



N° 203

***“1941. Pintesquismo y  
Modernidad Locales` La aparición de  
la cuestión en textos de Alberto  
Prebisch y Alejo Martínez”***

**Autores: Arq. Carlos G. Giménez.**

**Comentaristas:  
Fernando Aliata y Julio Valentino**

**30 de octubre de 2015 12:30 hs**

## **1941: PINTORESQUISMO Y MODERNIDAD LOCALES**

La aparición de la cuestión en textos de Alberto Prebisch y Alejo Martínez

**Carlos Gustavo Giménez**

### **INTRODUCCION**

El propósito de este trabajo es avanzar sobre el conocimiento de las obras pintoresquistas que proyectaron los protagonistas de la modernidad local y sobre los posibles vínculos establecidos entre ambas producciones. Muchos de estos arquitectos realizaron durante las décadas de 1930 y 1940, obras de impronta pintoresquista que, aunque tratándose de edificios de valor -en muchos de los casos- y siendo sus autores, profesionales reconocidos, estudiados y valorizados por el resto de su trabajo, ocupan un lugar marginal frente a la importancia que el medio profesional y la historiografía les asigna a sus otros proyectos, vinculados con el pensamiento y el quehacer racional funcionalista.

El conjunto de obras pintoresquistas –desde el punto de vista historiográfico- se encuentra bastante disperso. Algunos edificios merecieron publicaciones en las revistas profesionales de la época; otros fueron inventariados o estudiados en trabajos de investigaciones posteriores, en general relacionados con la producción total de un autor. También están los que pueden ser reconocidos o *descubiertos* en el paisaje urbano de nuestras principales ciudades, gracias a las firmas que los identifican en sus frentes y así poder incorporarlos, de manera grata, a los ya identificados. De algunos otros tenemos noticias inciertas, ya que la demolición arrasó con ellos sin que dispongamos de documentación fehaciente que amortigüe la pérdida.

A partir del estudio de algunos casos poco transitados –o directamente no incluidos- en la historiografía local, nos proponemos avanzar en el conocimiento del tema con el propósito de –a partir del inicio de la construcción de un cuerpo de exposición- intentar una caracterización de esta particular producción pintoresquista. A su vez, nos proponemos indagar en las relaciones entre estas dos corrientes de producción –en muchos de los casos-

simultáneas en la obra de muchos arquitectos. Este trabajo expone parte de los avances producidos en el trabajo de un Proyecto SI en curso<sup>1</sup>.

Y si bien no es propósito de este trabajo alentar una discusión sobre la definición y los orígenes del término pintoresco en su generalidad, se hace necesaria una explicitación del sentido y los alcances que se le asignarán en el marco teórico de este trabajo.

## LA DEFINICION DEL TÉRMINO

La construcción de lo pintoresco como una categoría estética (alternativa de lo bello y de lo sublime), supone –a partir del siglo XVII- la articulación de una serie de prácticas y teorías que abarcan diferentes cuestiones del campo de la creación artística en general. El término –desde entonces- no es de aplicación exclusiva a la propia arquitectura, sino que la supera y es referencia también, de otras expresiones artísticas. Si bien la definición exhaustiva del término excede los alcances de este ensayo, se hace necesaria la formulación de algunas aclaraciones que posibiliten el encuadre conceptual para el desarrollo del mismo.

Es una afirmación aceptada de manera extendida, que el origen del pintoresquismo se ubica en coincidencia con la aparición de una particular mirada que los pintores del siglo XVII tuvieron sobre el mundo natural, desarrollando una “costumbre de mirar y comentar la naturaleza como si fuera una serie infinita de temas pictóricos más o menos bien compuestos”<sup>2</sup>.

Los franceses Nicolás Poussin (1594-1665) y Claude Lorrain (1600-1682) y el italiano Salvatore Rosa (1615-1673) se encuentran entre los primeros artistas que utilizaron en sus pinturas, esta nueva manera de mirar y apreciar la naturaleza. En la obra de estos pintores, el paisaje aparece componiendo situaciones idealizadas, en las que –en muchos de los casos- dentro de esas visiones de la naturaleza, aparecen integradas imágenes arquitectónicas. Como en otros momentos de la historia de la cultura occidental, pintura y

---

<sup>1</sup> Proyecto SI-HyC 40 “La arquitectura pintoresquista en la Argentina. Sus orígenes y desarrollo” Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”

<sup>2</sup> Hussey, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013 (1º edición inglesa: 1927)

arquitectura se encuentran en franca cercanía y diálogo, intercambiando y compartiendo conocimientos, intereses, descubrimientos, invenciones y prácticas.

Los edificios que se representaban en estas pinturas –habitualmente en medio de lugares boscosos- pertenecen a una arquitectura ligada a diferentes variantes estéticas, que incluyen –entre otras- por lo menos tres categorías claramente definidas:

a. representaciones de arquitecturas en ruinas. Fragmentos de edificios en estado de abandono y en contraste con las formas orgánicas de la naturaleza.

b. representaciones de arquitecturas ligadas a los repertorios formales del pasado medieval.

c. representaciones de arquitecturas rústicas o populares; fundamentalmente cabañas, caseríos, viviendas de campesinos que sugieren situaciones de una vida pastoril. Se trata de arquitecturas cuya producción no estaba profesionalizada; arquitecturas que no son el producto de especulaciones teóricas ni del ejercicio de personas iniciadas en el saber profesional de manera sistemática.

Pero independientemente del tipo de edificios que se tratase, la característica particular de estas pinturas, es la relación que se establece entre arquitectura y paisaje.

Ya sea por el culto por las ruinas, el gusto por las formas del pasado medieval o las del habitar popular (rural y semirural) en sus distintas variantes en el occidente europeo, el pintoresquismo es –en este primer período- el resultado de la idealización de un tiempo: **histórico**, en el caso de las ruinas y las formas medievales, o de un **presente ajeno**, en el otro, cargado de una gran subjetividad en el elogio de las formas de vida campesinas, observadas desde el punto de vista de la cultura académica.

En buena parte por esta cuestión, algunos autores señalan al pintoresquismo como una anticipación del romanticismo que impregnó la producción artística

del siglo XIX en Occidente<sup>3</sup> y es justamente por esta utilización que se realiza de formas de extracción tan diversa, que presenta -en muchas oportunidades- alcances de un sentido muy amplio y, por lo tanto, de una extendida ambigüedad. En este marco utilizaremos como definición de la arquitectura pintoresquista, básicamente, la que resulta de las siguientes consideraciones.

Desde el punto de vista de los rasgos que presenta, Christopher Hussey –en la obra ya citada- señala un conjunto de cuestiones que definirían lo pintoresco, relacionadas con una variedad de principios, que van desde la geometría de las formas y la materialidad, hasta lo sensorial y lo perceptivo<sup>4</sup>:

- a. movimiento;
- b. contraste;
- c. irregularidad (asimetría)
- d. misterio;
- e. romanticismo;
- f. textura.
- g. incorporación de elementos decorativos provenientes de las arquitecturas populares.

Aunque planteando una clara jerarquía entre los mismos, al decir que “...en términos generales, el efecto de lo pintoresco sobre la arquitectura consistió en establecer como elemento esencial del diseño la irregularidad en lugar de la regularidad”.<sup>5</sup>

Esta consideración del pintoresquismo en arquitectura como la articulación de un conjunto de principios de distribución formal (movimiento, contraste e irregularidad), de materialidad (textura), ornamentación y subjetividad (misterio, romanticismo) en una misma obra, sin estar vinculados a un repertorio de

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, página 30. “La fase pintoresca por la que pasaron todas las artes, aproximadamente entre 1730 y 1830, fue en todos los casos un prelude del romanticismo”.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, página 268. “...seguir el efecto sobre la arquitectura del punto de vista pintoresco, señalando cómo primero requirió “movimiento”, después, contraste, después irregularidad, misterio, “romanticismo”; después, textura y, por último, se contentó con un símbolo de todas estas cualidades: un dragón de terracota en el hastial”

<sup>5</sup> *Ibíd.*

formas predeterminado, posibilita la aplicación del término a un universo considerable de obras<sup>6</sup>.

Este elogio de la irregularidad, sumado a la predisposición por la elección de vocabularios figurativos que propiciasen asociaciones diversas en la percepción de las obras, hizo que se estableciese una particular relación entre lo pintoresco y las arquitecturas populares, en las que, la simetría no es un valor perseguido, sino, por el contrario, la irregularidad es prácticamente un resultado constante. Desde el punto de vista de la operación proyectual, puede decirse que, una importante producción de arquitectura pintoresquista es el resultado de una práctica que traslada esas formas no escolarizadas –tomadas de tradiciones populares- hacia el territorio de la arquitectura profesionalizada, que dispone de herramientas para sistematizar esos contenidos. O sea, buena parte de la arquitectura pintoresquista –aquella que no echa mano de lenguajes figurativos ya determinados- puede considerarse como la que, a partir de un reconocimiento por el gusto de lo popular, utiliza formas y principios de esa procedencia, que son tomados por los arquitectos para resolver nuevas obras, realizando una acción que propone la profesionalización de modelos y tipos que pertenecen a un ámbito que, hasta ese momento, le eran ajenos. Esta consideración vincula el reconocimiento de lo pintoresco a una serie de repertorios presentes en arquitecturas –fundamentalmente domésticas- que la historiografía ha clasificado según su procedencia regional. La arquitectura pintoresquista es una práctica que estimula asociaciones en el observador, a partir de la utilización de formas de alto contenido figurativo.

Desde un punto de vista ideológico arquitectónico, el pintoresquismo propone una arquitectura que se presenta como una reacción o una alternativa a prácticas de producción establecidas de manera hegemónica.

Pero, en su origen, el pintoresquismo aplicado a la arquitectura también implica una determinada relación del edificio respecto del paisaje; o sea, de la naturaleza circundante tratada por el hombre de una forma especial. Condición que se fue relativizando a lo largo del tiempo y dejó de ser determinante de la condición pintoresca, ya que durante el siglo XX, son muchos los edificios que,

---

<sup>6</sup> A partir de esta premisa, para Hussey es posible considerar a “Soane como el exponente más importante de la arquitectura pintoresca dentro del estilo griego” y que el palacio de Blenheim (Vanbrugh, Hawksmoor 1722) también lo es.

presentando características específicas de esta corriente, tienen un emplazamiento urbano en lotes cuyo ancho obstaculiza la posibilidad de incluir un tratamiento paisajístico particular.

Por todo esto es posible entender que lo pintoresco sea considerado como una categoría con un grado mayor de imprecisión que otras, dentro de la cual pueden incluirse una gran cantidad de edificios asociados a diversas procedencias formales. Pero a su vez, también puede sostenerse que, frente a un universo de tal amplitud, lo pintoresco se sitúa como una actitud del proyectista que redundará en obras en las que se destacan la irregularidad (entendida en términos de asimetría), el contraste de formas y volúmenes y la utilización de vocabularios figurativos preestablecidos.

## **MODERNIDAD Y PINTORESQUISMO**

### **1941. DOS CASAS EN SAN ISIDRO**

“Evidentemente la primera impresión que provoca esta casa puede hacer pensar en una evolución radical y un poco violenta en mi tendencia conocida. Entre las fotografías que tenemos a la vista y aquellas que publicamos años atrás, hay un contraste indudable. Pero dejando un poco la forma y yendo al concepto, ¿creen ustedes que hay mucha distancia entre aquellas expresiones de una época heroica y esto que ven ahora? Si llamamos contemporánea a aquella arquitectura, ¿qué tiene ésta que no justifique tal calificación?

Cuando un pequeñísimo grupo luchaba, allá por los años de 1925 al 30, por imponer las nuevas ideas, defendíamos el plano funcional, la simplicidad de la estructura, la verdad en el material, la casa para la escala del hombre. ¿Y todo esto no aparece netamente aquí? Sí; pero aparece algo más; algo que por exceso de ortodoxia lo habíamos olvidado; la humanización de la casa. La máquina para habitar nos ofreció sin duda tantas soluciones teóricamente tan perfectas que no reparamos que esa máquina servía al hombre pero no se adentraba en él, era útil; cumplía su misión y era también hermosa, pero dejaba insatisfecho un sector importante de nuestra sensibilidad. Adoptemos los materiales que aquí producimos, muchos de los cuales han dado inconfundible fisonomía a esas viejas casas criollas, verdaderos exponentes de sabia arquitectura, acomodados a nuestras costumbres, nuestro clima, nuestro paisaje; tomemos todo lo bello y práctico de la época colonial y lo más lindo y depurado que nos dejó en la segunda mitad del pasado siglo, el hábil y sensible obrero italiano; resolvamos con esos elementos el problema funcional de la actualidad y habremos humanizado nuestras viviendas”.

En agosto de 1941, Alejo Martínez publicó en *Casas y Jardines*,<sup>7</sup> acompañando la exposición del proyecto de la vivienda que había construido en San Isidro para su residencia particular, este texto que vincula, en el panorama de la literatura arquitectónica local de la época, modernidad y pintoresquismo de una manera excepcional.

En un tono cercano al manifiesto, Martínez define de manera frontal y contundente su posición frente a una oposición que reconoce entre la ortodoxia moderna y la humanización, ubicando los dos términos como dos visiones posibles y diferentes de lo contemporáneo en arquitectura. Es importante señalar que, Martínez no utiliza el término pintoresco o pintoresquista en su diatriba, pero es claro que esta oposición que plantea está vinculada a este concepto. Ya en febrero de 1940 y en esa misma revista había sido publicada por primera vez, una obra pintoresquista de su autoría, donde sí hacía uso del calificativo para explicar su proyecto. Es la casa para el Doctor Alberto Beaux, en la localidad de Martínez. En ese artículo, el término pintoresco aparece utilizado en sentido positivo, en dos oportunidades y en una misma oración:

“En un tranquilo y pintoresco rincón de la vecina localidad de Martínez, y sobre un terreno amplio (...) se construyó esta pintoresca casa”<sup>8</sup>.

Las cinco cuestiones positivas que Martínez rescata de esta manera de hacer arquitectura, que nombra en el artículo de 1941 y que dice sumar a las cualidades de la arquitectura racional funcionalista que había proyectado hasta ese momento, son:

- a. los materiales locales;
- b. nuestras costumbres;
- c. nuestro clima;
- d. nuestro paisaje;
- e. la tradición de las casas criollas del período colonial y de las construcciones de los obreros italianos, de la segunda mitad del siglo XIX.

---

<sup>7</sup> “La casa habitación de un arquitecto” en *Casas y Jardines*, número 91, año IX, agosto de 1941, páginas 363 a 367.

<sup>8</sup> “Casa de Estilo californiano”, *Casas y Jardines*, número 73, año VIII, febrero 1940, página 59.



Al igual que los de Le Corbusier y aunque Martínez no los formule con el mismo énfasis taxativo, se encuentran aquí presentados cinco puntos, cinco recomendaciones a tener en cuenta en la ideación arquitectónica. Pero es conveniente observar que en estos nuevos cinco puntos está presente la idea común de la recuperación de lo propio, aplicada a los materiales, las costumbres, el clima, el paisaje y las tradiciones arquitectónicas. Lo propio o lo local como diferencia fundamental frente a la universalidad genérica de “los excesos de la ortodoxia moderna”. Martínez plantea en su texto (y también en los edificios concebidos a partir de este momento) una observancia de lo local como manera de abordar el proyecto arquitectónico; y aunque se preocupe de dejar en claro que sus consideraciones no están en oposición al heroísmo moderno sino que lo completan, es obvio el tono de crítica y oposición en el que se sitúa para observar –de una manera alternativa- la producción de ese momento, que –paradójicamente- incluye la suya propia.

Además es importante señalar otras dos cuestiones. La primera, que Alejo Martínez fue –junto a Alberto Prebisch, Ernesto Vautier, Wladimiro Acosta y otros contemporáneos- uno de los pioneros en bregar por la construcción de una arquitectura moderna local, integrando aquel “pequeñísimo grupo de 1925-1930”. Sus obras en la ciudad de Concordia pueden incluirse entre la mejor producción de este tipo de arquitectura y algunas de ellas son ejemplares de la puesta en práctica de *los cinco puntos para la nueva arquitectura*, postulados por Le Corbusier en 1926. La casa Péndola Díaz es de 1925; la casa Camaño es de 1929.

La segunda cuestión a tener en cuenta es el grado de efervescencia de la discusión, la experimentación y la variedad que la producción moderna estaba atravesando en ese momento en el que Martínez expone esta defensa del pintoresquismo, en oposición a la heroicidad y ortodoxia modernas. Si bien en ese mismo año el Grupo Austral había dejado de funcionar como tal, su Manifiesto fundacional se había publicado en la sección que tenían, inserta en la revista *Nuestra Arquitectura*, en junio de 1939. En ese mismo año de 1941, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy habían concluido su obra de los Departamentos Transformables en Belgrano (O’Higgins y Olazábal) y en 1944, lo hicieron con el edificio de Los Eucaliptus de la calle Virrey del Pino, proyectado en 1941. Wladimiro Acosta construyó entre 1939 y 1942 la mayoría

de las viviendas unifamiliares en las que aplicó el sistema Helios. El proyecto de la casa sobre el arroyo de Amancio Williams es de 1943 y, entre 1942 y 1944, se publicaron los únicos tres números de la revista *Tecné*. Y además, en 1937 y a sólo cuatro años de esta tajante manifestación, el mismo Martínez había concluido la construcción de la casa taller Forner Bigatti, en el barrio de San Telmo, proyecto de una logradísima modernidad.

Martínez resultó ser una presencia singular dentro del panorama local, ya que además de exponer de manera clara y precisa su posición ideológica frente al tema del pintoresquismo, su obra construida es consistente con esta declaración y es tal vez la única –dentro del grupo que conforman, desde el punto de vista historiográfico, los protagonistas de primera línea de la modernidad- en la que existe un momento definido, en el que se dividen las aguas de una y otra producción, enroladas en estas dos adhesiones estéticas diferenciadas. La obra pintoresquista de Martínez se inicia en 1940, año a partir del cual no se le conocen proyectos vinculados con las ideas expresadas en los 5 puntos de la nueva arquitectura corbuserianos, como sí lo son los que construye hasta ese mismo año. 1940 separa -de manera elocuente- su producción racional-funcionalista de su producción pintoresquista posterior.

Esta nueva producción de Martínez se circunscribe a un conjunto de viviendas unifamiliares construidas en la zona norte de la periferia de Buenos Aires; Olivos y San Isidro, fundamentalmente. Martínez deja de lado en esta etapa profesional posterior a 1940, la experimentación, la radicalidad y las búsquedas formales que caracterizaron su obra hasta ese momento, y se limita a la producción de estas viviendas que responden en su totalidad a distintas variaciones del tipo conocido como el chalé californiano<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> El proyecto de “la casa habitación de un arquitecto” de Alejo Martínez también fue publicado en el libro *Viviendas Argentinas. Selección de casas individuales*, Editorial Contémpera, (edición sin fecha), con el título “Casa pintoresca de tres dormitorios”. La extensión destinada a este proyecto es de sólo una carilla y el formato es exactamente el mismo que se utilizó en la primera página del artículo de *Casas y Jardines*. La misma foto, las dos plantas en la misma ubicación de la página; sólo el texto es diferente. No se menciona que es la casa del arquitecto y, aunque básicamente reformula las mismas ideas de la otra nota, la redacción es otra.

En el primer tomo de esa misma colección (*Viviendas Argentinas*) bajo el título “Una casa pintoresca” apareció la casa para el Doctor Beaux, proyecto en Martínez de 1940.

A pesar del tono rotundo que su declaración en *Casas y Jardines* asume, no hubo en las revistas profesionales de la época, que eran en las que habitualmente publicaban sus proyectos y sus ideas los protagonistas de la modernidad local, ninguna voz que comentase de manera directa (desde la refutación o la adhesión) los dichos de Martínez.

Sin embargo, puede establecerse una vinculación entre este texto de Martínez y una publicación aparecida cinco meses antes en *Nuestra Arquitectura* (número 3, marzo de 1941), dedicada también a una vivienda unifamiliar, proyectada en este caso por su amigo, Alberto Prebisch con el título "Vivienda particular en San Isidro". Esta revista y *Casas y Jardines* fueron fundadas y tuvieron como director al ingeniero estadounidense Walter Hylton Scott, razón que explica la replicación de notas en uno y otro medio y también, la manera familiar utilizada en la exposición de las obras. Es llamativa la similitud de los formatos en estos dos artículos; en la primera página de ambas publicaciones, la distribución de gráficos y textos, así como las proporciones entre ambos, es casi idéntica. Una foto general exterior ocupando la media página superior, la planta a la izquierda y un texto sobre el proyecto, ubicado a la derecha. Pero la similitud no se aprecia sólo en las cuestiones editoriales sino que alcanza también, llamativamente, a los resultados de los dos proyectos y a los textos que los acompañan.

Se trata de dos viviendas individuales construidas en San Isidro, provincia de Buenos Aires. Están situadas en terrenos de grandes dimensiones con amplios y vistosos jardines que las distancian de la calle y de los otros bordes del lote. Las dos tienen dos niveles (la de Prebisch, además, un pequeño sótano). El tamaño de las plantas es similar, las dos tienen 3 dormitorios y presentan la misma claridad funcional y una distribución parecida de los locales que la componen. Las plantas están resueltas a partir de una configuración compacta; como era habitual en las viviendas pensadas dentro de los presupuestos teóricos del racional-funcionalismo local no tienen patios interiores, sino que la ventilación de los locales se practica por el perímetro libre que los volúmenes presentan. La casa de Martínez tiene una planta casi cuadrada que mantiene la

---

misma superficie en ambos niveles. La proyectada por Prebisch es más compleja; la planta baja se organiza a partir de dos cuadrados desfasados y de diferente tamaño: uno para los locales de estar y otro para los locales de servicio, que se articulan con una tercera figura que resuelve el comedor. En la planta alta, la superficie se reduce notablemente por la aparición de tres terrazas; operación proyectual utilizada con asiduidad por Martínez en las viviendas construidas en Concordia a partir de 1925.

También pueden señalarse fuertes analogías entre las imágenes exteriores que las dos viviendas presentan: muros revocados, techos de tejas a dos aguas, barandas metálicas de parantes verticales en las terrazas de las plantas altas, postigones de madera en los dormitorios. Pero, además de estas simetrías en la materialidad, la configuración volumétrica proyectada para estos dos edificios, definen imágenes exteriores, que desde la vía pública resultan muy parecidas. La ubicación de la cumbrera de manera paralela a la línea municipal establece una fuerte presencia de la pendiente de la cubierta, volcándose hacia la calle. También, en ambos ejemplos se dispuso una amplia terraza en la planta alta que sirve como expansión de los dormitorios y bajo la cual se ubica una galería (en la planta baja). En la obra de Martínez esta galería está ubicada hacia el frente y por ella se produce el acceso principal a la vivienda; en la obra de Prebisch, se ubica en la fachada del contrafrente (hacia el río).

Esta similitud entre ambos edificios está presente también entre los textos que los arquitectos elaboraron para presentar sus obras; las ideas que las explican en uno y otro caso, versan alrededor de las mismas cuestiones. Pero, lo realmente significativo de esta situación, es la sincronía y la manera en la que aparece tratada la cuestión pintoresquista (aunque Prebisch utilice el término en sentido peyorativo) como una superación de las prácticas modernas de ese momento. Si bien Prebisch está alejado del tono de proclama o manifiesto que Martínez eligió, anticipa en su texto los cinco puntos que Martínez retomaría meses más tarde en el artículo publicado en *Casas y Jardines*:

“Atenderlos [los gustos y costumbres del propietario] responden a determinada y particular organización mental y psicológica. Atenderlos y darles una

adecuada expresión es deber capital del arquitecto y no contrariarlos en nombre de tal o cual estilo o tendencia estética”.

“Me he servido de ciertos elementos tradicionales de nuestra arquitectura criolla, no con criterio anecdótico o sentimental sino en virtud de condiciones prácticas y plásticas. Una planta simple y geométrica me ha permitido disponer un techado a dos aguas de amplias líneas. Creo que este tipo de techado presenta más garantías de seguridad que la azotea, sometida al juego peligroso de las dilataciones en nuestro clima voluble. Por otra parte, empleado en grandes planos y sin banalidades pintorescas, constituye un elemento arquitectónico de buena ley (...) En la construcción de esta casa se ha utilizado en lo posible materiales del país (...) Las ventanas son de madera de cedro, de perfiles angostos y muy buen ajuste (en virtud de qué novelería hemos abusado tanto de la carpintería metálica...?) y su tamaño es el adecuado para cada local y para la luz violenta de esta tierra; y aunque no son horizontales, encuadran agradablemente el paisaje.”<sup>10</sup>

Como ya se ha dicho, es sorprendente la familiaridad que existe entre el texto de Martínez y el de Prebisch y es también importante señalar la manera en la que se cuestionan algunas de las ideas de la ortodoxia racional funcionalista. En el escrito de Prebisch puede observarse como se ponen en discusión dos de los cinco puntos de la arquitectura expresados por Le Corbusier y utilizados, tanto por Martínez como por Prebisch, en sus proyectos de las décadas anteriores.

---

<sup>10</sup> Jorge F. Liernur, en la voz *Tecné* del *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, menciona en relación al “momento singular de finales de los treinta y principios de los cuarenta, cuando se produce un importante viraje en el Modernismo local” la prédica de Alberto Prebisch reclamando “la relación con el paisaje, la historia y los materiales del país, con el mismo tono beligerante que había empleado apenas diez años antes para postular una arquitectura que cortara puentes con toda tradición”. No menciona el nombre del artículo ni el lugar de la publicación, pero obviamente se trata de este escrito aparecido en *Nuestra Arquitectura*. Al igual que en el texto de Prebisch, Liernur no incluye en el suyo, el término pintoresquismo como una alternativa dentro de los cambios operados en la modernidad en ese momento.

1. la terraza jardín, cuando valoriza el techo a dos aguas frente a las azoteas,

2. la ventana alargada, cuando expresa que “su tamaño es el adecuado para cada local y para la luz violenta de esta tierra; y aunque no son **horizontales**, encuadran agradablemente el paisaje.”

Aun rescatando las mismas cuestiones, Prebisch utiliza el término pintoresco en un sentido negativo (“banalidades pintorescas”) y Martínez lo hace de manera positiva, no en éste, sino en otros artículos publicados en la época<sup>11</sup>. Es posible, por la cercanía profesional y familiar que los dos arquitectos tuvieron, que éste haya sido un tema de discusión, acuerdo o desacuerdo entre ambos. Sin embargo, ninguno de los dos habilita la polémica pública haciendo referencias al texto del otro, en el suyo.

También es sugestiva la manera en la que Prebisch llama la atención sobre la singularidad del comitente, en cuanto a que señala la obligación de atender sus gustos y costumbres “y no contrariarlos en nombre de tal o cual estilo o tendencia estética”.

Seguramente Prebisch está sugiriendo aquí, la necesidad de que los arquitectos tuviesen una disposición más permeable a la variedad de propuestas estéticas que convivían aún en los años 40, abandonando el exceso de ortodoxia que mencionaba Martínez. Sin nombrar ninguna posibilidad en particular (salvo estas ideas a las que no llega a ponerle la calificación de pintoresquistas, como sí hace Martínez) es posible que en su alusión estén incluidas las obras racionalistas, pintoresquistas, historicistas, algunas variantes de cuño modernista y soluciones art decó que se producían simultáneamente en ese momento. Y seguramente también, en esta apelación al “deber capital del arquitecto y no contrariarlos [los gustos del comitente] en nombre de tal o cual estilo o tendencia estética” está expresando su convicción de que los ideales modernos frente al público no profesional no tenían un reconocimiento ni una aceptación generalizada. Idea que también sugiere Martínez cuando dice “un pequeñísimo grupo”, en relación a los arquitectos que sostenían las ideas del racionalismo ortodoxo.

---

<sup>11</sup> Sobre este tema puede verse: Giménez, Carlos Gustavo; Navarro, Ángel, *Alejo Martínez. La experiencia moderna en la Argentina*, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 2012.

Sin duda, Prebisch está cuestionando aquí –entre otros- los conceptos sintetizados en la idea de la *machine à habiter*, incluida en los artículos reunidos en 1923 en *Vers une architecture*. Esta formulación en la que Le Corbusier planteó la necesaria analogía entre la vivienda y el comportamiento mecánico de los artefactos para conseguir un perfecto funcionamiento, evitar la incorporación de elementos superfluos que alterasen el propósito principal y crear una nueva estética afín a los tiempos modernos, supone que el usuario de la vivienda responde a maneras de habitar que son universales al hombre occidental y por lo tanto, que pueden ser traducidas a superficies y disposiciones que satisfacen de manera unívoca el comportamiento humano, dejando de lado las singularidades de cada persona. La casa que Prebisch proyectó para su hermano Raúl en 1931 en la avenida Luis María Campos, ya demolida, es uno de los ejemplos más interesantes de traducción local del concepto corbuseriano de la *machine à habiter*.

En cambio, Martínez sí menciona explícitamente el concepto de la máquina de habitar en su texto, y relativiza su importancia.

“...esa máquina servía al hombre pero no se adentraba en él, era útil; cumplía su misión y era también hermosa, pero dejaba insatisfecho un sector importante de nuestra sensibilidad...”

Sin embargo y en relación a la posición de Prebisch conviene señalar que entre sus obras menos divulgadas se encuentran varias que se apartan de la observancia ortodoxa de la expresión racional funcionalista; ideario que había sostenido desde los momentos iniciales de su carrera. La Ciudad Azucarera, proyectada junto a Ernesto Vautier es de 1924, año en que ambos retornaron a Buenos Aires luego del viaje de graduación transcurrido en los años 1922 y 1923. Puede quedar aquí planteada otra línea de posible investigación sobre algunos de esos proyectos. Como por ejemplo el Edificio de Departamentos para el padre de Ernesto Vautier de 1926, proyecto también de su colaboración junto a éste, que Alicia Novick<sup>12</sup> incorpora en un Inventario de Obras y

---

<sup>12</sup> Novick, Alicia, “Alberto Prebisch. La vanguardia clásica”, *Cuadernos de Historia, Protagonistas de la arquitectura argentina*, número 9, IAA, FDU, UBA, Buenos Aires, junio de 1998.

Proyectos. Allí, el Edificio de Departamentos figura como ubicado en las calles Guanacache y avenida del Trabajo. Seguramente se trata del conjunto de la calle Franklin D. Roosevelt (actual denominación de Guanacache) y avenida Ricardo Balbín (actual denominación de la avenida Del Tejar), ya que Guanacache y avenida del Trabajo no conforman ninguna esquina de la ciudad. Este conjunto de viviendas que presentaba algunas interesantes características pintoresquistas en su exterior (asimetría general del conjunto, fuertes contrastes volumétricos, utilización de chimeneas como formas expresivas, rugosidad de los revoques exteriores), aunque resuelto sin la apelación de formas provenientes de lenguajes figurativos, fue lamentablemente demolido en 2014. En la publicación mencionada se incluyen fotos de algunas viviendas unifamiliares proyectadas por Prebisch en la década de 1930, cercanas en su expresión a las ideas planteadas en el artículo de 1941.

Pero algo realmente significativo es como trabajando alrededor de las mismas cuestiones teóricas y señalando la singularidad de cada proyecto en la figura de un comitente particular, con materiales, clima, paisaje y tradiciones locales y arribando a expresiones arquitectónicas similares, uno ejerza la defensa de la condición pintoresca y el otro, califique a lo pintoresco como una banalidad.

La presencia de las voces de estos dos destacados profesionales de la época, señalando falencias en las prácticas modernas de 1940, no provocaron intercambios ni polémicas abiertas, réplicas ni discusiones que hubiesen posibilitado un fecundo esclarecimiento de las ideas acerca de la relación entre lo acontecido localmente y la producción de la modernidad europea. Es posible plantear en este contexto, que la discusión quedó soterrada y que esta reacción ante la ortodoxia moderna de Martínez resultó temprana, en lo que respecta a la situación de discusión teórica de nuestro medio local. Las cualidades que rescata en la exposición de sus proyectos pintoresquistas son cercanas a las que, en las décadas siguientes esgrimirán algunos de los autores y críticos del denominado movimiento casablanquista, donde también surgió la confrontación dialéctica entre modernidad y tradición, universalidad y localismo, pero (al igual que Alberto Prebisch) sus autores eludieron también la calificación de pintoresquismo para su propia arquitectura. Pareciera posible,



entonces, proponer un vínculo entre aquellos dos textos de Martínez y Prebisch y la cantidad de escritos habidos sobre Nuestra Señora de Fátima (1956-57) y las obras expuestas en la exposición Catorce Casa Blancas de 1964.

Algunas citas extraídas de *Casas Blancas. Una propuesta alternativa*,<sup>13</sup> dan cuenta de la aparición de los puntos mencionados por Martínez, algunas décadas después y en relación al intercambio teórico suscitado alrededor de esa nueva producción.

“Fátima es la conjunción armónica de lo tradicional y lo actual ¿quién no siente frente a esta sencilla iglesia parroquial el aire de nuestras modestas capillas del noroeste...? (...) ... esta iglesia, que es un documento cándido de un momento crucial, de profundo análisis de nuestras cosas...” (F. Ortiz, “De la arquitectura vernácula a las casa blancas”, página 26)

“Las necesidades a satisfacer eran de todo tipo, por parte del comitente: cobijo, economía, significación, adaptación a la nueva liturgia, cristocentrismo, por parte de los diseñadores: expresividad autoral y respeto por la cultura local” (R. Iglesia, en relación a Nuestra Señora de Fátima en “Nuevas reflexiones sobre las Casas Blancas”, página 56).

“La arquitectura así entendida es la que ha ido decantando la buena manera de hacer los ámbitos y lugares de cada día que nos rodean, con intenciones más inmediatas, aunque no opuestas, que las de hacer una obra de arte o aplicar metodologías o repertorios formales universales”

“La arquitectura reconoce para sus finalidades la relación con el lugar, el tiempo y las necesidades de una determinada comunidad, donde la técnica empleada será un apéndice de la cultura y no su aspecto dominante” (Eduardo Maestriperi y Pablo Beitía en “Casas Blancas, historia y presente”, página 115).

“Las Casas Blancas son una expresión auténticamente argentina (...) emparentada formalmente con lo hecho aquí en nuestro pasado (...) Se

---

<sup>13</sup> Cedodal, Buenos Aires, 2003.

exaltan las virtudes de los materiales tradicionales: ladrillo, madera, hormigón.”  
(J.M. D’Alessandro, “Una mirada visceral”, página 170)

“Pero sí estoy seguro de que las catorce casas eran el resultado de una búsqueda en procura de un lenguaje que identificara una manera de hacer arquitectura desde la Argentina, en algunos casos se ahondaba en sus raíces y en otros casos se decodificaban lenguajes buscando personalizar el resultado final” (R. Saucedo, “Testimonios”, página 169)

FINAL. El tratamiento bibliográfico de las obras pintorescas.

En la historiografía local, el pintoquesquismo no se ha constituido como una categoría estudiada de manera integral a lo largo del devenir histórico, sino que habitualmente se le han destinado estudios parciales (en formato de artículos de revistas, generalmente) que presentan el tema en función de recortes precisos. En la mayoría de los casos o son geográficos (la arquitectura marplatense) o tipológicos (el chalet californiano) y por lo general, no presentan la intención de articularse en una estructura expositiva mayor.

Los numerosos estudios existentes sobre la temática pintoquesquista pueden agruparse -en una primera instancia- de la siguiente manera:

a. una serie de trabajos donde la vivienda es el programa estudiado:

1. la arquitectura de los lugares de vacaciones: la costa, las sierras, los lagos.
2. la arquitectura marplatense (los chalets)
3. el chalet californiano (tratado en algunos casos como una de las variantes de la arquitectura neocolonial)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> En muchos trabajos, la arquitectura neocolonial es considerada dentro de la condición pintoquesca. Resulta interesante la distinción que expone Anahí Ballent respecto de lo Neocolonial: "Sin embargo, no es correcto considerarlo como un exponente de la Arquitectura Pintoquesca, porque constituyó una totalidad ideológica y estética -características que raramente se observan en la Arquitectura Pintoquesca- y porque se trataba de un "estilo" en un sentido estricto; un sistema pautado y codificado que contrastaba con la libertad de combinación de elementos y formas observados en la Arquitectura Pintoquesca; no estaba ligado a programas determinados". En "Pintoquesca, Arquitectura", en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina, Estilos, Obras, Biografías, Instituciones, Ciudades*, Liernur, Jorge Francisco, Aliata, Fernando, compiladores, Clarín, Buenos Aires, 2004.

4. Los barrios residenciales extraurbanos de nueva fundación, entre los que destaca la denominada arquitectura del estado peronista.
5. las casas quintas.
6. los cascos de estancia.
7. la obra desarrollada por León Douge (fundamentalmente el grupo de viviendas construidas en la provincia de Córdoba).

b. una serie de trabajos que contempla otros programas:

8. la arquitectura para el ocio (hoteles, *club houses*)
9. las estaciones de YPF a lo largo del país.
10. la obra en los Parques Nacionales (San Carlos de Bariloche) y su inclusión en algunos libros dedicados a la obra de Alejandro Bustillo.

Aunque algunas de estas obras fueron publicadas en las revistas profesionales en el momento de su ejecución, la historiografía les dedica un reducido espacio, llegando en algunos casos al silencio. En los trabajos que se ocupan de períodos amplios de la producción arquitectónica nacional, el término pintoresco o pintoresquista es utilizado en un sentido distinto al que adquiere en aquellos estudios que se ocupan de algunos de los recortes ya mencionados, en los que esta producción suele estudiarse.

Según nuestro criterio, el libro de Anahí Ballent, *Las huella de la política*<sup>15</sup> y la voz del *Diccionario de Arquitectura* citada en pie de página, son los estudios en los que más se ha avanzado sobre la construcción de la caracterización de la arquitectura pintoresquista en un sentido más abarcador de la producción en nuestro país.

Con asiduidad relativa, en las obras generales se aplica el término pintoresco como adjetivo a la descripción particular de un edificio. Es habitual, que esta utilización se haga en un sentido que presenta cierta consideración descalificadora. Pintoresco como una manera de aludir a una producción de segunda línea, de simple factura, irregular, sin fundamentos teóricos que la avalen y pocas veces más allá de la asociación común de lo pintoresco con la

---

<sup>15</sup> Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Colección Las ciudades y las ideas, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, 2010.

arquitectura recreativa. En otras ocasiones, se lo utiliza con el propósito de definir vagamente una categoría o un agrupamiento reconocible de edificios, pero dando por sentado los alcances del término, sin avanzar en su precisión o la definición de cuales son las condiciones que establecerían la formulación de esta categoría estética o formal. **Esta ambigüedad de los alcances del término provoca y hace posible la incorporación de obras de muy distinto cuño y procedencia dentro de la misma clasificación.**

En *Historia General del Arte en la Argentina*, Federico Ortiz, al dedicarse al período 1870-1945 menciona en –por lo menos- dos ocasiones la cuestión pintoresquista; en relación a la obra desarrollada por Alejandro Bustillo, Miguel Ángel Cesari y Ernesto de Estrada en San Carlos de Bariloche<sup>16</sup> y los alrededores de los Parques Nacionales y en las “Consideraciones Finales sobre la arquitectura argentina del período 1870-1945”<sup>17</sup>. En ningún momento del capítulo, menciona o reflexiona sobre los casos de las obras pintoresquistas que proyectaron los arquitectos modernos del período, como así tampoco intenta un tratamiento de la cuestión pintoresca como un problema con entidad posible de ser indagada y estudiada.

En *Arquitectura en la Argentina del siglo XX, La construcción de la modernidad*<sup>18</sup>, donde es abarcado el estudio del período 1880-2000, el término pintoresco y pintoresquista aparece en alrededor de diez ocasiones a lo largo de la obra. En cuatro de ellas, es aplicado a la descripción de edificios o conjuntos particularizados: el Club Hotel Sierra de la Ventana, la estancia de Plátanos en la provincia de Buenos Aires, obra de Alejandro Bustillo, la residencia particular del arquitecto Juan Manuel Acevedo en la avenida Alvear y el Club de Campo Los Lagartos. En otras ocasiones, el término también es utilizado en un sentido que puede entenderse como peyorativo, por ejemplo cuando en relación a la producción local de las últimas décadas del siglo pasado, se dice:

“El gusto de las nuevas élites, formadas al calor de las teleculturas, se articuló con las nostalgias y la disponibilidad ‘posmodernistas’ y constituyó un

---

<sup>16</sup> “Hay en efecto, una tipología compartida, que se generalizó en toda la región y cuyo eje es innegablemente pintoresquista...” página 178.

<sup>17</sup> “En estas zonas de extramuros, prevalecieron respuestas pintoresquistas...” página 186.

<sup>18</sup> Liernur, Jorge Francisco, Fondo Nacional de las Artes, 2001, Buenos Aires.

paradigma conformista y mediocre del habitar, que se tradujo en un estilo pintoresco, de origen remoto, presumiblemente inglés...”

Por último, y por citar por lo menos tres publicaciones de momentos diferentes, en los diez fascículos que Eudeba publicó en 1980<sup>19</sup>, el término aparece en muy pocas ocasiones. La primera, en la descripción del Cabildo de Salta (“...aludiendo seguramente a las pintorescas anomalías de composición entre los dos pisos de arquerías y el cuerpo de la torre...”)<sup>20</sup>; la segunda en relación a los historicismos del siglo XIX (“...neorrománico y neogótico en todas sus fases que, particularmente en el ámbito británico, marcaron el rumbo del ‘pintoresquismo’ en la arquitectura doméstica”)<sup>21</sup>. Las dos últimas se deben a Federico Ortiz<sup>22</sup> y están vinculadas –la primera- al análisis de las distintas fases en que el autor divide las prácticas eclécticas en nuestro país (“Durante esta etapa del eclecticismo, que alguna vez hemos denominado *pintoresquista...*”) y la segunda, a la aparición de la arquitectura neocolonial (“...en que la raigambre hispánica puede ser considerada como un elemento meramente pintoresquista, cuando no simplemente anecdótico”).

## 1. Bibliografía

A.A.V.V., *Arquitectura en la Argentina*, Eudeba, Buenos Aires, 1980.

A.A.V.V., *Casas Blancas. Una propuesta alternativa*, Cedodal, Buenos Aires, 2003.

Alexander, Ricardo Jesse, “El pintoresquismo en la arquitectura argentina. Una reflexión”, en *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, coordinación general Marina Waisman, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978.

Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Colección Las ciudades y las ideas, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, 2010.

---

<sup>19</sup> AA.VV., *Arquitectura en la Argentina*, Eudeba, Buenos Aires, 1980.

<sup>20</sup> Nicolini, Alberto, “Ciudad de Salta”, fascículo 2, Centro-Noroeste-Cuyo, página 22.

<sup>21</sup> De Paula, Alberto S.J., “La situación mundial”, fascículo 7, 1850 a 1880, página 106.

<sup>22</sup> “La arquitectura en la Argentina desde 1880 hasta 1930”, fascículo 8, 1880 a 1930, páginas 127 y 133, respectivamente.

- Blunt, Anthony, *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1998.
- Cova, Roberto Osvaldo, Gómez, Raúl Arnaldo, "Arquitectura marplatense (1900-1940): estilística y pintoresquismo" en *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, coordinación general Marina Waisman, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978.
- Giménez, Carlos Gustavo, Navarro, Ángel, *Alejo Martínez. La experiencia moderna en la Argentina*, Sociedad Central de Arquitectos, Nobuko, Buenos Aires, 2012.
- Hussey, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013 (1ª edición inglesa: 1927)
- Levisman, Martha, *Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional*, ARCA, Buenos Aires, 2007.
- Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX, La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001.
- Liernur, Jorge Francisco, Aliata, Fernando, compiladores, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina, Estilos, Obras, Biografías, Instituciones, Ciudades*, Clarín, Buenos Aires, 2004.
- Middleton, Robin, Watkin, David, *Arquitectura del siglo XIX*, Tomos 1 y 2, Electra Editrice, Milán, 1979.
- Novick, Alicia, "Alberto Prebisch. La vanguardia clásica", en *Cuadernos de Historia. Protagonistas de la arquitectura argentina*, número 9, IAA, FADU, UBA., junio de 1998.
- Ortiz, Federico, *Acerca del Movimiento Moderno en la Argentina (1920-1945)*, en *Historia General del Arte en la Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes*, Tomo VIII, Buenos Aires, 1999.
- Patetta, Luciano, "Lo sublime y la poética del Pintoresquismo", en *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*, Hermann Blume, Madrid, 1984.
- Pevsner, Nikolaus, *Esquema de la Arquitectura Europea*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1977.
- Viñuales, Graciela María, *Chalets y petit-hôtels*, en *Sánchez, Lagos y de la Torre. Del eclecticismo al estilo moderno*, Ed. Cedodal, Buenos Aires, 2010.

**Carlos Gustavo Giménez** es arquitecto, graduado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y profesor adjunto a cargo de una cátedra de Historia de la Arquitectura. También se desempeña como profesor adjunto de Teoría de la Arquitectura (FADU/UBA). Es autor de numerosos trabajos de investigación sobre la arquitectura en la Argentina y sobre teoría de la arquitectura que han sido publicados en distintos medios editoriales locales e internacionales. Es investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (FADU). Ha colaborado en la redacción de numerosas voces en el ***Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina***. Ha publicado ***La arquitectura cómplice. Teorías arquitectónicas de la contemporaneidad***. En la Colección Personajes de la Sociedad Central de Arquitectos se han publicado dos obras de su autoría: ***Alejo Martínez, La experiencia en la Argentina y Memoria en Piedra y Bronce. El Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario***. Participó en el convenio entre la FADU/UBA y el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires para el ***Relevamiento de Áreas de Protección Histórica de la ciudad de Buenos Aires (APH)***. Participa como Investigador en un Proyecto Ubacyt y dirige un proyecto de investigación acreditado sobre la producción de arquitectura pintoresquista en la Argentina.