor, **Volumes in Historical Archaeology,** que presentaba tesis y disertaciones doctorales.

El autor de este volumen, Daniel Schávelzon, excava, en el más amplio sentido, el predio de la calle Perú 678/680, en Buenos Aires, ofreciendo a los lectores un desmenuzado estudio de la historia del terreno con sus sucesivos propietarios: Rodríguez (Siglo XVII), Goyena (1822) y Coni (1884). El contenido no sólo informa acerca de la evolución de los usos del terreno sino que, también, muestra (dada la importancia de este tipo industrial en Buenos Aires) el desarrollo de las imprentas en nuestra ciudad.

Su texto describe los pasos sucesivos de la investigación, estudio realizado, ofreciendo a quienes desconocen el tema (arqueológicamente hablando) el método de

cómo hacer las cosas bien. También es interesante observar el proceso de excavación las cuatro habitaciones seleccionadas para tal fin, así como el estudio de las cisternas ubicadas en el predio, todo ello acompañado de material gráfico y fotográfico que mite, con sencillez, una comprensión clara. Además, el volumen incluye tres apéndice en los que Peter Davey, Paula Moreno y el propio Schávelzon, centran su mirada en estudio de los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas de San Te pipas VG, bases y picos de botellas y *majólica,* respectivamente.

Que la foto de tapa corresponda a otra excavación y la existencia de numerosos errores tipográficos nos acercan a menudo a la realidad y (sin menguar la calidad de contenido que presenta su autor) permiten añorar que de haber estado su publicación en manos de la generación Coni, tal vez esto no hubiera ocurrido.

Nos hacemos eco del editor y, realmente, deseamos que sirva para otros volúmenes que revelen la magia subterránea de Buenos Aires y, por qué no, de otras ciudades latinoamericanas, con todo lo que enmascaran bajo su piel urbana.

Patricia Méndez

CARLOS MARÍA REINANTE, ADRIANA COLLADO (directores), *Inventario. 200 Obras del Patrimonio Arquitectónico de Santa Fe,* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1993.

Un inventario patrimonial documenta (mediante un arduo trabajo de campo y de archivo) aquellos objetos arquitectónicos y urbanos que todavía nos acompañan en nuestra vida cotidiana. Queda así conformado el registro que hará perdurar las obras en el futuro, ante posibles pérdidas, demoliciones, refuncionalizaciones, reciclajes y otros etcéteras, sirviendo de material básico para cualquier intervención. Pero, además,

es un conformador de la memoria colectiva, reforzando nuestra identidad comunitaria e individual. Y fue en estos dos sentidos (aporte erudito y disparador sensible) en los que este texto me impresionó hondamente.

En cuanto a lo primero, no quedan dudas de la calidad de la tarea, que fue enfocada como labor pedagógica en los inicios de esta Facultad, en 1985. Los ejemplos presentados fueron ordenados de acuerdo a una periodización ya clásica de nuestro pasado (colonial, republicano-confederal, liberal, de integración nacional, moderno) presentada en una útil reseña al comienzo del libro. Las fichas contienen descripciones, planos, fotografías y datos claros y suficientes.

Con relación a lo segundo, y para quien esto escribe que ya dejó su Santa Fe natal hace varias décadas, es ineludible la conexión con el pasado personal: buscar entre las páginas los hitos de nuestra infancia y juventud, la escuela, la casa, la plaza, el club... y comprobar que algunos desaparecieron, otros no están incluidos por un lógico límite, otros (los menos) perviven, maltrechos o mejorados, ¿hasta cuándo? Y es en este punto cuando nos preguntamos ¿por qué no completar este valiosísimo aporte con un Inventario de lo que ya no está? La realidad de una ciudad es dual: la materialidad presente y el recuerdo que nos acompaña. Debemos actuar en estos dos planos complementarios.

El equipo de trabajo estuvo integrado por Carlos María Reinante, Adriana Collado, Miriam Bessone, Silvia Bournissent, Claudia Montoro, Guillermo Borghini, Hermes Golinsky, Martina Acosta, Mirta Blazkow, Pedro Choma, Eduardo Fagnani, Miguel Frausin y Marcelo Renaud, en las distintas tareas de dirección, redacción, revisión, fotografía, diseño y dibujo. Un grupo de cerca de cuatrocientos alumnos de la Cátedra de Historia III de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral (cuya nómina aparece justamente detallada) colaboró en la catalogación de los ejemplos. Edición de buena impresión y equilibrado diseño de tapa. Esta compleja empresa fue posible por la conjunción de esfuerzos entre la Universidad

Nacional del Litoral, su Facultad de Arquitectura y Urbanismo, el Colegio de Arquitectos de Santa Fe y la Fundación Centro Comercial. Ejemplo a imitar.

Sonia Berjman

OLGA PATERLINI DE KOCH, *Parque 9 de Julio, Municipalidad de San Miguel de Tucumán,* San Miguel de Tucumán, 1992

La excepcional producción de Carlos Thays, el eminente paisajista francés radicado en nuestro país sobre el filo de los 90 finiseculares y autor de este parque no tiene, lamentablemente, correlato con la bibliografía disponible sobre su vida y obra, aunque los investigadores tengamos acceso a pocos artículos un tanto desperdigados y a algunos trabajos inéditos. En este sentido, la singularidad de esta publicación la valoriza doblemente ya que puede llegar a amplios sectores profesionales.

A esto se le suma la importancia que reviste como estudio de caso, repetido en otras localizaciones del país, respondiendo a las premisas de un contexto cultural y político netamente definido por el liberalismo económico y la admiración de la cultura europea. Sabemos que Thays, precisamente, supo trascender estos postulados, valorar la flora autóctona, alertar sobre la necesidad de preservar nuestro patrimonio natural, adecuar los estilos importantes a nuestra realidad, legándonos la más grande de las obras de arquitectura del paisaje que se hayan concretado en la Argentina.

Olga Paterlini, estudiosa de la historia urbana tucumana, hace años que dedica esfuerzos al conocimiento, estimación y preservación del principal parque de su ciudad. Entre otras acciones se destaca su fundamentación para el pedido de declaratoria de Monumento Histórico Nacional de este Parque 9 de julio, presentado en 1986 a la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos y todavía sin

resolución.

En su análisis, la autora relaciona al ejemplo con el concepto de parque público aparecido en el siglo XIX en Europa y Estados Unidos, con los antecedentes en el país, con la obra general de Carlos Thays y con la realidad urbana de San Miguel de Tucumán del Centenario de la Independencia, ya que precisamente, este parque fue inaugurado en 1916 y conocido mucho tiempo como Parque Centenario.

La documentación inédita presentada y las fotografías (así como las pinturas de Virginia Elizondo de Ledesma que lo ilustran) contribuyen a realzar un texto estricto y ágil, que no olvida las numerosas vinculaciones que un espacio verde tiene con la ciudad que lo alberga.

Sonia Berjman

CARLOS MORENO Y COLABORADORES (Gabriela Mareque, León Restrepo, Cristina Colloca), *Españoles y criollos, largas historias de amores y desamores, la casa y sus cosas,* Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano y Rural (SIP-FADU/ UBA) / Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo / Junta de Estudios Históricos de Cañuelas, Buenos Aires, 1994

En 223 páginas tamaño 20 x 28 centímetros, donde textos de lectura ágil se alternan con ilustraciones abundantes y elocuentes por sí mismas, desarrolla el autor un interesante trabajo acerca de la vida cotidiana en la ciudad de Buenos Aires y su entorno comarcal durante los primeros tres siglos de su historia; los instrumentos de su estudio son los enseres de uso habitual y las casas, como contenedoras de la vida y, dentro de ellas, los patios como el espacio protagónico hasta fines del siglo XIX. También establece una diferencia entre la imagen arquitectónica de la casa urbana que,

según el arquitecto Moreno, se organiza "hacia adentro" en derredor del "patio que articula y vincula los distintos locales y sus funciones", y la casa rural que considera organizada "hacia afuera" en razón de sus mayores dimensiones y de la incorporación de las galerías que, en cuanto espacios intermedios, servían como transición entre el interior y el exterior, además de lo cual destaca la diversidad de entornos que también modifica el carácter de una y otra: entre medianeras la casa urbana, y con su perímetro libre de la rural.

No estamos ante un trabajo de erudición que aborde el tema desde un ángulo que se pueda calificar de sorprendente para los historiadores especializados; el valor de este libro consiste substancialmente en dos objetivos principales: se dirige en general al gran público, entre quienes se propone promover el conocimiento del asunto; y tiene en especial un enfoque dirigido a la problemática de la identidad cultural y la preservación, valoración e interpretación comprensiva de sus testimonios, particularmente los de la vida cotidiana, habida cuenta que la arquitectura monumental iberoamericana tiene ya sus obras no menos monumentales donde se la trata con aceptable profundidad.

En ese sentido, el autor continúa no sólo las dimensiones y características de presentación de anteriores libros suyos como "Un pasado, un futuro" acerca de la estancia San Martín de Cañuelas (1988), y "Patrimonio de la Producción Rural" (1991), sino también el modelo analítico de presentar en forma segmentaria los componentes de nuestro pasado arquitectónico que aún perduran, y tratarlos con un preponderante sentido didáctico acerca de la razón y el ser de sus estructuras, las peculiaridades de su uso, el valor testimonial que les cabe como partes activas de la vida cotidiana de nuestros antecesores, con la esperanza de "alcanzar una lectura de nuestra identidad bonaerense, luego argentina, y en definitiva americana como la vía imprescindible de entender a Iberoamérica como una comunidad con lazos, particularidades y diferencias" según sus propias palabras.

Alberto de Paula

ALBERTO PETRINA (DIRECTOR). LILIANA ASLAN, IRENE JOSELEVICH, GRACIELA NOVOA, ALICIA SANTALÓ, DIANA SAIEGH (investigación, selección y catálogo), *Buenos Aires, Guía de arquitectura. Ocho recorridos por la ciudad,* Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires / Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, Buenos Aíres / Sevilla, 1994.

Esta hermosa **Guía**, la primera que se dedica con carácter general a la ciudad de Buenos Aires, se presenta en un volumen de 13 x 26 cm., con 247 páginas ilustradas, cuya edición continúa la serie iniciada con las dedicadas a La Habana y a Montevideo. Los ocho recorridos elegidos para el análisis itinerario de la ciudad son: la Avenida de Mayo y las áreas de San Telmo, La Boca, el Centro y la *City,* Retiro y Barrio Norte, Recoleta y Barrio Parque, Palermo y los parques y Belgrano.

Desde un sesgo severa y exclusivamente histórico, deberíamos manifestar un puntilloso desacuerdo ante la invocación inicial a la "dos fundaciones" de Buenos Aires, cuando es sabido que hubo una sola y que ésta fue la hecha por Juan de Garay, y que la "primera" fue un simple asentamiento que nadie sabe dónde estuvo, cuya relación con la metrópolis actual es en esencia la de un antecedente cronológico, y cuya principal "progenie" es la otorgada por una generosa creatividad literaria. Y qué decir de un San Telmo que no se conforma con su origen de arrabal entre el arroyo Tercero del Sur (hoy calle Chile más o menos) y la barranca del Alto de San Pedro, en el actual parque Lezama, sino que invade el otrora barrio noble de Catedral al Sur y alcanza las vecindades de la Plaza de Mayo, pero así es la dinámica urbana: hoy el nombre del antiguo suburbio se ha extendido sobre la mitad del casco urbano fundacional.

Pero esta **Guía** es demasiado seductora para reducir su tratamiento a una severidad erudita, máxime cuando podemos considerar creíble la generalidad de la información que ella contiene y que, si algún dato equivocado aparece por allí, será bueno saberlo para cuando se concrete una segunda edición que, según parece, la

demanda habrá de requerir en breve.

La selección de áreas realizada permite conocer los aspectos "emblemáticos", por así decir, del patrimonio urbano y arquitectónico de Buenos Aires; los que le dan un carácter que seduce a quienes tienen oportunidad de conocerla y que no pocas veces se sorprenden, al encontrar rasgos y magnitudes no previstos, en obras de muy diversas épocas aunque, como bien sabemos, prevalecen las del último siglo o siglo y medio: la ciudad italiana, la ciudad francesa y la ciudad moderna, como sintetiza Alberto Petrina en su nota introductoria. La selección de itinerarios es adecuada para observar enfoques urbanos y arquitectónicos valiosos.

Plantas, cortes y fachadas, perspectivas, vistas aéreas y fotografías de visión peatonal se combinan con un excelente grado de calidad gráfica, entre los textos que informan a quienes desean seguir los recorridos propuestos y gratifican a quienes gozan con una buena lectura. Ilustraciones y textos forman, además, un excelente documentarlo histórico de este museo arquitectónico a cielo abierto y de escala 1:1 que es la ciudad de Buenos Aires. La mayor parte de las 399 obras indicadas tiene en sus respectivos comentarios la información concisa de ubicación, fecha de construcción y autoría del diseño; e, inversamente, el índice de autores permite saber quiénes idearon sobre sus tableros y en los obradores la materialidad urbana que vemos, y qué hizo cada uno de ellos en particular.

La Guía en su conjunto revela un paciente y responsable trabajo de investigación y de redacción, así como un sentido de excelencia en la presentación gráfica. En síntesis, un libro adecuado para la organización de simples paseos o de recorridos turísticos complejos, y un manual práctico y de ágil consulta para ubicar en el tiempo, en el espacio y en el cosmos de los arquitectos y la arquitectura, a muchos de los buenos edificios de la ciudad de Buenos Aires.

Alberto de Paula

CONCEPCIÓN CAMARERO LEÓN, JESÚS CAMPOS (dirección) y autores varios, *Obras Hidráulicas en América Colonial,* CEHOPU (Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo) / CEDEX (Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas), Madrid, 1993.

"(...) La peculiaridad de estas obras públicas, que cubren la cartografía hispanoamericana, estriba en haber sabido conjugar magistralmente los avances técnicos conseguidos en España, muchos de cuyos inventos provenían de los romanos y de los árabes, con las milenarias tradiciones arquitectónicas de los mayas, aztecas, incas y demás cultura indígenas (...)". Así expresa José Borrel, Ministro de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente de España, en su prólogo a este espléndido libro de 23,5 x 29,5 centímetros, con 358 páginas ilustradas a todo color, más un suplemento de igual formato con 24 páginas que contiene una selección de textos clásicos del mundo antiguo, referidos al agua.

Tras una introducción referida al tema "El agua, el medio, el hombre", por Ignacio Gómez Tascón, sigue una recopilación de doce estudios monográficos cuya simple enunciación puede dar cabal idea de los alcances del contenido de este libro. "El agua en la España medieval tardía", por Ignacio González Tascón y Ana Vázquez de la Cueva; "El agua en el Nuevo Mundo", por Bartolomé Bennasar (Francia), "El siglo de oro del desagüe de México", por Alain Musset (Francia); "El agua en la Nueva España ilustrada", por Roberto Moreno de los Arcos (México); "El abastecimiento de aguas a las ciudad de La Habana: de la Zanja Real al Canal de Vento", por Miguel Puig Semper Mulero y Consuelo Naranjo Orovio (España); "Historia de la energía hidráulica en Puerto Rico: los molinos de la Buena Vista (siglo XIX)", por Guillermo Baralt (Puerto Rico); "Una obra digna de romanos: el canal del dique, 1650-1810, Colombia", por Manuel Lucena Giraldo (España); "Obras hidráulicas durante el período colonial. Venezuela", por Nikita Harwich Vallenilla (Venezuela); "Abastecimientos de agua

prehispánicos y coloniales en la costa norte del Virreinato del Perú", por Miguel Adolfo Vega Cárdenas (Perú); "Potosí y su sistema hidráulico minero", por Teresa Gisbert y José de Mesa (Bolivia); "Las obras hidráulicas en Mendoza en el siglo XVIII (1750-1810)", por Pedro Santos Martínez (Argentina); "Las obras hidráulicas en el reino de Chile", por Gabriel Guarda (Chile).

Un temario tan extenso desde el punto de vista espacial, cubre cuestiones de fundamental importancia para los procesos de ocupación del espacio y formación de asentamientos humanos en el continente americano, y también para el desenvolvimiento económico de los núcleos de población, no menos que para los problemas del planteamiento y resolución de este tipo de obras y sus aspectos técnicos y de diseño. Pero también el agua y las obras hidráulicas han tenido durante aquellos siglos una importancia vital en la historia de los grandes centros urbanos de la América Española, y su ejemplo más paradigmático es sin duda la ciudad de México, conocida como la "Venecia americana"; y al respeto es ilustrativa la lectura de un párrafo del trabajo de Alain Musset: "(...) Cuando Hernán Cortés decidió construir la capital de Nueva España sobre las ruinas de la Antigua Tenochtitlán, hizo una elección política acertada. Instalada a la cabeza del imperio azteca, perpetuaba el sistema económico-político que funcionaba antes de su llegada. Pero los conquistadores no estaban adiestrados para la vida lacustre y la ciudad española, que no sacaba ningún provecho de las lagunas, se vio pronto aislada de su medio natural. Sus habitantes sospechaban que los indios estuvieses manejando a su conveniencia los sistemas hidráulicos que ellos no dominaban: recelaron que pretendiesen ahogarlos, como habían intentado hacer durante el asedio de Tenochtitlán. Por ignorancia o por impedir a los indígenas que realizasen un proyecto, sin duda imaginario, dejaron degradarse los diques y los canales (...)", y fue así como en septiembre de 1555, "(...) Las antiguas defensas, abandonadas o destruidas por los españoles durante su conquista de Tenochititlán, no pudieron desempeñar por más tiempo su función. El agua se precipitó por las fisuras y

por las puertas abiertas de las esclusas e invadió las calles de la ciudad (...)".

Como puede advertirse, tanto las obras hidráulicas como la dejadez en su cuidado, han tenido una influencia primordial en la historia arquitectónica, urbana y territorial de América; de ahí la importancia que es dable asignar a este libro, cuya lectura es amena y agradable, por la corrección y claridad de sus textos, sus magníficas ilustraciones, su elegante diagramación y alta calidad editorial.

Alberto de Paula

JULIO CACCIATORE, BEATRIZ PATTI, JORGE RAMOS (coordinadores de la publicación), *Las últimas arquitecturas. Encuentro de Reflexión* y *Crítica. Ponencias* y *Debates,* Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo / Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo" / Cátedra "Arturo Jauretche" del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1993.

Entre los días 14, 15 y 16 de julio de 1993, celebramos en el auditorio del Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires, en Buenos Aires, el Encuentro dedicado a evaluar la producción arquitectónica de los últimos diez años, cuya organización estuvo a cargo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo", el Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y Urbanismo y la Cátedra "Dr. Arturo Jauretche" del Banco de la Provincia de Buenos Aires, con la adhesión de una concurrencia que, en promedio, se sostuvo en el orden de entre ochenta y cien profesionales durante las tres tardes, y que en varias sesiones llegó a superar con creces el centenar hasta casi colmar la capacidad de la sala, cuyo marco arquitectónico podía computarse entre las buenas obras del período elegido.

La primera de las tres jornadas del Encuentro se dedicó a una puesta al día de la

arquitectura latinoamericana, a partir de la lectura y debate de las conclusiones del VI SAL (Caracas, abril de 1993) que correspondió al tema "Nuestra arquitectura reciente: conceptos y realizaciones". En el informe, su discusión y la subsiguiente reflexión sobre la arquitectura latinoamericana coordinada por Jorge Ramos, intervinieron los arquitectos argentinos Ana de Brea, Pancho Lienur, Jorge Moscato, César Naselli, Alberto Petrina, Rodolfo Sorondo, Horado Torrent y Marina Waisman, y los extranjeros Silvia Arango (Colombia), Manuel Moreno (Chile) y Rubén García Miranda (Uruguay).

La segunda jornada se dedicó a la reflexión sobre teorías, obras y proyectos, con la intervención de César Naselli (Teoría Internacional, su impacto en obras, conceptos y enseñanzas en Argentina), Rafael Iglesia (Arquitecturas Alternativas, teoría, praxis y enseñanza), Jorge Moscato (Reciclajes viviendas, *lofts,* comercio bajo ferroductos), Jorge Liernur (Rehabilitación de Áreas), Juan Molina y Vedia (Degradación de Áreas), Roberto Fernández *(Shopping Centers)* y Claudio Caveri (Vivienda de Interés Social). El debate, que coordinó Julio Cacciatore, se prolongó con nuevas intervenciones de los ponentes y de otros participantes que dieron mayor profundidad al análisis de estas cuestiones.

La tercera y última jornada se consagró al tema "Actitudes ante la Historia y el Patrimonio", con ponencias de Marina Waisman (El Debate Histórico), Diego Lecuona (La Enseñanza de la Historia), Daniel Schávelzon (La Producción Historiográfica), Jorge Tartarini (Teorías y Práctica de la Restauración), María Elena Foglia (Rehabilitación de Pequeños Poblados) y la abogada Ana María Bóscolo (Aspecto Jurídico de la Preservación). La coordinación del respectivo debate estuvo a cargo de Margarita Gutman.

Como ejemplos de diversas posturas manifestadas por los asistentes a este Encuentro, sólo citaré dos: la de José María Peña en el debate de la tercera jornada al decir, entre otros conceptos: "(...)Hemos ido no sé a cuántos encuentros y congresos y

todos terminan diciendo más o menos lo mismo, y en cuanto a los resultados, siempre queda algo positivo, pero los hechos más de fondo como lo de la concientización quedan ahí nomás (...) siempre somos más o menos los mismos y yo creo que todo lo que hablamos aquí hay que buscar la manera de decirlo afuera y con lenguaje para la gente de afuera(...)".

Por su parte, el chileno Manuel Moreno en el debate de la segunda jornada, expresó con cortesía pero con realismo:" (...) El hecho de que ustedes puedan (estaba mirando los títulos: teoría, obra y proyecto) en una mirada multifacética, dar un repaso a toda una serie de situaciones que ustedes están viendo en una especie de fin de siglo, de fin de milenio y que anda rondando desde ayer con una capacidad de generar un debate muy interesante. Esta situación que están viendo acá es reproducible en muy pocos países de Latinoamérica. Algo que parece en ustedes muy natural me ha llevado a pensar que quizás en las categorías de análisis van más rápido que en los procesos de ejecución; como decíamos en Chile, son más dados a los temas de la problemática que a los temas de la solucionática(...)".

Estas visiones que pueden parecer contracorriente, no alteran la calidad de las ponencias ni de los debates, pero aportan un llamado de atención sobre dos aspectos muy importante en cuanto a la razón de ser de todos los encuentros: más allá de su valor como foros de contacto necesario entre colegas, es necesario que trasciendan y lleguen a la sociedad con lenguaje claro y didáctico, y no es menor el requerimiento de no limitarse a exponer problemas, sino a generar o al menos orientar soluciones posibles para esos problemas que son de la arquitectura, de la ciudad y de la sociedad. Al publicar la versión textual de todo lo expuesto y debatido, el Instituto de Arte Americano procura sacar estos temas del ámbito áulico de su tratamiento y contribuir así a su mayor difusión y alcance, confiando que el conocimiento de estas cuestiones contribuya a que puedan concretarse las soluciones requeridas.

Alberto de Paula

ERNESTO MAEDER, RAMÓN GUTIÉRREZ, *Atlas Histórico y Urbano de la Región del Nordeste Argentino. Atlas urbano, primera parte. Pueblos de Indios y Misiones Jesuíticas (siglos XVI - XX),* Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET / FUNDADOR, Resistencia, 1994.

En un volumen de 100 páginas, tamaño 27 x 32,5 cm., se presenta una recopilación de más de ochenta piezas planimétricas de escalas urbana y arquitectónica, correspondientes a pueblos de misiones jesuíticas de guaraníes y mocobíes, como también de misiones franciscanas en el Chaco; se acompaña con cartografía de escala geográfica y con dibujos y fotografías de alto valor documental, que ilustran aspectos significativos de algunos de esos pueblos. Como introducción al trabajo se incluyen una "Crónica de los Pueblos de Indios en el Río de la Plata", por el doctor Maeder, y un estudio general sobre los "Pueblos de Indios en la Región del Nordeste Argentino", por el arquitecto Gutiérrez.

Aunque se trata de cartas y planos conocidos en su mayor parte por los especialistas, el valor específico de este trabajo consiste en su presentación conjunta, que las hace accesibles al conocimiento general, en la edición de varios planos de extrema rareza y, además, en los comentarios analíticos, eruditos y concisos, que se hacen de todos y cada uno de ellos.

Algunos de esos comentarios quizás hayan de reconsiderarse, como el inserto al pie de la perspectiva sin fecha del pueblo de San Juan Bautista (página 23) que tal vez no sea apócrifa, y donde el frontispicio del templo no deba ser considerado clásico ni romántico, sino un testimonio valioso de la transición entre la tradicional arquitectura períptera del mundo guaraní, que se evidencia en el resto de la cuadra, y la transculturación académica aportada por los profesionales de la Compañía de Jesús, en los más diversos órdenes de la creación estética. Pero estas conjeturas hermenéuticas no empañan el mérito y la utilidad de este arduo trabajo archivístico y crítico que,

además de promover el conocimiento de una de las experiencias sociales más trascendentes de la historia sudamericana, es también un instrumento capaz de generar futuros aportes que continúen enriqueciendo el tema.

Alberto de Paula

ADRIANA COLLADO, *Santa Fe, Proyectos urbanísticos para la ciudad (1887-1927),* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1994.

Dentro de una serie denominada "Documentos de Trabajo", ha sido editado el N°2 correspondiente al Programa de Estudios Interdisciplinarios de Historia Social, radicado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios de Historia Social, de la Facultad de Formación Docente en Ciencias, y al proyecto de investigación "Mundo Urbano Santafesino, continuidades y rupturas en la primera mitad del siglo XX", de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Se trata de un volumen de 41 páginas, cuyas características editoriales se adecuan a una ágil transferencia al conocimiento general, de los trabajos de investigación realizados por los grupos universitarios, lo cual merece destacarse.

La arquitecta Collado señala en la Introducción cómo la ciudad de Santa Fe conservó casi hasta fines del siglo XIX las características esenciales del urbanismo hispánico, para experimentar después cambios demográficos como el incremento de su población en un 56% durante el período intercensal 1887 a 1895, en el marco de un ciclo inmigratorio que elevó el porcentaje de extranjeros al 30%, hasta la época de la primera guerra mundial.

Esa relativa cosmopolitización de la capital santafecina, repercutió en el propósito de dar "modernidad" a sus estructuras urbanas. Así aparecen mencionados y

estudiados sucesivamente el bulevar Gálvez y el barrio Candioti, la red de avenidas y bulevares proyectadas hacia 1889, el rediseño de plazas con el sentido paisajista de paseos, el traslado del centro cívico y político desde la antigua plaza mayor (Plaza de Mayo) a la plaza San Martín (1897) y, correspondiendo al ciclo de construcción de los grandes parques de las principales ciudades argentinas, la obra del Parque Oroño y la Avenida Costanera, cuya primera sección se hizo entre 1901 y 1904. Con los planes de reordenamiento urbano pergeñados en 1910 y en 1927, avanza la autora en su estudio de nuestro siglo XX, y reconoce una serie cronológicamente progresiva de los alcances de las intervenciones pretendidas, y en la escala de las obras proyectadas, en un proceso que juzga acompasado con "la vertiginosa transformación de las estructuras económicos y sociales de nuestro país, aunque ajustada en su ritmo y magnitud a las particulares condiciones del medio".

El material gráfico que acompaña el estudio del proyecto de 1927, refleja claramente la influencia del Art Decó en su vertiente estadounidense y, más particularmente, neoyorquina. El manejo espectacular de los ejes compositivos y el perfil de rascacielos con que se planeaban los edificios públicos monumentales, son testimonios del alcance que la influencia norteamericana tuvo en nuestro país durante la década del 1920, no sólo sustituyendo a Gran Bretaña en el patrocinio de las principales inversiones económicos, sino también en el campo del diseño arquitectónico y urbano.

Alberto de Paula

GERARDO PÉREZ FUENTES, *El arquitecto italiano Luis Caravati en Catamarca,* Talleres Gráficos de EDICOSA, San Fernando del Valle de Catamarca, 1994.

El licenciado Gerardo Pérez Fuentes que, entre otros cargos, ha sido director del Archivo y Museo Histórico de Catamarca (1960/85), y es ahora profesor titular en la Universidad Nacional de Catamarca, donde también dirige el Centro de Investigaciones Históricas "P. Antonio Larrouy", dedica este libro de un centenar de páginas, con ilustraciones, al estudio de la vida y obra del lombardo Luis Caravati (1821-1901), graduado de arquitecto en la Academia de Brera, en Milán, actuante en Catamarca desde 1857 hasta su fallecimiento.

Para su análisis, el autor clasifica la obra de Caravati en forma temática: religiosa, civil pública, escolar pública, civil privada. La jerarquía de esta producción se hace evidente a partir de la enumeración de los edificios en cuyo diseño y construcción intervino, tales como la Catedral y otros dos templos, la Casa de Gobierno, el Paseo de la Alameda (hoy General Navarro), el Hospital San Juan Bautista, el Cementerio Municipal, varias escuelas y colegios, el Seminario Diocesano, diversas obras particulares como la majestuosa residencia Navarro, y casi con certeza también el actual Palacio de Justicia, entre otras.

La labor profesional de Caravati se inscribe en la corriente neorrenacentista italianizante, que tanto auge tuvo en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX, y en la cual Catamarca materializó un paisaje urbano representativo de esa tendencia, cuya generalizada difusión y aceptación en las provincias argentinas es coincidente con la definitiva unidad nacional. Esta circunstancia, unida al hecho de que las aportaciones arquitectónicas de Caravati aún existen, y conservan su uso original, hace que consideremos bienvenida esta aportación minuciosa y sistematizada, al conocimiento de una de las figuras más importantes y menos conocidas de la historia del quehacer profesional en el interior de nuestro país.

Alberto de Paula

LUIS MARÍA CALVO, *La Compañía de Jesús en Santa Fe. La ocupación del espacio urbano* y *rural durante el dominio hispánico,* Ediciones Culturales Santafesinas, Santa Fe, 1993.

Este libro de 160 páginas, ilustrado con cartografía, planos urbanos y arquitectónicos, y dibujos de valor documental, fue distinguido en 1991 con el primer premio en el Concurso Provincial Historiográfico "Manuel Cervera", por acuerdo unánime del jurado, por lo cual hago llegar mis congratulaciones a su autor, que es un joven arquitecto, director del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales de Santa Fe, y un erudito por su conocimiento histórico en los temas que relacionan la historia y el espacio en sus diversas escalas: territorio, ciudad, arquitectura. La formación humanística de este autor le permite manejar con solvencia el análisis de los contextos culturales, sociales y económicos de los hechos históricos que indaga.

Por eso este trabajo permite conocer no sólo una minuciosa cronología sino también las características generales y particulares de la sede jesuítica en la primitiva Santa Fe, y del conjunto arquitectónico que, tras el traslado de la ciudad, estaba constituido por la iglesia, el colegio, la oficina de Misiones, la Casa de Ejercicios Espirituales y otras dependencias como los talleres, huerta y ranchería, todo lo cual se describe y analiza, con la valoración crítica adecuada a un referente arquitectónico tan importante para la Santa Fe del siglo XVIII.

Su estudio supera el perímetro de la ciudad, incluye estancias y reducciones, y completa un panorama de gran utilidad, poco frecuente en nuestra historiografía. Hace unos años, gracias a una invitación del Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces "Dr. Jorge Garrido", tuve el honor de hacer un trabajo análogo referido a los dos colegios que la Compañía de Jesús tenía en Buenos Aires, y al conjunto de sus propiedades urbanas y rurales en el siglo XVIII; pero Calvo no sólo cubre la temática similar para el ámbito santafecino, sino que aporta el estudio particularizado de las reducciones, imposible de hacer en el caso bonaerense por el

prematuro fracaso del proyecto reduccional de mediados de aquel siglo.

Luis María Calvo investiga la distribución geográfica de los pueblos de indios, y las características de sus elementos urbanos y arquitectónicos, en fuentes documentales y bibliográficas como las famosas notas de viaje del padre Florián Paucke, quien en cierta oportunidad se refería a la iglesia de una reducción como "un cobertizo de aldeanos" y relataba cómo, para construir otro mejor, emprendió la fabricación de "moldes para construir ladrillos egipcios", es decir, adobes. En esta línea temática, hace Calvo un análisis descriptivo y crítico de las técnicas constructivas y expresivas. Para cerrar el trabajo, retorna al enfoque histórico al referir la expulsión de la Compañía de Jesús y el lamentable destino que cupo después a los bienes que habían sido jesuíticos, tanto en ésta como en la generalidad de las jurisdicciones hispanoamericanas.

Alberto de Paula

LILIANA LOLICH, *Patagonia, arquitectura rural en madera. El Departamento Bariloche,* Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, San Carlos de Bariloche, 1993.

Este libro de 104 páginas, tamaño 17 x 25 cm., cuya edición, cuidadosamente materializada por la Imprenta Regional Ltda. de Osomo (Chile), ha sido financiada por el Fondo Nacional de las Artes, recoge los resultados de un proyecto de investigación desarrollado durante dos años por la arquitecta Lolich, como becaria del CONICET con dirección de Ramón Gutiérrez, en la Subsecretaría de Ciencias y Técnica de la Provincia de Río Negro, con la cooperación de la Universidad Nacional del Comahue y el apoyo del Museo de la Patagonia, de la Administración de Parques Nacionales, de su Asociación de Amigos, y de profesionales de diversas disciplinas, historiadores e informantes calificados.

La .autora estudia el proceso de ocupación humana en la región y la formación de

sus actuales centros urbanos principales. Rastrea el uso de la madera como material de construcción, en general, en el hábitat indígena, y en la historia contemporánea de las dos vertientes de la región andina: argentina y chilena, que compara con las técnicas de la arquitectura popular en Europa Central, y la producción industrial en Estados Unidos. Finalmente, hace un análisis específico del patrimonio rural de la zona andina rionegrina.

Las fuentes utilizadas en este trabajo son variadas e incluyen una amplia bibliografía, relevamientos directos de las obras y entrevistas con informantes calificados, con lo cual sustenta un modelo de análisis que abarca desde la escala geográfica territorial hasta los asentamientos rurales con su entorno, y los ejemplos específicos que son estudiados en sus aspectos tipológicos y estructurales.

Este trabajo es en sí valioso, y además complementa en parte otro anterior que la arquitecta Lolich ha dedicado a la ciudad de San Carlos de Bariloche; ambos toman como objetivo preferencial el estudio de obras arquitectónicas existentes, es decir el patrimonio concreto, que sin perjuicio de ser parte del acervo histórico referencial, es también un conjunto de testimonios de la memoria colectiva y constituye el soporte visible y tangible de la identidad cultural de la región.

Se trata por lo tanto de una investigación aplicable en dos campos igualmente magnos, el conocimiento de aspectos interesantes de la historia común esta parte de nuestra América del Sur, y la salvaguarda de su patrimonio y su identidad cultural. Por eso entendemos que este libro no debe considerarse como un acto editorial aislado, habida cuenta que su autora incursiona en revistas especializadas y en medios de carácter general, para difundir sus estudios y defender esta causa. La tarea Liliana Lolich no es fácil, pero su vocación firme le permite sostenerla por encima de múltiples dificultades, por lo cual me tomo desde aquí la libertad de haced llegar una palabra de aliento y felicitación.

Alberto de Paula

RAFAEL IGLESIA, *Sarmiento: primeras imágenes urbanas,* Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1993

Este volumen se integra con el análisis de textos que explicitan el pensamiento y la experiencia de Domingo Faustino Sarmiento acerca de los fenómenos urbanos apreciados en un período de su vida. Se trata de escritos anteriores a su viaje a Europa, con fragmentos fundamentalmente extraídos del **Facundo,** y otros de viajes posteriores que incluyen su visita a París hacia el fin del reinado de Luis Felipe.

De este análisis y a partir de la neta contraposición planteada en **Facundo** entre civilización y barbarie, las ideas de Sarmiento hacen de la ciudad "el único lugar creador de civilización y motivador del progreso, participando, entre otras, de la convicción que es París el foco de donde deben partir los movimientos del espíritu y los modelos urbanos por seguir en Latinoamérica".

El libro confronta además los escritos sarmientinos, que no parecen traducir críticas mayores a la Europa de entonces, con otros (contemporáneos o no) para establecer analogías y diferencias.

Iglesia acude para ello a transcripciones textuales escogidas de una vasta bibliografía, extrae sus conclusiones y deja abierto el camino para una indagación en otros textos del mismo Sarmiento y de otros autores de entonces. La intención final es descubrir "en los actores más importantes de la historia la formación de una imagen conceptual de la ciudad que luego se expresará en acciones urbanas".

Julio Cacciatore

Exhibición y catálogo a cargo de GINO BADINI Y LILIANA MEZZABOTTA, CARLO ZUCCHI, ingegnere e architetto, *Archivo di Stato di Reggio Emilia,* Reggio Emilia, 1993.

La búsqueda de material documental en los archivos históricos fue una tarea asumida como básica por la primera generación de historiadores de la arquitectura argentina; por desgracia, este trabajo no fue así considerado por muchos de los seguidores -incluso hasta hoy en día- encontrándonos ahora con enormes espacios vacíos, con épocas y arquitectos de los cuales no sabemos casi nada. Esa tarea, entendida como "demasiado tradicional" por muchos, debe reasumirse aunque desde visiones diferentes, tratando de cubrir lo que por muchos motivos fue dejado de lado planteando nuevos objetivos y diferentes preguntas.

El municipio de Reggio Emilia, Italia, descubrió un conjunto documental de gran interés para nosotros: los papeles de Carlo Zucchí y de algunos contemporáneos, documentación que él trasladó a Italia en 1845 y que incluye sus trabajos en Buenos Aires, Montevideo, Asunción y Río de Janeiro. A diferencia de lo que aquí hubiésemos hecho, es decir no mucho, se organizó una excelente exhibición con un buen catálogo escrito por expertos italianos y argentinos. De esta manera se hizo accesible para todos un material, de otra forma inencontrable, sobre uno de los períodos más oscuros de nuestra arquitectura y que permite ir construyendo una historia de la arquitectura sin exclusiones, sin favoritos y olvidados. Los textos que acompañan las láminas son correctos y los estudios amplios, aunque por cierto se nota la falta de un texto sobre la arquitectura de la época y de los contemporáneos de Zucchi, que explique lo que se observa en los dibujos mediante referencias directas a ellos (que de otra manera son difíciles de entender en sus detalles), y que complemente el estudio de Fernando Aliata sobre la ciudad en la época. La inclusión de cartas e información personal del arquitecto hizo al catálogo aún más interesante.

Daniel Schávelzon

JORGE GAZANEO (coordinador) y otros, *Misiones Jesuíticas del Guayrá,* Manrique Zago Ediciones, Buenos Aires, 1993.

Dentro de un trabajo en equipo, en que intervienen Salvador Cabral y otros: Martín Morales, Jorge Gazaneo (coordinador). Alberto de Paula, Darco Sustersic, Roberto Di Stefano y Antonio Cheli, dividido en seis capítulos y un anexo, se ha desarrollado aquí la apasionante y malograda historia de las Misiones del Guayrá.

Ya al tratar el medio natural se expresa una toma de posición: *"reinterpretar (...)* la sorprendente forma en que la fusión se produce en un medio natural de escala y características desconocidas para los europeos (...) antes bien que recaer en la vieja polémica (...) entre versiones de una comunidad sojuzgada o una sociedad ejemplar. Si bien no se cae en la polémica, se toma partido, y es a favor de la "Orden", la Orden de Jesús. Si para algunos autores, las reducciones "constituyen un fenómeno colonial, con todas sus consecuencias de explotación y destrucción cultural", para Morales, constituyen lo "mejor" de la utopía, *aunque a* renglón seguido sin énfasis oponga la pobreza y humildad franciscana, al boato ritual jesuítico.

En un libro tan "ilustrado" como éste es necesario destacar la calidad de la edición, la diagramación, las fotografías (de Carlos Mordo y Darco Sustersic) que desde el comienzo nos hacen entrar en la selva baja y su opresivo esplendor o nos anuncian a la Orden por medio de la cruz jesuítica de San Miguel, símbolo, escultura y gráfica a la vez.

Los planos de Antonelli y Arévalo y el grabado de Manila del Siglo XVIII ilustran la "geopolítica de la Orden", abarcadora del imperio y accionar jesuítico.

El medio exuberante y misterioso se vuelve racional y planificado en "La arquitectura de las misiones", núcleo central del libro, y en la inserción espacial de la Orden en el Guayrá se transforma en espacio económico. Dice de Paula: "Como se puede advertir se trataba de hechos económicos, ecológicos y políticos y no de una

delimitación artificial". Todo el racionalismo renacentista y barroco se recuerda en la comparación con la utopía, esta vez la de Aristóteles, puesto que es una utopía adaptada a las nuevas épocas. Sobre las ideas barrocas de la época, aparece la originalidad del camino de acceso con su efectismo espacial centrado en la iglesia (que *difiere* también del plan franciscano de inserción abierta).

Las fotografías aéreas y planos, inteligentemente dispuestos, refuerzan la claridad del plan original, destacándose la belleza barroca de San Miguel y el encanto del Miní. Es en el "Imaginario y patrimonio mueble" que aparecerá en su dimensión el artista guaraní. Sustersic, cita las conocidas palabras del Padre Cardiel, para refutarlas: "el guaraní, es creativo", desde su carácter ritual y sacralizado, que se corresponde en imágenes de superficies y planos que no se mueven según el ilusionismo barroco europeo. Así, una *imagen* en infrarrojo denuncia la mano europea, más hábil, pero no desvirtúa el espíritu guaraní, que se le superpone. Las fotografías del autor de ajustada composición y tono cromático, destacan la perfección escultórica de la "Cabeza femenina" y el "Crucifijo", entre otros (los ángeles músicos de Trinidad son memorables).

¿Qué ha quedado de todo este antiguo esplendor? A esta pregunta nos contestan los equipos de rescate en la "Actualidad y conservación de las Misiones", tema documentado en un anexo.

Celia Guevara

JORGE LIERNUR, GRACIELA SILVESTRI, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930),* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

Dividido en tres trabajos que engloban modos de aproximación diversos, El umbral de la metrópolis recorre diez años de investigación alrededor de un problema, el fenómeno de la metropolización de Buenos Aires, sobre el cual los autores proponen una revisión radical. Partiendo de la observación de los modos en que se gestan las transformaciones más que del análisis de los objetos ya consolidados, Liernur y Silvestri construyen nuevas perspectivas que no sólo ponen en cuestión "verdades" pasivamente aceptadas, sino que inauguran en nuestro medio el uso de cierto tipo de instrumentos de análisis no tradicionales dentro de la historia urbana. La forma de presentación no está estructurada como una narración lineal o una historia completa y acabada, sino a partir de tres textos ligados entre sí por la pertenencia a un problema mayor, pero que, sin embargo, acuden a sus propias estrategias narrativas a la hora de construirse. Así, "El torbellino de la electrificación", firmando por ambos, reconstruye a manera de inventario temática la relación entre modernización y electrificación, cruzando múltiples fuentes y modos indagación en una perspectiva que supera las cuestiones particulares y puede servir de modelo para plantear la relación servicios eléctrico-vida metropolitana en un contexto aún más amplio que el universo local. "La ciudad y el río", en cambio, se estructura a partir de la revisión de la hipótesis de Scobie acerca de la polémica Huergo-Madero, anteponiendo a una versión que traslada demasiado mecánicamente las conclusiones de la historiografía política o económica sobre el período, la lectura del puerto como problema técnico. En efecto, el texto de Silvestri apunta a construir una narración en la cual las preexistencias, la evolución de la técnica ingenieril, la propia particularidad geográfica, se entrecruzan en una red abigarrada de la cual emerge un resultado material que relativiza los supuestos

aceptados, abre el análisis hacia múltiples interpretaciones. "La ciudad efímera", el texto final de Lienur, procede de una elección contraria; no a partir del conflicto ente los sueños o los proyectos materializados de la propia ciudad, sino de aquello que queda en las márgenes, de lo impensado, de lo que no aparece en los discursos oficiales y que sólo puede ser descubierto mirando con atención la cultura material, los restos laterales que el proceso de metropolización va dejando y que nos ofrecen una "ciudad campamento", que no es ni el Buenos Aires "italianizante" de Mitre ni el "afrancesado" del Centenario. Siguiendo el *mismo percorso* de Scobie, el autor descubre una ciudad indeseada e impensada que se edifica al margen de los proyectos y las representaciones. Una ciudad diversa que repropone las periodizaciones tradicionales y nos ofrece una cara distinta de la dinámica de la metropolización.

La aparición de este volumen es altamente auspiciosa para quienes trabajamos desde la perspectiva urbana, pues inaugura un modo de análisis renovador que viene a colocar la cuestión de la cultura material, de la historia de la técnica, de los artefactos que constituyen la ciudad misma, en el centro de la indagación histórica. Desde la forma, los objetos dialogan con las representaciones, los discursos, las ideas políticas que los entretejen y condicionan. Desde la forma, entonces, es que podemos volver a leer con una conciencia nueva los proyectos que intentan estructurar una sociedad. En efecto, la mirada sobre la escena se amplía. Detrás de los actores y más allá de sus parlamentos, la maquinaria escénica comienza a tomar un sentido distinto y, a veces, independiente de los acontecimientos que se desarrollan en el teatro urbano. Desde ella se abren hacia adelante múltiples perspectivas de análisis que pueden permitirnos reformular, en parte, el sentido mismo de la historia.

Fernando Aliata

BARBARA CAPITMAN, MICHAEL KINERK, DENNIS WILHELM, *Rediscovering Art Decó U.S.A.,* Viking Studio Books, New York, 1994.

Se trata de un libro que resume las investigaciones de Bárbara Capitman entre 1981 y 1990 (el año de su muerte). Allí la obra quedó inconclusa y fue retomada por Kinerk y Wilhelm, dos entusiastas estudiosos del Art Decó, quienes, siguiendo las huellas de la investigadora, recorrieron en dos años veinte ciudades ajustando y actualizando el inventario.

Capitmen, desde hacía tiempo dedicada a investigar, criticar y difundir el diseño industrial, seguidora cercana de la obra de Raymond Loewy y Buckminster Fuller, había trabajado los dos últimas décadas sobre temas de arquitectura; casi exclusivamente sobre la corriente Art Decó. Impresionada por la conjunción de Modernismo, Expresionismo y Clasicismo, intrínseca al Art Decó, así como por la reinterpretación norteamericana (innovación tecnológica, derivación *streamline,* fulgor), vuelca sus esfuerzos en campañas públicas para crear conciencia sobre el valor de esos edificios y su preservación histórica. La consideraba "la más vigorosa y verdaderamente norteamericana de todas las arquitecturas".

Es a partir de su radicación en Miami (1975) que se produce el tramo más interesante de su tarea: la fundación de la MDPL Miami Design Preservation League), la creación del Distrito Histórico de South Miami Beach (la zona urbana Decó más homogénea y extensa del mundo) y su inscripción en el Registro Nacional de Sitios Históricos en 1979. El próximo paso (en paralelo con sus acciones de rehabilitación urbana en el Distrito Decó) fue el reconocimiento e inventario de obras Decó en otras ciudades del país. Junto a su amigo el diseñador Leonard Horowitz iniciaron una odisea de 15.000 kilómetros visitando cerca de cincuenta ciudades, cuerpo de información fundamental del libro que estamos comentando. Esta tarea, quizá con deficiencias académicas y poco rigor metodológico, toma un giro significativo con los

co-autores Kinerk y Wilhelm (ambos miembros de la MDPL), quienes sobre la base de sus propios recorridos del Archivo Capitman y de los excelentes registros del fotógrafo Randy Juster, programan un Decó *Database* con 3.000 entradas. El libro se estructura con esa base informática, seleccionándose los ejemplos incorporando una serie de gráficos estadísticos que, a partir de 1921, registran comparativamente la cantidad de obras por año de construcción, su uso original (departamentos, correos, oficinas, aeropuertos, teatros, etcétera), cantidad de edificios por ciudad y autores.

Cada capítulo cuenta con una buena información sobre la arquitectura de cada uno de los centros urbanos en los años 20y 30, así como de los problemas y proyectos de preservación. Está presente en toda la obra una clara actitud militante en la defensa del patrimonio, que Capitman ve amenazado cuando advierte: "A pesar de los enormes avances que hemos hecho en la pasada década (1980/1990) en el reconocimiento de este estilo, en demasiados centros urbanos se están reformando y destruyendo cines, oficinas, comercios y viviendas. Es hora de unirnos para proteger esta vulnerable arquitectura y usar nuestras fuerzas combinadas para propalar nuestro mensaje".

Jorge Ramos

EDWARD CRAIN, *Historic Architecture in the Carbibbean Island,* University Press of Florida, Gainesville, 1994.

Edward Crain, uno de los fundadores de la Escuela Caribeña de Arquitectura con sede en Kingston, Jamaica, ha realizado una tarea sin precedentes: un libro que da cuenta de la arquitectura histórica de todo el arco antillano. Hasta ahora se contaba con obras que trataban de la arquitectura de varias islas tomadas individualmente, algunas con considerable detalle. No obstante, merece citarse una publicación que se ocupa de

la arquitectura de un pequeño grupo de territorios (Guadalupe, Martinica, San Bartolomé, Antigua, Nevis, Monserrat, Barbados, Haití y Jamaica): nos referimos a Caribbean Style, de Jack Berthelot et al., New York, 1985; una obra interesante como documentación fotográfica, pero lejos de constituirse en un trabajo de investigación.

En cambio, Crain explora los factores físicos, culturales de los primitivos ocupantes (siboneys, arawaks y caribes), la exploración colonial, las luchas por el control militar, la esclavitud, la inmigración euro-afro-asiática y el proceso de emancipación. No se intenta una cobertura detallada de la arquitectura de cada isla (muchas veces los edificios examinados corresponden a una de las ciudades principales), sino señalar ejemplos representativos del conjunto de sus arquitecturas. También hay una limitación temporal, trabajando desde 850 (sobre hallazgos arqueológicos de asentamientos arawaks) hasta 1940. Los ejemplos se presentan en series tipológicos y las islas se agrupan en función de la potencia europea dominante en tanto las influencias urbano-arquitectónicas más aparentes corresponden a dicha situación.

Crain desarrolla dos tesis principales. En la primera, sostiene que cuanto más se aproximan las arquitecturas a las del país colonizador se tornan menos apropiadas a la situación tropical local. De ese modo, "las arquitecturas mejor logradas se produjeron cuando la lógica reemplazó a la nostalgia, cuando el reconocimiento de las demandas y condiciones tropicales se manifestó en los edificios". Se demuestra que cuando los diseñadores comprendieron que la función básica de la arquitectura tropical era proteger de la lluvia y del sol, cuando valoraron el "afuera", desarrollaron los elementos intermedios de conexión con la caja del edificio: galerías, verandas, *porches,* celosías, paredes compuestas por puertas, calados decorativos, que no sólo generaban nuevas zonas de estar sino que tenían claras ventajas climáticas como el filtro del resplandor y el flujo continuo de la brisa. En la segunda, sostiene que no se puede hablar de una arquitectura "caribeña", en tanto categoría aplicable a todo el área, pues

por la naturaleza particular de cada isla, persisten diferencias formales y funcionales aun entre aquellos territorios colonizados por el mismo país europeo. Aunque existe cierto grado de unidad armónica dentro de esa variedad (materiales predominantes, tradición africana del uso de la pintura), se observan expresiones diferentes de cada isla.

La investigación de Crain es destacable, aunque en algunos capítulos se torna meramente descriptiva y no presta debida atención a la construcción de la identidad caribeña, de fuerte desarrollo en arquitectura a partir del siglo XIX. Aun reconociendo la variedad señalada por el autor -las inmigraciones diversas, la descendencia de pueblos trasplantados- se ha ido perfilando una cultura, un modo de vida *créole* como síntesis de diversas influencias.

Jorge Ramos

ADRIÁN GORELIK, JORGE FRANCISCO LIERNUR, *La sombra de la vanguardia. Hannes Meyer en México. 1938-1949,* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo" / Sociedad Central de Arquitectos / Centro de Estudiantes de Arquitectura, Diseño Industrial y Gráfico, Proyecto Editorial: Secretaría de Extensión de la FADU UBA, Buenos Aires, 1993.

La sombra de la vanguardia aborda un tema singular en la historia de la arquitectura contemporánea: la complicada y aparentemente infructuosa "experiencia latinoamericana" de Hannes Meyer. Ya desde su estructura, compuesta por dos trabajos a cargo de cada uno de los autores, además de un apéndice documental, esta publicación se plantea como un ejercicio interpretativo a dos voces que recorre una misma serie de acontecimientos, abarcando desde la llegada de Meyer a México en

1938 hasta su partida once años después.

Es mucho lo que ambos ensayos comparten; un mismo sustrato de datos y de ejemplos; una misma postura frente al material histórico en la que no está ausente la marca de Benjamín (marca que la misma naturaleza del tema hace aflorar); una misma intención de reconstruir lo que podríamos llamar el "itinerario intelectual" de Meyer en México y, en última instancia, una problemática común anudada a ciertas preguntas genéricas, como ser la forma en que se constituye la cultura latinoamericana o las cambiantes relaciones entre estética y política. Sin embargo, cada uno de ellos construye un Meyer que presenta facetas diferentes.

El Meyer que aparece en el ensayo de Gorelik es sustancialmente el autor de "El rol del arquitecto en la lucha de clases", vale decir, un intelectual militante, una figura principalmente pública que no puede dejar de entender a la arquitectura y al urbanismo como una "acción", acción que es siempre técnica y política a la vez, aun cuando intente ser sólo una de ellas. Es este Meyer, justamente, a quien sus desencuentros con la realidad mexicana terminarán por cerrarle las puertas tanto de la política como de la técnica.

El ensayo de Liernur, trabajando con una materia prima distinta en ciertos puntos de la del texto de Gorelik (como cartas y material de su archivo privado), muestra un Meyer más íntimo, para quien la arquitectura es, en primer término, "reflexión". Se trata de una reflexión teórica pero también autobiográfica, presentada como indicador de un progresivo retraimiento hacia áreas y temas difíciles de sospechar, a *priori, en* el caso del ex-director del Bauhaus y planificador del estado soviético.

Es destacable la unidad sin repeticiones que estos dos ensayos construyen. Ella es debida fundamentalmente al hecho de que cada uno de ellos desarrolla con particular limpieza líneas interpretativas diferentes pero concomitantes entre sí, evitando tanto caer en la tipificación del "caso Meyer" como en su significación aislada. La convergencia de estas líneas se hace casi explícita en los tramos finales de ambos

trabajos, donde se parece coincidir en que, si bien la experiencia mexicana de Meyer habría estado signada por la búsqueda de una "síntesis" que finalmente le permitiera la comprensión de una realidad paradójica donde polos opuestos podían convivir sin aparente inquietud, esta realidad sólo podía ofrecerle la posibilidad de una "agonía", respetando el sentido etimológico original de esta palabra en tanto que lucha o combate desigual.

Alejandro Crispiani

RAMÓN GUTIÉRREZ (director) y autores varios, *Sociedad Central de Arquitectos. 100 Años de compromiso con el país. 1886-1986,* Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1993.

Se trata de una obra institucional preparada por el Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, bajo la dirección del arquitecto Ramón Gutiérrez, quien fue secundado por un grupo de investigadores de conocida trayectoria. No es la primera vez que tenemos en nuestras manos un libro de estas características, ya que el Instituto Argentino de Investigaciones, con Ramón Gutiérrez a la cabeza, ha realizado anteriormente otros trabajos similares de corte institucional. En el caso de esta obra, su valor radica en historiar la evolución de la Sociedad Central de Arquitectos en sus 100 años de existencia, y la acción de los arquitectos en la construcción del país dentro del contexto político, económico y social argentino.

El libro se estructura según un eje central: la historia de nuestra arquitectura, al que se articulan las diversas etapas de la SCA. Los primeros capítulos, elaborados por Ramón Gutiérrez, nos muestran la arquitectura argentina de los siglos XVIII y XIX, de la

que el autor es un reconocido especialista, describiendo el surgimiento del profesional-arquitecto. Ya en el capítulo segundo (período que comprende desde la fundación de la SCA hasta comienzos del siglo XX), Gutierrez, desde una posición más crítica, analiza la política liberal de la Generación del 80 y su manifestación en la ciudad, intercalando el accionar de los primeros miembros de la SCA.

El capítulo tercero, en manos de Jorge Tartarini, describe, desde la perspectiva de las transformaciones urbanas de Buenos Aires entre 1901 y 1915, las primeras actividades de la Sociedad de Arquitectos como cuerpo profesional. Daniel Schávelzon trata en el capítulo siguiente el período 1916-1925, considerándolo (según sus palabras) el decenio más polémico de nuestra historiografía, conviviendo "los grandes académicos y los jóvenes revolucionarios, los edificios monumentales y las búsquedas funcionales, la transculturación del primer Movimiento Moderno desde Europa y otros resabios de las corrientes formalistas de los primeros diez años del siglo", y mostrándonos una SCA protagónica, donde comienzan a debatirse públicamente los grandes temas del decenio siguiente: la Arquitectura Moderna. Es también en esta etapa donde culmina la entidad de tipo elitista y semi-hermética para pasar a ser una sociedad abierta y de ingreso irrestricto, más involucrado con los problemas cotidianos, comenzando a cumplir una nueva necesidad social impuesta por el país que también cambiaba.

En el quinto capítulo (periodo 1926-1935), a través de Margarita Gutman empezamos a percibir, a pesar de que la SCA siempre desplegó un clima de convivencia y tolerancia con las distintas corrientes arquitectónicas, manteniendo la cohesión de la entidad, el clima interno que se vivió en ese período. Muy iluminador es el artículo "Duelo de titanes: polémica Prebisch-Christophersen", de la página 122. Pedro Sonderéguer, en el capítulo siguiente (1936-1945), nos muestra el intento de construcción de un camino propio dentro de la arquitectura moderna, a través del accionar del Grupo Austral y la revista Tecné.

El decenio 1946-1955 es uno de los más difíciles para analizar, teniendo en cuenta que la SCA debió convivir con un gobierno cuyos postulados no compartía, pero Ramón Gutierrez lo realiza con agudeza, mostrándonos una institución que, a pesar de haber encontrado poco espacio para una convivencia pluralista, no por ello dejó de ser un lugar de crítica de la política oficial, en especial de aquella referida al tema vivienda. El capítulo octavo (1956-65), elaborado por Jorge Tartarini, indaga en las búsquedas arquitectónicas del período centradas en la preocupación por encontrar una arquitectura argentina con elementos distinguidos de otros. Momento de cambio en el que se operan transformaciones que conducirán a la sustitución de un sistema cultural por otro, que cuestionará las bases mismas del Movimiento Moderno.

Los dos últimos capítulos, escritos colectivamente por Schávelzon, Mastrepieri y Gutiérrez (período 1966-1975) y por Marcelo Martín (1976-1986) son, según palabras de uno de los autores, difícil de analizar con mesura, sobre todo para los que los hemos vivido esos años. Época dramática, oscura, "en la que muy pocos entendían lo que pasaba, en que los cambios eran tan rápidos que no había tiempo para detenerse y analizar los hechos. Fueron tiempos en que una generación completa se vio obligada a definirse frente a la realidad y actuar en consecuencia; fue la misma generación que terminó en gran medida disgregada por el exilio o la muerte". Y es en este período que encontramos una SCA más comprometida con la realidad del país; un organismo gremial activo en defensa de los derechos profesionales.

En síntesis, una obra de difusión seriamente documentada. Con la salvedad que presenta todo trabajo realizado en equipo: algunos autores, en un tono más neutro, se ciñen a lo estrictamente informativo y descriptivo. Otros, en particular Ramón Gutiérrez -desde una posición crítica-, toman partido, manifestando su pensamiento comprometido con lo nacional.

María Marta Lupano

ROBERTO SEGRE, *América Latina. Fim de Milenio,* Livros Studio Nobel, Sao Paulo, 1931 (texto en portugués).

A esta altura del milenio resulta ocioso señalar que la cantidad de bibliografía escrita sobre la arquitectura del siglo XX, alcanza para llenar varios metros de estanterías. Longitudes similares se han publicado sobre el mismo tema para América Latina. Sin embargo, bastante menor es la cantidad de textos que reseñan los avatares de la disciplina desde una perspectiva local, tratando de desarrollar categorías propias de análisis, sin repetir irreflexivamente verdades reveladas en otras latitudes. Segre, pertenece a ese selecto grupo de arquitectos latinoamericanos que allá, hacia fines de los años sesenta, comenzó a arrojar miradas diferentes y novedosas sobre el desarrollo arquitectónico en nuestros países. Pero ese "pionerismo" (o justamente por él) no impidió barajar y dar de nuevo, revisando orígenes e incorporando ciertas perspectivas, aunque no demasiado alentadoras.

El ensayo está organizado según un prólogo, diez capítulos y un epílogo. Los antecedentes históricos de la arquitectura del siglo XX son encarados en el capítulo primero. El peso del debate teórico propuesto por el autor impregna toda la obra, pero con particular intensidad está presente en los capítulos segundo ("El entorno productivo de la dependencia"); tercero ("La configuración del sistema ambiental clásico") y quinto ("La trayectoria del regionalismo: del Neocolonial a lo vernáculo"). El capítulo cuarto acerca su visión sobre "Los prolegómenos de la Modernidad: Art Nouveau y Art Decó" y el sexto sobre las características particulares del Movimiento Moderno en Latinoamérica.

De aquí en más, los temas elegidos dan cuenta de varias preocupaciones que hacen al debate presente y proponen escenarios futuros: "La centralidad urbana: universo simbólico y participación popular"; "La célula de la dimensión individual a la escala urbana"; "La estructura del hábitat social"; "La recuperación del centro

histórico". Tales los títulos de los capítulos séptimo a décimo.

Resulta evidente que Segre no admite buena parte de cierta mitología arquitectónica consagrada. Opina y polemiza. Y es una virtud de la transparencia y la potencia de su discurso, la posibilidad de disentir con algunas reflexiones, como por ejemplo el rol mediador, entre el eclecticismo y las vanguardias, que le adjudica al Art Decó, o la asimilación rápida de formas constructivas locales por parte del movimiento moderno en el subcontinente.

La prospectiva poco alentadora adquiere forma en el epilogo: "A *miséria e a pobreza ambiental gerada pela exploraçao, as condições infra-humanas de vida de milhões de habitantes e a precaridade económica que define grandes extensões es do espaço urbano mataram a sensibilidade e a creatividade, base indispensável para a configuraçâo dos espaços sociais da vida cotidiana".*

Finalmente no puedo dejar de lamentar que un libro concebido en castellano sea conocido en nuestro medir por su versión en portugués. Tema para otro debate. Aun así, *bem vindo.*

Horacio Caride

Arquitecturas de tierra en Iberoamérica, Red Temática Habiterra de Sistematización del uso de la tierra en viviendas de interés social, Programa de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo, patrocinado por la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, Madrid, diciembre de 1994.

Comprende tres artículos que juntos aportan un exhaustivo panorama sobre las diversas técnicas de construcción con materiales térreos. Las fichas que los acompañan cooperan en el ordenamiento, visualización y sistematización de la información. Este esfuerzo combinado con la guía de centros operativos y con una extensa bibliografía, convierte a esta publicación en una herramienta imprescindible para aquellos

interesados en una técnica constructiva que, aunque desvalorizada a veces, mal reemplazada otras y no correctamente manejada, muestra no obstante, síntomas de gran vitalidad a raíz de su capacidad de respuesta en ámbitos y situaciones específicas. Importante es pues que el análisis, la catalogación y la experimentación propios del universo científico tome estas tecnologías para su mejoramiento y divulgación.

Sería interesante un posterior volumen con calificaciones actuales, con sus fichas técnicas, detalles técnicos e imágenes.

María Isabel de Larrañaga

INDICE

Alberto de Paula:

Carta del Director…….....…9

Julio Cacciatore:

Editorial…….11

Roberto Segre:

La Plaza de Armas de la Habana. Sinfonía urbana inconclusa……..…14

Alberto de Paula:

La Recova de la Plaza Mayor de Buenos Aires……42

Fernando Aliata:

Arqueología, Neoclasicismo y Modelos Tipológicos: Problemas
de interpretación histórica en torno al pórtico de la
Catedral de Buenos Aires……....68

Alicia Novick, Raúl Piccioni:

Carlos María Della Paolera o la Amnesia del Urbanismo Argentino……..…112

Axel Nielsen:

Asentamiento y proceso sociocultural prehispánico en la
Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina……...…150

Jesús Puente Leyva:

Música y Poesía de la gran ciudad, homenaje a la ciudad de México
en el Quinto Centenario……....…175

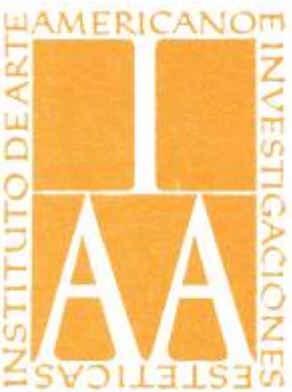
Notas Bibliográficas: ……208

COLOFON

Esta edición N° 30 de los Anales del Instituto de Arte
Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
ha sido preparada con el apoyo de la Secretaría de Extensión
de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo en el transcurso
del año 1996 y 1997, y realizada en el marco del convenio entre el
Instituto y el Banco de la Provincia de Buenos Aires. El material
publicado fue producido durante los Decanatos de los arquitectos
Juan Manuel Borthagaray y Carmen Córdova.

En este número han intervenido: en el tipeo de los textos,
Marta Berardo, de la Secretaría de Extensión de la FADU-UBA;
en la coordinación, diseño gráfico y diagramación,
la Cátedra "Dr. Arturo Jauretche" del. Archivo y Museo Históricos
del Banco de la Provincia de Buenos Aires; en la composición,
armado de páginas e impresión el Departamento de Servicios
Gráficos del Banco, entidad decana de las imprentas argentinas.
Se terminó de imprimir en Buenos Aires,
el 8 de octubre de 1998.

ARCHIVO Y MUSEO HISTORICOS
del Banco de la Provincia de Buenos Aires
Dr. Arturo Jauretche



Queda hecho el depósito que marca la Ley *11723 I.S.B.N. N° 950 —29 — 0516 — 4*