UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

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

33-34

1998 - 1999

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

EXCELENTE OPORTUNIDAD

ESTUDIO EN RECOLETA

Sala de conferencia para 80 personas - Sala de ploteo con costos diferenciales - Workstations HP(ICS con CAD) - Espacio para reuniones con sus clientes - Biblioteca de consulta - Invitaciones sin cargo a eventos y congresos - Cursos de capacitación sin cargo - Concursos - Página web, con difusión de socios - Internet y e-mail gratuito - Descuentos en restaurantes de la terraza - Dos horas diarias de estacionamiento gratuito.

Club de Profesionales

de Buenos Aires Design

un espacio para usted, diseñado con estas ventajas, por sólo $ 50 anuales

RECOLETA

Pueyrredón y Libertador - 5777-6160 - www.clubdeprofesionales.com.ar

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 Shuberoff
Vicerrectora
Doctora Susana Mirande

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
Natalio Firszt

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

Director
Arquitecto Alberto de Paula
Director Adjunto
Arquitecto Jorge Ramos

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

Editor
Arquitecto Julio Cacciatore

Comité de Referato
Arquitecto Alberto de Paula
Arquitecto Ramón Gutiérrez Arquitecto
Alberto Nicolini
Arquitecto Alberto Petrina
Arquitecto Jorge Ramos

ANALES

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

33-34

1998 - 1999

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° 950-29-0619-5

CARTA DEL DIRECTOR

Esta edición de *Anales,* una vez más, es doble por su contenido, su carácter bianual 1998-1999, y su numeración 33/34. Continúa en ella la difusión de ponencias del Congreso realizado en 1996, para celebrar el cincuentenario de nuestro Instituto. Los artículos abarcan temas urbanos, arquitectónicos y artísticos, entre los siglos XVI y XX, informaciones y comentarios de acciones contemporáneas sobre la preservación del patrimonio urbano, y reflexiones acerca de la ciudad y sus transformaciones.

La revista ha cumplido en 1998 su propio medio siglo de existencia, dado que *Anales*... N° 1 apareció en 1948. En la anterior edición hemos reseñado la historia del Instituto en su conjunto y, dentro de ella, también la de esta, nuestra principal publicación. Por eso no voy a insistir en este tema. Sólo dejar constancia, y reflexionar acerca del valor de leer y repasar las notas que ya son tiempo pasado, aunque a veces muy cercano.

"La nave va", escribía Pancho Liernur en 1991, al cerrar su presentación del número "trienal" 27/28. Resumía en esa nota las dificultades que entorpecían la vida normal del Instituto y que no vale la pena reiterar, simplemente porque allí han quedado escritas, pero continúan y con mayor penuria. Ese texto que, por su fecha, ha sido virtualmente una memoria para el cierre de gestión de Pancho Liernur, tiene explícitos los fundamentos de la voluntad por sostener la continuidad de la vida del Instituto y su revista "como un auto de fe" cimentado "en el deseo y en las energías que provee la utopía".

Continuamos tras los fines y objetivos señalados en el número inicial de estos *Anales.* Reiteramos nuestra convicción absoluta por impulsar una visión crítica del diseño, la arquitectura y la ciudad, desde la óptica de nuestra propia realidad. Creemos en la investigación científica como medio de demostrar verdades y

ampliar en forma constante el campo del saber. Sabemos que la libertad es el marco imprescindible para avanzar en esta ruta. Confiamos en la vocación de nuestros compañeros que integran este Instituto y, sobre todo, en su voluntad para seguir adelante y mantener siempre encendida la llama de la ciencia.

Hasta la próxima.

Alberto de Paula (UBA, CONICET)

EDITORIAL

Tal como lo expresa la Carta del Director, la mayor parte del contenido de este número de *Anales* se integra con una selección de trabajos presentados al Congreso de 1996 (año del cincuentenario del IAA), con la idea de continuar presentando otros trabajos en próximos números de esta publicación.

Los primeros nos remiten al siglo XVIII. El texto de Rodolfo Giunta y María Rosa Gamondés analiza e interpreta documentación acerca de si en el Buenos Aires de entonces se buscaba controlar o dejar a la libre iniciativa el crecimiento de la traza original de la ciudad.

Tema que se enlaza con el artículo de Alberto de Paula, Leonardo Galatti y Luis Valiani que, a partir de la existencia de "un modelo urbano legal" de la corona hispánica verifica que su cumplimiento se da en forma muy relativa en las nuevas poblaciones fundadas en el área rioplatense ya que se las modifica según trazados conformes a usos y costumbres generalizados en una Hispanoamérica propicia a tergiversaciones y olvidos de lo legislado por la lejana España. Esta temática se complementa con los casos particulares de la evolución urbana de las ciudades bonaerenses de Mercedes y Chascomús, tratadas en sendos artículos de Juan Carlos Doratti y Alejandro Lenarduzzi.

También dentro de la producción colonial, el equipo de investigación dirigido por Carlos Gil Casazza presenta un concienzudo estudio sobre las iglesias porteñas del siglo XVIII en pos de definir una tipología en sus aspectos formales, espaciales y de emplazamiento. Y también dentro del tema religioso, Bozidar D. Sustersic y Estela Auletta refieren de manera exhaustiva el complejo (y lleno de contradicciones) proceso de construcción de una de las iglesias de las misiones jesuíticas más interesantes y atípicas en su arquitectura.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX tiene lugar el asentamiento de los

galeses en el Chubut. Fernando Williams proporciona un estudio detallado de la arquitectura producida por esos colonos donde se conjugan la tradición con una flexible adaptación a condiciones y materiales del nuevo medio. Frente a estos ejemplos del entonces confín del país, surge la imagen de otra Argentina: la propuesta por la generación del 80, europea, opulenta, llena de logros pero también de contradicciones y frustraciones. Carlos Page se refiere al agostado proyecto para dotar a la ciudad de Córdoba de un espléndido y arquitectónicamente afrancesado Palacio de Gobierno, a costa de la desaparición del Cabildo colonial el que afortunadamente aún persiste. E lima Arestizábal y Luis Patricio Rivas confrontan opulencias al comprar las intervenciones urbanas más relevantes en las capitales de Argentina y Brasil: las Avenidas de Mayo y Río Branco.

Los artículos siguientes se relacionan con la polifacética arquitectura de nuestra primera mitad de siglo: la peculiar elección de las corrientes modernistas para la concreción de un plan de escuelas en el ámbito bonaerense, texto de Vicente Rodríguez Villamil, y la obra que Francisco Salamone realiza en el mismo ámbito de la mano de la gestión del gobernador Fresco. Aquí la opción es por el Art Decó, y el equipo dirigido por René Longoni centra su análisis en los edificios para mataderos municipales con la intención loable de recordar su originalidad de propuesta y su valor patrimonial y como parte de un estudio más amplio de la obra del ingeniero Salamone.

El tema de la protección del patrimonio es tratado por Oscar De Masi en referencia a la ciudad de Córdoba. Y desde esa capital mediterránea, Berta de la Rúa, Ana María Rodríguez de Ortega y Laura Amarilla de Pupich escriben sobre Angel T. Lo Celso con su producción formalmente ecléctica, como también lo fue la de Salamone. Se reconoce el paso de Lo Celso por los distintos momentos vividos por la arquitectura argentina: neocolonial, Art Decó, modernidad. Pero que al respecto fue un pionero, un hacedor sustentado por un fuerte fundamento teórico y un interesado en el estudio de nuestra arquitectura histórica, tal como lo muestran sus numerosos escritos.

"Los inmigrantes aportan objetos y valores culturales que al llegar a nuestras tierras han perdido su valor de uso. Desprendidos de su contexto original, todos los productos americanos se vuelven de hecho, surrealistas". Según Celia Guevara, los que denomina escritores utópicos de la Argentina (Sarmiento, Dittrich, Quiroule) o la forma como colectivamente se viven algunos objetos como el automóvil, no son sino instancias de un camino de lo surreal. Finalmente, y como anticipo de estudios posteriores, acude a los textos de Walter Benjamin y a sus famosas interpretaciones del carácter de ciertos espacios como el mundo de los pasajes parisinos del siglo XIX, que permiten "soñar" anticipatoriamente un mundo por venir: el de la modernidad, de la arquitectura del vidrio, de la fragmentación urbana.

La arquitectura dibujada dentro de la obra de Xul Solar es tema del texto de Rafael Cippolini. Una forma de construir un mundo afín con leyes astrológicas propias de este original artista y otras universales planteando una poética que rescata formas del inconsciente colectivo contemporáneamente a la afirmación del pragmatismo y funcionalismo de la modernidad en la arquitectura.

El contenido central de este número de *Anales,* que comenzó con una investigación sobre documentación del siglo XVIII, se cierra con un ejemplo de las nuevas posibilidades para una reconstrucción en distintos períodos históricos de la transformación de una ciudad, en este caso, Buenos Aires. Gracias a las experiencias multimedia, Alberto Boselli y Graciela Raponi pueden proveer distintas imágenes que permiten una nueva forma de leer la ciudad.

Julio Cacciatore

DESARROLLO CONTROLADO O ESPONTÁNEO DOS IMÁGENES DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

María Rosa Gamondés

Rodolfo Giunta

"[..] la firmeza, la solidez de los puntos en los que se engancha nuestro sueño, y el rigor del control al que le sometemos en una palabra, la crítica histórica es lo que da valor a nuestra profesión".

INTRODUCCIÓN

Creemos que, dada la escasez de trabajos históricos sobre el período abordado, la opción metodológica más inteligente es la de realizar lecturas acabadas y análisis profundos de las fuentes existentes que nos aporten datos sobre nuestro objeto de estudio: la ciudad de Buenos Aires.

La idea es, entonces, componer a través de pequeños fragmentos sólidamente trabajados una ciudad desconocida. La opción teórica involucra el abordaje riguroso de la documentación histórica con una problemática clara conformada como respuesta a preguntas necesariamente subjetivas.

El presente trabajo extrae una polémica entre miembros de la clase terrateniente local de los "Autos seguidos por el Alcalde Provincial Don José Ruiz de Arellano sobre que se reforme la repartición hecha [...] del ejido de esta Ciudad [...]".[1] De ese intercambio de argumentaciones destinado a justificar o poner en tela

[1] GEORGES DUBY, *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardreau.* Traducción de Ricardo Artola, Buenos Aires, Alianza Universidad, 1988.

de juicio un hecho concreto (de los que se ocupaban, en su mayoría, los escritos de la época) hemos elegido exhumar dos imágenes que el mencionado sector va desplegando sobre su ciudad y el modo en que, entendían, esta debía desarrollarse con el correr del tiempo.

La fuente constituida en torno a la denuncia del Provincial de la Santa Hermandad posee una gran extensión (60 fojas) y agrupa documentos fechados entre los años 1735 y 1737 del tipo más diverso: bandos, declaraciones de servicios prestados a la Corona, transcripciones de trozos de los padrones y escritos que, pidiendo la intervención del Gobernador, fundamentan la propia posición e intentan descalificar a la contraria. Parte de dicha documentación se transcribió a otra, como ser los acuerdos de Cabildo, por lo que la misma ha sido parcialmente editada por una vía indirecta.

Es nuestro objetivo aquí el conformar ambas visiones urbanas y enmarcarlas en el contexto propio de su tiempo.

CARACTERIZACION DE LA FUENTE Y LAS CIRCUNSTANCIAS QUE ENMARCAN SU CONFORMACION

Como ya se había establecido en una investigación anterior[2] se tiene constancia de que a principios de la década de 1720 el ejido estaba siendo ocupado informalmente por individuos de pocos recursos. Estos hechos reclamaban algún tipo de acción por parte de los organismos de gobierno.

También se hizo referencia en el antedicho trabajo a que, ante los acontecimientos anteriormente mencionados, el Cabildo resolvió plegarse a ese movimiento de apropiación de la tierra por parte de particulares en lugar de oponerse al mismo.

Se hicieron "depósitos" (títulos precarios) a fin de dotar gratuitamente de

[2] Autos seguidos por el Alcalde Provincial Don José Ruiz de Arellano sobre *"que se reforme la repartición hecha por el Ilustre Cabildo en los particulares del Ejido de esta Ciudad que éste debe quedar desembarazado para pastos de las cabalgaduras* y *bueyes, principalmente de los Atahoneros, y que tengan donde parar las carreterías y reguas que vienen de fuera.*- AGN, Sala IX, Archivo de Cabildo, 1735-1738, 19.2.1, F. 1 a61.

tierras "a los pobres y beneméritos". Era ésta la única solución posible para otorgar a los primeros un terreno que les habilitara a construir su vivienda fuera de la traza donde, se entendía, todo lote tenía su propietario y, por ende, sólo podía ser adquirido a través de una operación de compraventa.

El problema aparecía con los títulos otorgados a los segundos pues el organismo entendió que, básicamente, el término "beneméritos" involucraba a sus propios integrantes. De esta manera, se dió un nuevo giro a esta tendencia que involucraba la pérdida de ese área en tanto destinada al uso comunal.

Fué en este momento cuando Joseph Ruiz de Arellano denunció la situación frente al Gobernador Salcedo y en función de este pedimento se conformó la riquísima fuente que estamos trabajando.

¿Cuál fue la actitud de cada una de las partes que aparecen en este documento frente al hecho concreto de la expansión de la ciudad a costa de su ejido? La mayor parte de los componentes del Cabildo (a través de diversos portavoces) apuntó a mantener y convalidar la situación, Ruiz de Arellano pretendió que se volviera a la situación originaria revocando los depósitos hechos[3] y el Gobernador atendió a una y otra parte, pidió informes a ambas y, en lo concreto, se limitó a romper bandos amenazando con sancionar (cosa que no se verificó) a aquellos que continuaran ocupando, construyendo o cercando las tierras obtenidas mientras no se arribara a una solución definitiva del asunto.

Entre los documentos comprendidos en los Autos no existe ninguno que de cuenta de un dictamen de las autoridades (y mucho menos aún de una solución definitiva) sobre la cuestión planteada.

[3] MARÍA ROSA GAMONDÉS, *Un proceso de expansión aún en penumbras. El crecimiento de Buenos Aires durante el siglo XVIII a través de su ejido,* en Cuadernos de Crítica N° 64, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", marzo de 1996.

DOS IMAGENES CONTRAPUESTAS DE LA CIUDAD EXISTENTE Y LA FUTURA

Lo que nos interesa aquí es delinear las dos ideas de ciudad que sub-yacen a las argumentaciones que una y otra parte desplegó para sustentar su posición.

¿Cuál es el plan propuesto por Ruiz de Arellano?[4] Como ya se dijo, en lo relativo a la ocupación del ejido, sugirió que se vuelva a la situación originaria por anulación de los depósitos hechos por el Cabildo y todo tipo de mercedes otorgadas por el Gobernador con la sola excepción de los obrajes u hornos de ladrillo y teja.

Debía, además, ponerse un plazo límite para cercar, poblar o vender los terrenos vacíos dentro de la traza a fin de lograr una ocupación plena del territorio involucrado. En caso de que dicha medida no bastara para satisfacer las necesidades habitacionales de la población existente sugería se extendiera (muy acotadamente) la traza a costa del ejidos y que los terrenos incorporados de este modo se dieran tan sólo a los pobres, que así habitarían los arrabales.[5]

Si bien el Provincial de la Santa Hermandad refirió que la mayor parte de los materiales de construcción que se utilizaban en la ciudad provenían de fábricas localizadas en las chacras, admitió que no se desalojara a los obrajes existentes en el ejido. Lo dicho, siempre y cuando estos no ocuparan más de una cuadra pues consideraba que era inadmisible que estos resultaran un estorbo a las entradas a la ciudad dado que esas dimensiones de terreno bastaban, a su criterio, para que dichos establecimientos cumplieran sus funciones acabadamente.

Por otra parte, propuso que los dueños de los hornos así establecidos pagaran una cierta cantidad por la ocupación de esos terrenos que se destinaría a la compra de las chacras más cercanas a fin de ampliar el ejido a su costa en compensación por el área perdida.

Se observa que en este planteo se buscaba evitar y de no ser ello posible,

[4] Ver Anexo al final de este texto.
[5] Cfr. *Autos*... AGN, Sala IX, Archivo de Cabildo, 1735-38, 19.2.1, F. 3 a 6 v., F. 22 a 27, E 35a 39 v.

limitar, el avance de la ciudad sobre el ejido. Esto está motivado por el hecho de que, a su criterio, convenía a la ciudad que esta fuera poblada de un modo compacto y al ejido, aplicado al servicio de la utilidad común, que se mantuviere libre de estorbos a fin de cumplir las funciones para las que había sido destinado (pastoreo de los animales y recreo de los habitantes).Las razones que movían al funcionario a solicitar una política que buscara la plena ocupación de la traza eran las de facilitar el contacto entre los pobladores y así favorecer el accionar de los funcionarios encargados de mantener el orden.[6]

La pregunta que sobreviene es ¿por qué si ese era el criterio de ocupación de la tierra urbana de Ruiz de Arellano, éste planteó la excepción del reparto de terrenos a los pobres y de la ocupación de tierras del ejido por parte de los obrajes?

La respuesta es: para dar lugar a albergar una mayor cantidad de población de orígenes humildes y porque la única producción que, se consideraba, merecía ser privilegiada era la destinada a la construcción de edificios.

De hecho, porque Buenos Aires era una ciudad que crecía,[7] lo que admitía algunas concesiones a la realidad aún para un súbdito de la Corona profundamente respetuoso de la ley.

El grupo de miembros del Cabildo que defendió la ocupación del ejido argumentó[8] en favor de este accionar la necesidad de otorgar tierras a las personas necesitadas y cuando se trató de justificar la entrega de mayores extensiones a los "beneméritos" refirió el beneficio que conllevaba la radicación de huertas, arboledas, viñas y obrajes en el lugar.

Sostuvo que el área registraría un cambio favorable con el advenimiento de estos verdaderos "vergeles" y agregó que su existencia redundaría en favor del "beneficio común" (y en particular de los más carenciados) ya que estos establecimientos productivos abastecerían a la ciudad de alimentos y materiales de

---

[6] Ver Anexo al final de este texto.

[7] Evitar *"los daños de ser menos sociable el comercio común, y hacerse casi impracticable que los Jueces y sus Ministros puedan ejecutar en tanta extensión sus diligencias, las rondas celar tal máquina de vacíos y tan dilatadas estancias ni en lo espiritual faltan mayores inconvenientes (...) que no deja de ser inconveniente que estén las habitaciones tan distantes unas de otras que en robos y pendencias y otros excesos no se suele hallar con quien inquirir los sucesos" Autos...* AGN,
Sala IX, Archivo de Cabildo, 1735-38, 19.2.1, F 23 v.

[8] Lo cual también se encuentra sustentado por la proposición recogida en la cita de la nota anterior.

construcción a un costo menor, dada la cercanía del ejido al lugar de comercialización.

Refirió que no convenía poner trabas de tipo económico (pedir el pago de un canon) o espacial (establecer que los obrajes no podían ocupar más de una cuadra) pues el impulso de los particulares que realizaban inversiones en el área podría resentirse y abandonar sus emprendimientos, en función de la disminución de las utilidades (ya escasas a criterio de este grupo), que ello implicaría.

Recomendó además apoyar lo obrado pues, a su entender, las cosas volverían a su cauce o merecerían algún tipo de intervención tan sólo con el correr del tiempo. De esta manera, entendía que, de momento, no tenía sentido alguno intervenir pues los obrajes tenderían a trasladarse de motu propio a lugares más alejados de la ciudad y debería pensarse en el pago de una prestación pecuniaria por las tierras ocupadas recién en el momento en que las comunales se agotaran a fin de componer un nuevo ejido por compra de las tierras colindantes.

Existe un verdadero criterio de *laissez faire* detrás de esta propuesta que, a nosotros desde el siglo XXI, se nos presenta como de mucha vigencia y características liberales.

En el caso de Ruiz de Arellano lo veremos convocar, una y otra vez, a la ley en defensa de su posición, mientras que el grupo de interesados en el reparto acudió alternativamente a interpretaciones de ésta[9] y a la costumbre. De todos modos, convocó a las primeras en favor de su derecho a repartir el ejido tan sólo cuando se vio obligado a defenderse en términos legales. El segundo argumento fue, en cambio, intrínsecamente coherente con sus planteos.

Por otra parte, cuando uno y otro echó mano a ejemplos concretos para fundamentar sus respectivas posiciones, el primero refirió al Viejo Mundo, a las ciudades españolas y el segundo a las indianas ("Lima, Cuzco, Santiago de Chile, Mendoza, San Juan [...]")

Más allá de ataques personales y de intereses creados desplegados se

[9] Cfr. *AUTOS*... AGN, Sala IX, Archivo de Cabildo, 1735-38, 19.2.1, F. 8 a 15 v., E 39 a46. F. 52 a 54.

explicitaron a lo largo de la polémica analizada, sin que mediara una actitud voluntaria en ese sentido, dos representaciones de la ciudad que se habitaba con características propias, cada una de ellas.

CONCLUSION

Dos modos de ocupar el territorio se revierten en dos visiones, dos lecturas, dos distintas representaciones de la ciudad provenientes ambas de integrantes del grupo gobernante local que la habitó en la primera mitad del siglo XVIII.

En una de ellas la cualidad básica de la ciudad es que sea compacta. La ciudad debería extenderse cuando probara que la traza delimitada hasta entonces registraba ya una ocupación plena, no antes. En la evaluación e implementación del plan era el interés común (tal como lo explicitaban las Leyes de Indias), y no los particulares, el que debía prevalecer.

La razón principal para buscar que la población se agrupase de tal modo era el que permitiera a los encargados de mantener "el orden, el controlar" y, en caso de ser necesario, juzgar y castigar a los que lo subvirtieran.

Así, "la ley" juega un rol preponderante en este modelo planteado por Ruiz de Arellano que responde fielmente a la legislación emitida por la Corona española para la conformación de las ciudades de Indias. Se considera, además, que la implementación de cualquier cambio debía (a su criterio) ser primeramente estudiada en profundidad para luego ser sancionada por autoridad competente.

De todos modos, cualquier modificación debía apuntar a reproducir en una escala mayor el modelo anterior: el corrimiento de la línea que limitaba la traza del ejido debía dar como resultado una extensión del mismo a expensas de las chacras colindantes.

La concepción que subyace en el discurso de los capitulares que sostenían su posición frente a las acusaciones del Provincial de la Santa Hermandad es la de una ciudad que se desarrollaría sin la necesidad de controles externos, de un modo

orgánico. No se debía regular el crecimiento pues el mismo se ordenaría de un modo natural con el correr del tiempo.

Puestos a defender su accionar enarbolaron la costumbre y la experiencia en su favor, estos conceptos presentaban una gran afinidad con el espíritu de sus argumentaciones. Al ser interpelados por el Gobernador, puestos en situación de defender su posición en términos legales, se vieron obligados a recurrir a interpretaciones más tardías de la ley, ya que ella, en rigor, les era adversa.[10]

En resumen este grupo accionó con una buena dosis de oportunismo y propició una política que proponía favorecer la iniciativa privada, dilatar la aplicación de controles y se autodefinía en relación a la experiencia de otras ciudades americanas.

Volviendo al modelo de Ruiz de Arellano, ¿fue éste equivalente al de la Corona? No lo parece, esta última ha de haber tenido a su legislación como parámetro de máximo alcance, como un referente que sería deseable implementar de ser ello posible, pero en su accionar parece haber actuado de un modo más flexible, haber estado más dispuesta a reconocer las situaciones de hecho que se presentaban en sus dominios periféricos, tan alejados del poder central como el funcionario que defendió sus intereses a ultranza.

[10] Entre las diversas interpretaciones que circulaban en ese momento figuraban las de Gregorio López, el doctor Acevedo, Bobadilla.

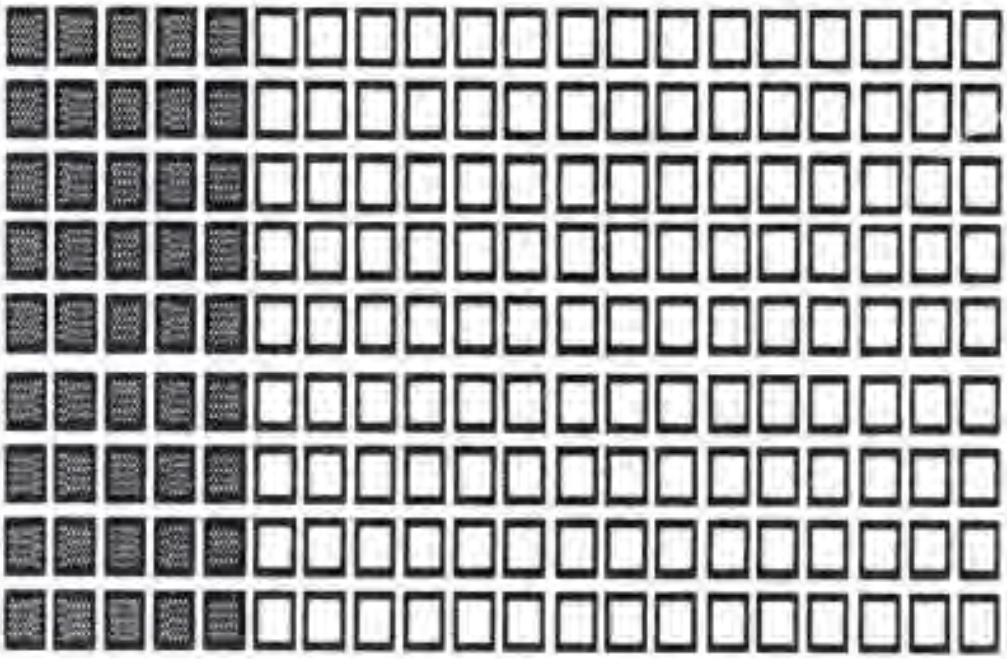


Gráfico 1

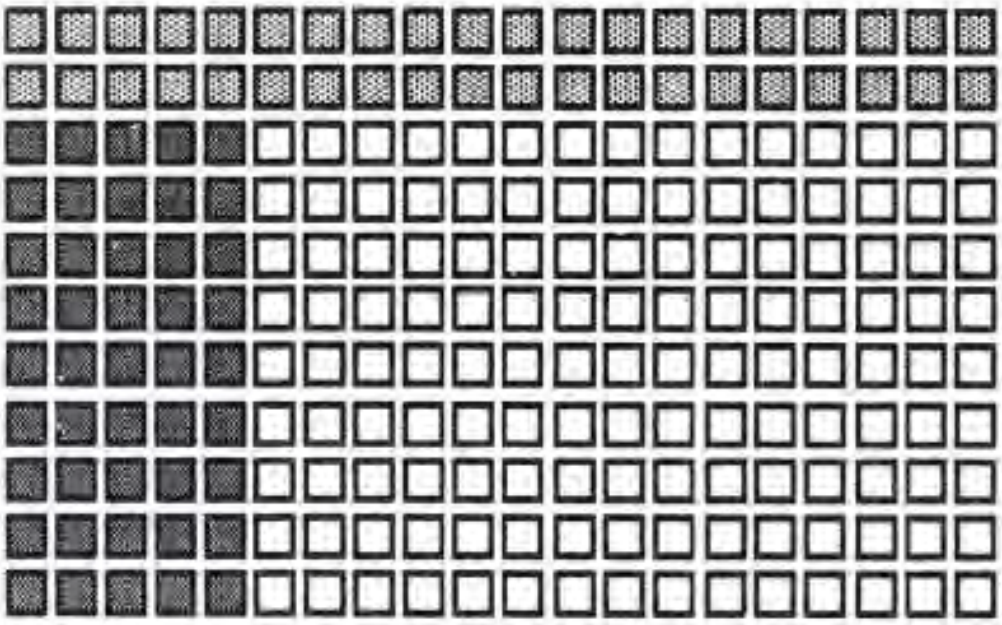


Gráfico 2

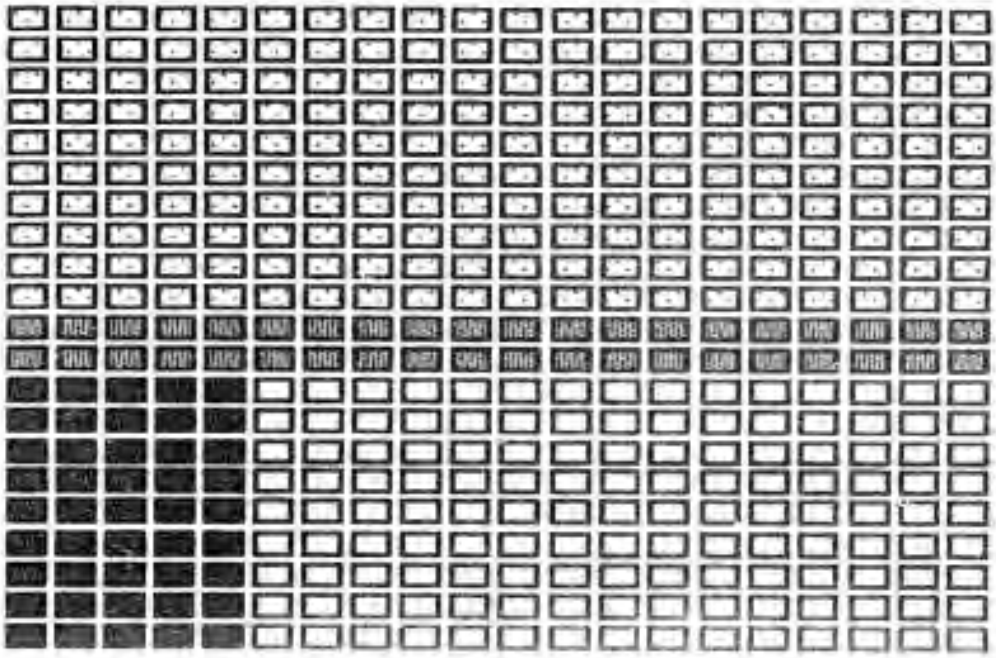


Gráfico 3

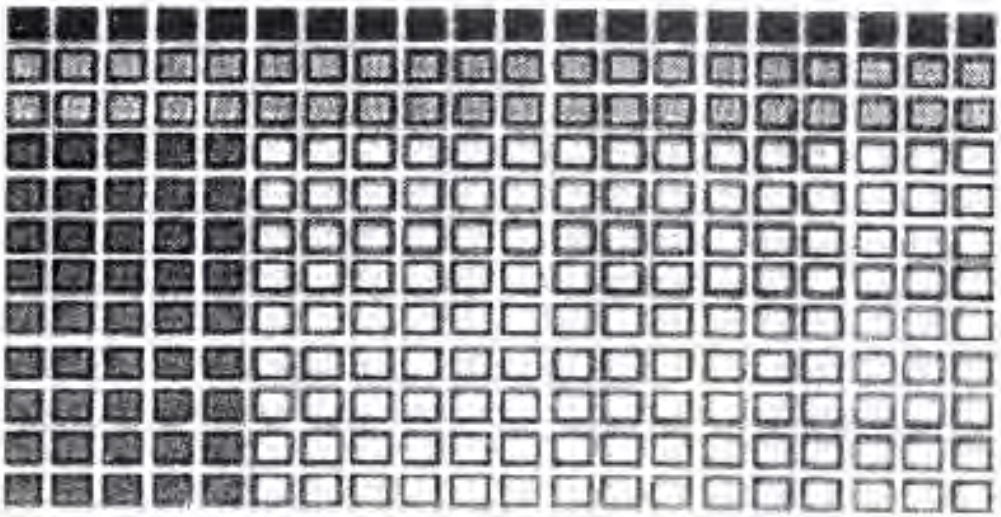


Gráfico 4

ANEXO

Representaciones urbanas de José Ruiz de Arellano.[11]

También formaron parte de los argumentos de Ruiz de Arellano una serie de datos capaces de ser representados espacialmente con los que él apuntó por un lado, a evidenciar el sin sentido del reparto concretado y, por otro, probar la lógica de su propuesta de ciudad.

El Provincial de la Santa Hermandad partió de una traza urbana de 20 cuadras de frente, a lo largo de la costa del Río de la Plata, y 9 de fondo.[12]

Tenía en cuenta así la incorporación, en 1602, a la primitiva traza de Garay de un número de cuadras hacia el sur. Pues era de su conocimiento que a las 15 cuadras de frente por 9 de fondo estipuladas por Garay (conformando un conjunto teórico de 135 manzanas), se habían agregado 5 cuadras de frente (hacia el Riachuelo, es decir prolongando la traza hacia el Sur), pasando a un total de 180 manzanas, lo cual implicaba un incremento de 45 cuadras *(gráfico 1)*.

Ruiz de Arellano asumía la existencia de otro cambio, que situó durante el gobierno de "el Señor Coronel don Balthasar García Ros", vale decir entre 1715 y 1717. Este involucraba que "se añadiesen otras cuarenta en dos hileras más de ancho tomadas del ejido".[13] Señalaba así un incremento concreto de 40 cuadras, pasando a un total de 220 manzanas, es decir 20 de frente por 11 de fondo. Cabe citar que dicha ampliación no aparece en los Acuerdos del Cabildo ni es reconocida su existencia por la contraparte *(gráfico 2)*.

El funcionario reconoció la legalidad de la forma de conformación de esta última traza y la contrastó con la realidad de los repartos que estaba efectuando el Cabildo, los que suponían agregar a la planta de la ciudad unas 10 cuadras más de fondo, en detrimento del ejido. Esto elevaba el número de cuadras a 21. Contando

[11] Es claro que los miembros del Cabildo conocían los límites legales del accionar del organismo en lo referido a dotación de tierras comunales a particulares pues al realizar el reparto eligieron verificar la adjudicación a través de una fórmula de compromiso: el "depósito", en lugar de formalizar el otorgamiento de mercedes

[12] Cfr. *AUTOS...,* AGN, Sala IX, Archivo de Cabildo, 1735-1738, 19.2.1, F 3 a 6 v.

[13] *"que tengo entendido eran veinte de largo de norte a sur y nueve de ancho de este a oeste" AUTOS...,* ADN, Sala IX, Archivo de Cabildo, 1735-1738, 19.2.1, F. 3.

con las 20 manzanas de frente, elevaba el total de la traza a 420 manzanas.

A partir de allí argumentó la inconveniencia del reparto efectuado haciendo un análisis en el que consideró que las citadas 420 cuadras serían capaces de contener unos 1680 solares o 3360 medios solares. A su entender era adecuado tomar como referencia esta última unidad por considerar que aún las mejores casas (y ponía a la suya como ejemplo) podían ser edificadas en lotes de esas dimensiones.

A partir de estas cifras realizaba la siguiente estimación: de los 3360 medios solares habría que restar 360, equivalentes a 45 cuadras, para ser destinados a Plazas e Iglesias. De los 3000 restantes planteó que, como máximo, podría requerirse la construcción de unas 1000 casas que efectivamente ocuparían medio solar. Esto completaba 250 cuadras. Con relación a los 2000 medios solares restantes, equivalentes a 125 cuadras, manejaba dos alternativas de ocupación posibles: se podían disponer 4.000 casas de un cuarto de solar o hasta 8.000 de 1/8 de solar. Recalcó además que si se trataba de permitir el acceso a la tierra de los pobladores de menores recursos, la realidad mostraba que el octavo de solar era suficiente *(gráfico 3)*.

Como ya se dijo, Ruiz de Arellano presentó ese cálculo para evidenciar la irracionalidad del reparto que se estaba llevando a cabo. Como contrapartida, si se trataba de permitir el acceso a la tierra para la construcción de vivienda a los sectores de bajos recursos, propuso lo que entendía sería una ocupación más racional del espacio, teniendo en cuenta los requerimientos de la población existente. Consideró así que sería suficiente aumentar la traza de la ciudad en una 1 cuadra de fondo. De este modo, la planta Urbana quedaría conformada por las 20 cuadras de frente y 12 de fondo, lo que equivalía a contar con un total de 240 cuadras, que permitían la existencia de 960 solares (1920 medios solares; 3840 cuartos de solares o 7680 octavos de solares). Se podría entonces contar con terrenos para entregar ("...acomodar pobres beneméritos...") a los pobres utilizando un mínimo de la tierra pública del ejido. Su propuesta, si se la compara con el reparto que se estaba llevando a cabo, implicaba ocupar apenas el 10% de la tierra

comprometida en aquél *(gráfico 4)*.

CURRICULUM DE LOS AUTORES

María Rosa Gamondés *es Licenciada en Historia de la Universidad del Salvador. Es investigadora del Instituto de Arte Americano "Mario J. Buschiazzo". Participó como consultante del Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities en el proyecto "Buenos Aires 1910 - Memoria del Porvenir". Es autora de artículos sobre la historia urbana de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XVIII y su tesis (en curso) para la Maestría en Historia de la Universidad Torcuato Di Tella refiere a aspectos de la historia social y cultural de la misma ciudad entre 1900 y 1920.*

Rodolfo Giunta *es Profesor en Historia egresado de la Universidad de Buenos Aires. Es Jefe del Departamento Profesional del Museo Mitre de la Secretaría de Cultura de la Nación e investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Es Director de Investigaciones y Proyectos de la Fundación Taller de Investigación y Acción Urbana TIAU. Es docente de los Institutos Superiores Dante Alighieri y Cardenal Ferrari en la Carrera de Turismo, de la materia "Historia de la Ciudad de Buenos Aires".*

LAS IGLESIAS COLONIALES DE BUENOS AIRES
CONSTRUCCIÓN DE UNA TIPOLOGÍA[1]

Carlos Gil Casazza

Silvia Blanco

Claudio Foux

Marta Mirás

Sara Vaisman

"...es imposible discutir acerca de un objeto y reconstruir la historia de sus orígenes...sin haber agotado el inventario de sus determinaciones internas".[2]

Si la afirmación de Aymonino puede parecer una obviedad, no lo es para el estudio de nuestra arquitectura colonial, que salida del centro de interés historiográfico en las últimas décadas, no ha presentado, en general, relecturas de sus objetos ni discusiones de juicios establecidos.

Por ello, hemos considerado oportuno "revisitar" en clave morfológica, las iglesias porteñas del siglo XVIII. Lo hemos hecho a partir de la documentación arquitectónica obtenida a través del trabajo de varios años en el proyecto "La arquitectura colonial sobreviviente en Buenos Aires",[3] tratando de explotar la información que los planos nos dan de las obras, con independencia de otra multiplicidad de fuentes posibles.

Hemos considerado asimismo importante, sistematizar tipológicamente esa

---

[1] Trabajo presentado en el Encuentro Internacional "Historia de la Ciudad, la Arquitectura y el Arte Americanos", IAA/FADU/UBA-Archivo y Museo históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1996.

[2] CARLO AYMONINO, *La Cittá di Padova,* citado en Philippe Panerai et alt., Elementos de análisis urbano, Madrid, IEAL, 1983, p.135.

[3] UBACyT AR 020. Director: arquitecto Carlos Gil Casazza; codirector: arquitecto Miguel Asencio; coordinadora: arquitecta Silvia Blanco; investigadores: arquitectos Claudio Foux, Marta Mirás y Sara Vaisman. El proyecto se continúa actualmente como UBACyT TA 16, con la incorporación de los arquitectos Laura Santos, Rubén Wengiel y Jorge Pablo Willemsen.

información, para trascender las descripciones de casos individuales y generar conceptualizaciones abarcantes de esta arquitectura, su proceso de producción y prácticas sociales vinculadas, una vez que la información empiece a ser cruzada con datos historiográficos.

Tomando, pues, el concepto de tipo como instrumento de análisis histórico, adoptamos la metodología propuesta por Philippe Panerai.[4]

El corpus considerado se limita a las iglesias que, antes de 1810, alcanzaron su aspecto definitivo o consolidaron una estructuración que permite considerarlas básicamente coloniales, aun cuando todas ellas han sufrido modificaciones posteriores. Se descartaron aquéllas que, originadas institucionalmente en el siglo XVIII, recién se definen arquitectónicamente en el XIX. Descartamos ejemplos demolidos (como la vieja iglesia de San Nicolás), ya que nuestro trabajo se basa en los relevamientos actuales. Tampoco incluimos un reducido grupo de capillas menores todavía existentes: San Roque, y las domésticas de San Telmo y Santa Casa de Ejercicios.

El trabajo se integra, pues, con las siguientes obras *(Figs. 1 y 2):*

Iglesia	Comitente	Autores *	Años *
SAN TELMO	Jesuitas	Primoli, Blanqui, Masella	1735-1806
SAN IGNACIO	Jesuitas	Kraus, Wolff, Blanqui, Weger	1710-1734
STO. DOMINGO	Dominicos	Masella, Lezica	1751-1756
CATEDRAL	Clero secular	Blanqui, Masella	1727-1782
LA MERCED	Mercedarios Blanqui,	Narbona	1721-1727
EL PILAR	Franciscanos recoletos	Blanqui, Narbona	1716-1732
SAN MIGUEL	Clero secular		1727
SAN FRANCISCO	Franciscanos Blanqui,	Muñoz, Masella	1730
STA. CATALINA	Dominicas Narbona,	Cardoso, Blanqui	1738
SAN JUAN	Franciscanas capuchinas	Lorca	1756

** Datos variables según las fuentes secundarias consultadas.*

[4] PHILIPPE PANERAI et *alt., Elementos de análisis urbano,* Madrid, IEAL, 1983; Método del análisis tipológico, en cap. III, pp.134 y ss.

Estos edificios se analizan en su estado actual, pero atendiendo básicamente a su estructura colonial. Hemos dejado de lado un estudio de las fachadas por su alto grado de alteración; y pospuesto el de las criptas existentes en algunas iglesias, por no haber completado su relevamiento por dificultades de acceso. Si bien este trabajo se centra en las iglesias, no soslayamos que en todos los casos forman sólo una parte de conjuntos edilicios mayores.

Para llegar a una clasificación previa y proceder a la elaboración de los tipos, aplicamos como criterios de clasificación morfológicos primarios, los enunciados por Roberto Bonifacio:[5]

"... el "tipo" queda definido por la pertenencia de un conjunto de individuos a una clase, definida por: un orden geométrico, un orden disposicional y un orden consistente (...) la tipología es entonces, la estructura formal que involucra los tres órdenes y se determina en un producto individual del orden consistente".[6]

La observación de estos tres "órdenes" o niveles de clasificación, nos ha permitido definir la existencia de tres tipos de iglesias, y enunciar sus características y relaciones, constantes y variables, del objeto en sí mismo, y en relación a su entorno.

ORDEN GEOMÉTRICO

Partimos del rectángulo como figura básica de todos los ejemplos, y reconocemos dos operaciones, conceptualmente diferentes: partición y adición, que se aplican a esta figura, determinando inicialmente tres agrupamientos que mantienen su identidad tipológica a lo largo de este estudio. Ellos son *(Fig.* 3):

TU - iglesias de nave única: grupo constituido por los casos en que las partes del edificio se sintetizan en un rectángulo unitario. Ejemplos de este tipo son: La Merced, El Pilar, San Miguel y San Francisco.

---

[5] ROBERTO BONIFACIO, JAVIER FIELDER y DORA GIORDANO, *El tipo en la morfología arquitectónica,* publicación preliminar, snt.
[6] ROBERTO BONIFACIO, op.cit., pp.13 y 3.

TM - iglesias de naves múltiples: son aquellas en cuyo rectángulo básico se opera una partición según líneas longitudinales definidas por pilares y proyecciones de arcos entre los mismos, resultando una división en tres o más naves. Esto sucede en San Telmo, San Ignacio, Santo Domingo y la Catedral.

TL - iglesias de naves en L: son las que se constituyen por la adición de dos rectángulos englobantes, que cruzan sus ejes perpendicularmente. El rectángulo mayor corresponde al cuerpo principal de la iglesia y el menor a un coro conventual. Pertenecen a este grupo las iglesias de San Juan y Santa Catalina.

En el orden geométrico de los tres grupos, se observan otras líneas longitudinales de menor jerarquía que delimitan capillas u hornacinas colaterales.

Existen además particiones transversales del rectángulo, que son un rasgo constante en todos los ejemplos estudiados. Estas particiones delimitan "sectores" que nombraremos según denominaciones tradicionales, aunque éstas hacen referencia a cuestiones funcionales: nártex, cuerpo de naves, crucero-transepto, presbiterio, y coros.

En el cuerpo de naves y en algunos presbiterios, puede leerse un trazado regular dado por líneas de partición secundarias que determinan tramos rectangulares o cuadrados según los casos. Estas figuras geométricas tienen generalmente un correlato en el espacio, y pueden ser leídas como unidades espaciales y estructurales.

ORDEN DISPOSICIONAL / CONSISTENTE

En el análisis tridimensional de los ejemplos, se verifica la persistencia de los tres tipos enunciados en el orden geométrico *(Fig.4)*.

Las entidades abstractas definidas bidimensionalmente, mantienen su identidad en el espacio. El "tema" primario que las vincula,[7] reconocible en todos los ejemplos, es la penetración del prisma básico por un cilindro rematado en

[7] "...en la relación que organiza esas entidades, deben existir uno o más temas que la caracterizan. Estos temas, se refieren a la relación sintáctica entre las entidades abstractas tridimensionales". ROBERTO BONIFACIO, *op. cit.,* p.7.

forma de cúpula. Esto define espacialmente el crucero.

A esta tematización, claramente legible en el TU, se le suman en los otros casos, temas inherentes a su definición tipológica.

En la iglesia de naves múltiples, el tema vinculante es la expresión espacial y volumétrica de una cruz latina.

A la partición en naves del orden geométrico, le corresponden en el espacio alturas diferenciadas, según un corte "basilical" de nave central con mayor altura que las laterales. Este cuerpo de naves se interpenetra con un volumen transversal de la misma altura que la nave principal. La penetración del crucero es el nudo que articula los dos volúmenes.

Los planos virtuales que separan la nave central de las laterales y los que separan el transepto del cuerpo de naves y de la cabecera, materializan la *cruz,* de altura homogénea, en el espacio interior. Los transeptos se perciben siempre como expansión lateral importante del crucero, característica que tiende a insinuarse en las iglesias de nave única.

Para la iglesia de naves en L, el tema es la relación de adosamiento que se establece entre los prismas, por medio de un plano. La vinculación de los dos espacios es débil. Se materializa a través de un vano con elementos de cierre que conforman un límite no traspasable, pero que asegura la continuidad visual. Este plano segrega la vida conventual de la clausura femenina, propia de los monasterios a los que estas iglesias pertenecen. Quedan definidas así dos naves: la privada de las monjas, y la pública en el cuerpo principal de la iglesia. El presbiterio, como centro ceremonial, une estos dos mundos.

Si bien ya enunciamos la existencia de particiones transversales y longitudinales comunes a todos los ejemplos, las características y relaciones que se establecen entre los "sectores" delimitados, varían dentro de cada tipo encontrado.

CONSTANTES Y VARIANTES INTERNAS DE LOS TIPOS

1 - Crucero-transepto *(Fig. 5).*

Damos el nombre de crucero al sector de planta cuadrada inserto entre el cuerpo de naves y la cabecera de la iglesia.

Las iglesias de naves múltiples presentan cruceros con transeptos desarrollados en coincidencia con las naves laterales. Los brazos dan lugar a la ubicación de altares importantes: en los ejemplos jesuíticos de San Ignacio y San Telmo, éstos rematan las perspectivas de las naves colaterales; mientras que en otros, estos altares se ubican enfrentados según el eje transversal de la cruz.

En el tipo TU y cuerpos principales del TL, los cruceros no se acompañan con transeptos, aunque la espacialidad general de estas iglesias intente igualmente marcar una cruz mediante pequeños cañones laterales. Esta situación se acusa con diferente gradación en la volumetría externa. Es muy clara en La Merced y Santa Catalina, y menos legible en El Pilar y San Juan. Por el contrario en San Francisco y San Miguel, se observa un volumen prismático único del que sólo emerge la cúpula. No obstante, los planos laterales de fachada de estas iglesias, denotan esa idea de cruz embrionaria por una alteración de ritmos, o por la aparición de un frontis en correspondencia con el arco lateral al crucero.

Tal como quedó dicho, el crucero está enfatizado por una cúpula. Todas las cúpulas descargan sobre pechinas, pero pueden presentar o no tambor.

Entre los ejemplos de TU encontramos dos con tambor: La Merced y San Francisco, es decir las iglesias mayores de este grupo. San Miguel presenta tan solo un anillo de base, más marcado en el extradós, que no llega a constituir un tambor. Este tipo de resolución se asemeja a la de la capilla franciscana de San Roque y otras cúpulas conventuales menores. La iglesia del Pilar, en cambio, tiene el crucero cubierto sólo por un casquete rebajado.

Las dos iglesias en L carecen de tambor. La cúpula de Santa Catalina es semiesférica, pero la de San Juan tiene la misma resolución que El Pilar, aunque

con un casquete más peraltado.

Tres de las cúpulas carecen de linterna: San Juan y El Pilar, ambas sin tambor; y la de San Ignacio con un tambor de poca envergadura.

El extradós de los tambores acompaña la forma cilíndrica interior, salvo en el caso de San Ignacio, en la cual queda englobado en un prisma cuadrangular. En Santa Catalina la cúpula queda exteriormente oculta por faldones irregulares a cuatro aguas. Los tambores no coloniales de San Telmo y San Francisco tienen sección octogonal, que se generaliza en el siglo XIX.

2 - Presbiterio ***(Fig. 5).***

No siempre a la función litúrgica del presbiterio le corresponde un sector como espacio propio, diferenciado, en la cabecera de la iglesia.

Los ejemplos de TM tienen siempre presbiterios profundos, de dos o tres tramos que repiten los de las naves, o se complementan con otros de distintas dimensiones. Los más extensos corresponden a Santo Domingo y, lógicamente, a la Catedral donde alberga el coro de canónigos. El trazado de las naves laterales se prolonga a ambos lados de estos presbiterios generando sacristías o capillas, y en el caso de la Catedral naves, que pueden rematar en altares sobre el muro testero del edificio.

En las iglesias de TU, el presbiterio se prolonga con el mismo ancho de la nave única, puede presentar hornacinas laterales, y las bóvedas tienen disposiciones variables.

El presbiterio de San Miguel se encuentra muy deformado por obras llevadas a cabo en este siglo, que introdujeron un falso ábside semicircular con semicúpula, que rompe con la tradición colonial porteña de testeros rectos. Irónicamente las pinturas de fondo de este ábside simulan una columnata recta.

A la iglesia del Pilar que carecía de presbiterio, se le agrega uno de dos tramos en 1891, modificado junto con una nueva sacristía durante la reparación neocolonial de la década de 1930. Nos enfrentamos así hoy en día, a una iglesia de

espacialidad fuertemente alterada.

En San Francisco, las relaciones que se establecen entre el crucero y los sectores contiguos son ambiguas. El crucero se separa de la nave mediante un desnivel del solado y la balaustrada del comulgatorio, y antecede al presbiterio marcadamente sobre elevado en relación a éste. A la izquierda del último tramo de la nave, se abre un arco que comunica a una gran capilla lateral, generando un eje transversal, que funciona a la manera de transepto, por delante del crucero. Estas disposiciones permiten considerar al crucero separado de la nave e integrando el espacio funcional del presbiterio.

Las iglesias de dos naves en L, pueden o no tenerlo, aunque la tendencia del tipo pareciera ser hacia una iglesia sin presbiterio. Tenemos en cuenta para esta hipótesis, que tres casos[8] sobre cuatro, de conventos coloniales de clausura femenina a nivel nacional, carecen de ese espacio. San Juan Bautista en Buenos Aires, tiene presbiterio a la manera de las iglesias de TU, con tramo amplio, y relacionado con el coro de las monjas.

3 - Cuerpo de naves *(Fig. 6).*

Los modos en que este sector se estructura, fundamentan la caracterización tipológica de las iglesias.

Aquí observamos una complejización del trazado. Las líneas de partición longitudinales dan origen a "sectores" que denominamos naves, hornacinas y capillas. A su vez, dentro del sector englobante del cuerpo de naves, encontramos otras líneas secundarias de partición transversal, que se superponen a los sectores definiendo "tramos".

Los tramos se reconocen sobre los límites laterales de las naves, por los ritmos de pilares estructurales entre los que se arman arcos paralelos al eje de las mismas. Estos arcos crean un límite virtual entre las naves del TM, o se constituyen en hornacinas de profundidades variables en las naves unitarias.

[8] Santa Catalina de Siena en Buenos Aires, Santa Teresa de Jesús en Córdoba y San Bernardo en Salta.

La partición en tramos suele materializarse también mediante arcos torales que, en continuación de las pilastras de los machones laterales, ciñen la bóveda, y también se expresan por los arcos que unen los pilares centrales con los más externos en los tipos TM.

Las naves de los TU y TL, y naves centrales de los TM, se cubren siempre con bóveda de cañón corrido con lunetos. Éstos enfatizan los tramos, que son invariablemente rectangulares en planta y tienen una proporción aproximada de 1:1,5.

Los lunetos permiten el corte de las bóvedas por interpenetración, para ubicar ventanas a la manera de claristorio, que son su única fuente de luz. Cuando el grado de interpenetración es muy importante los vértices de los lunetos se acercan entre sí, aproximándose al concepto de bóveda de aristas. Esta especie de plegado de la bóveda, no se acusa al exterior, pues queda oculta por los faldones de la cubierta de tejas, apareciendo las ventanas como vanos en el plano de fachada lateral.

Los laterales de las iglesias de naves múltiples, tienden a armarse con tramos de planta cuadrada, cubiertos con bóvedas de formas variadas: de aristas, vaídas, cúpulas de distintos peraltes (a veces con linternas), y en algunos casos de cañón. Hay obras en que distintas resoluciones aparecen simultáneamente, como en Santo Domingo que alterna cúpulas y bóvedas de arista.

En San Ignacio los dos tramos cercanos al transepto presentan cúpulas, y los tres contiguos a la fachada tienen, en cambio, aristas; lo que en coincidencia con variantes de lenguaje en las pilastras de la nave central, delata distintas fases en la compleja cronología de esta construcción. Allí, otra excepción notable es la galería alta, propia también de otras iglesias jesuíticas americanas como San Pedro Claver de Cartagena, pero única en nuestro país. A las naves laterales se puede acceder siempre desde el nártex, pero en San Ignacio sólo desde la nave central.

La caja envolvente del cuerpo de naves en los TU y TL adquiere una particular complejidad tridimensional, por la alternancia de macizos de mampostería que actúan como contrafuertes de la bóveda, interiores al muro, que

pueden exceder al exterior. Entre macizo y macizo, el muro puede ser horadado en forma de arco para crear nichos u hornacinas que den lugar a altares o vanos laterales. Esta resolución, que es una constante tipológica de las iglesias porteñas del siglo XVIII, ha sido denominada como "criptocolateral", es decir, como si se tratara de una iglesia con naves colaterales "escondidas" o embrionarias.

En nuestros casos, estas criptocolaterales varían de grado entre los casos extremos de La Merced, en que la profundidad de las hornacinas las aproxima a la idea de capillas; y San Francisco, que por lo reducido de las caladuras del muro, se acerca al tipo de nave "rasa" más simple[9] Casos absolutos de naves rasas en Buenos Aires, son las capillas de la Santa Casa de Ejercicios, cubiertas por cabriadas de madera como es lógico para este tipo de muros más simples.

Las naves de los coros privados en los TL, presentan muros sin caladuras, por lo cual las consideramos también naves rasas cubiertas por bóvedas de cañón y lunetos.

Esto permite inferir que, si bien la adopción de un esquema criptoco-lateral está relacionado con factores estructurales de mejor estribamiento de los cañones de las naves, depende también de cuestiones rituales, que no están presentes en los coros de monjas bordes de las naves laterales de San Telmo y Santo Domingo. En San Ignacio, los engrosamientos murarios de las galerías son los que cumplen esa función. Estos engrosamientos, al reducir el pasaje entre los tramos laterales, fragmentan más el espacio y lo acercan levemente a la tradición jesuítica romana, tantas veces mencionada en la historiografía de nuestra arquitectura colonial.

Consideramos "capillas" a aquellas entidades espaciales resultado de tamos, que presentan una autonomía a partir de lo dimensional, y de la relación que establecen con los espacios contiguos.

En la Catedral son laterales, y en Santo Domingo prolongan las naves

---

[9] Esta forma de armar los contrafuertes interiores aparece también en [Kubled] "pone de manifiesto que la mentalidad del siglo XVI distinguía cuidadosamente entre la iglesia de una nave y la de planta con contrafuertes interiores (...) Lázaro de Velasco en las glosas marginales a su traducción del libro de Vitruvio ... habla claramente de las tres plantas fundamentales de iglesia de una nave rasa, de una nave con capillas hornacinas (la criptocolateral) y de tres naves". SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, JOSÉ DE MESA FIGUEROA y TERESA GISBERT DE MESA, *Arte Iberoamericano desde la calonización a la independencia,* Summa Artis, Vol XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1985, p.138.

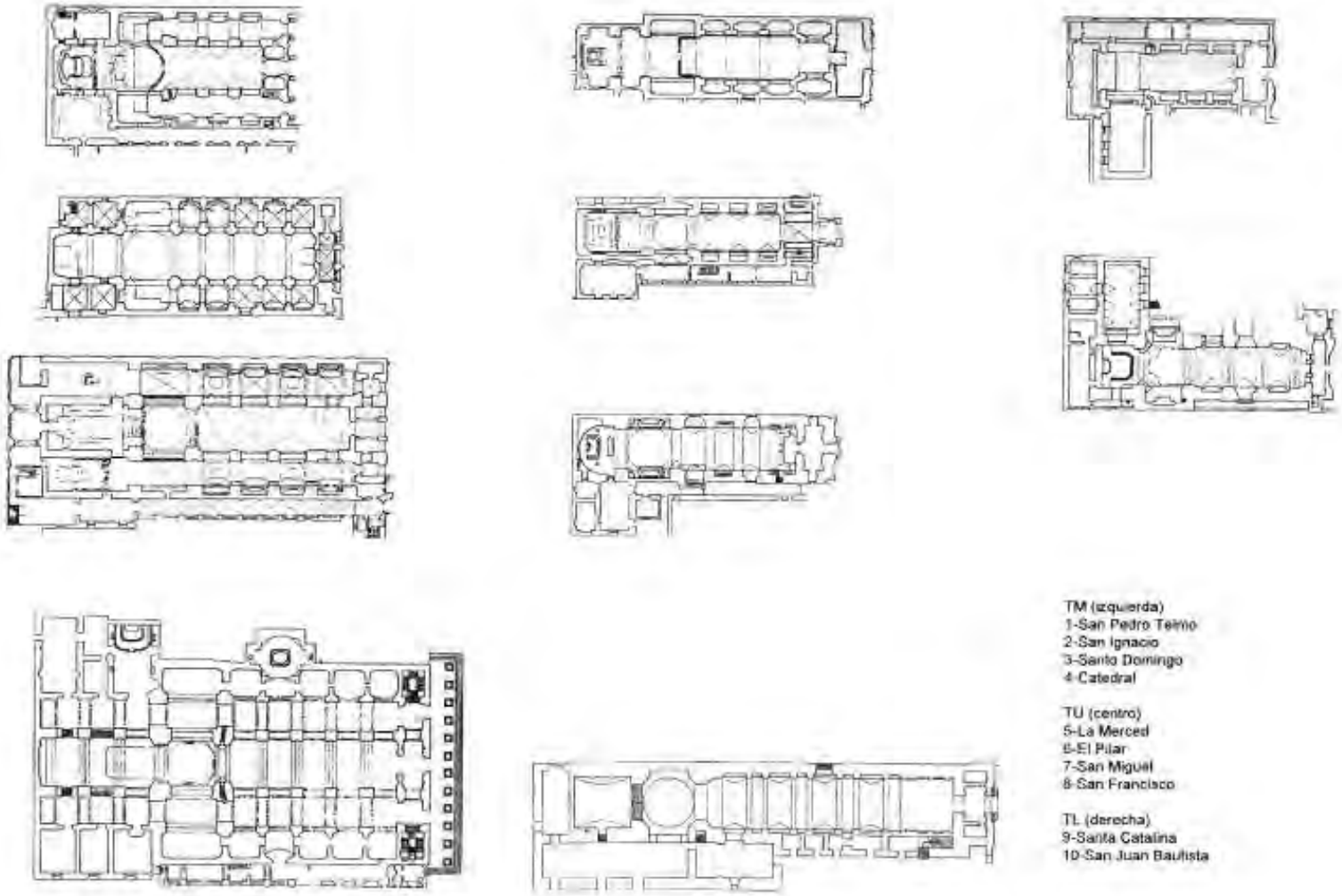


Fig. 1- Plantas de las diez iglesias estudiadas, publicadas juntas y a una misma escala por primera vez. La disposición relativa de cada templo se mantiene en las láminas siguientes.

	TOTALES INTERIORES			NAVE CENTRAL			NAVES LATERALES			CAPILLAS HORNACINAS			PARCIALES LONGITUDINALES					TRAMOS						
	LARGO	ANCHO	PROPORCIONES	ALTO	ANCHO	PROPORCIONES	ALTO	ANCHO	PROPORCIONES	ANCHO	PROFUNDIDAD	PROPORCIONES	NARTEX	NAVE	CRUCERO	PRESBITERIO	PROPS. NAVE/PRESBITERIO	Nº TRAMOS	NAVE CENTRAL Ancho	NAVE CENTRAL Prof.	PROPORCIONES	NAVE LATERAL Ancho	NAVE LATERAL Prof	PROPORCIONES
S. TELMO	51	26	2	18	11,5	1,6	10	6,5	1,5	4	1	4	5	20,5	13	12,5	1,6	3	11	7	1,6	6,5	7	0,9
S. IGNACIO	61	24	2,5	15,5	12	1,3	7,5 / 4,5	6,5	1,1 / 0,7	4	0,6	6,7	4	31	12,5	14,5	2,1	5	12	6	2	6	6	1
S. DOMINGO	72	29	2,5	17	12,5	1,4	9	6,5	1,4	5,5	1,5	3,7	6	35	13	18,5	1,9	4	12,5	6,5	1,5	7,5	6,5	0,9
CATEDRAL	84	42	2	18	13	1,4	9	6	1,1	6,5	6,5	1	4,5	39	13,5	26,5	1,5	5	13	8	1,6	8	8	1
LA MERCED	62	17,5	3,5	17,5	12	1,4				5	3,5	1,4	6,5	30	11	14,5	2	3	11,5	7,5	1,5			
EL PILAR	38	13	2,9	15,5	9	1,7				4	2	2	6,5	20	10		2	3	8	7	1,1			
SAN MIGUEL	53,5	12,5	4,3	15,5	10	1,5				4	1,2	3,3	5	17	12	9,5	1,8	4	10	6	1,6			
S. FRANCISCO	90	13	6,9	17	11,5	1,5				5	0,75	6,7	6	50	14	14	4 (2)							
S. CATALINA	37,5	13	2,9	14,5	9	1,6				4	2	2	6	20	10		2	3	9	6	1,5			
/coro	15,5	8	1,9				10,5	8	1,3															
S. JUAN	50,5	11	4,6	16	9,5	1,7				4,7	0,5	9,4	3,5	26	10,5	9,5	2,7	3	9,5	7,5	1,3			
/coro	16	8	2				9	8	1,1															

Fig. 2- Cuadro comparativo de dimensiones y proporciones resultantes entre largo y ancho, en las iglesias estudiadas (medidas en metros).

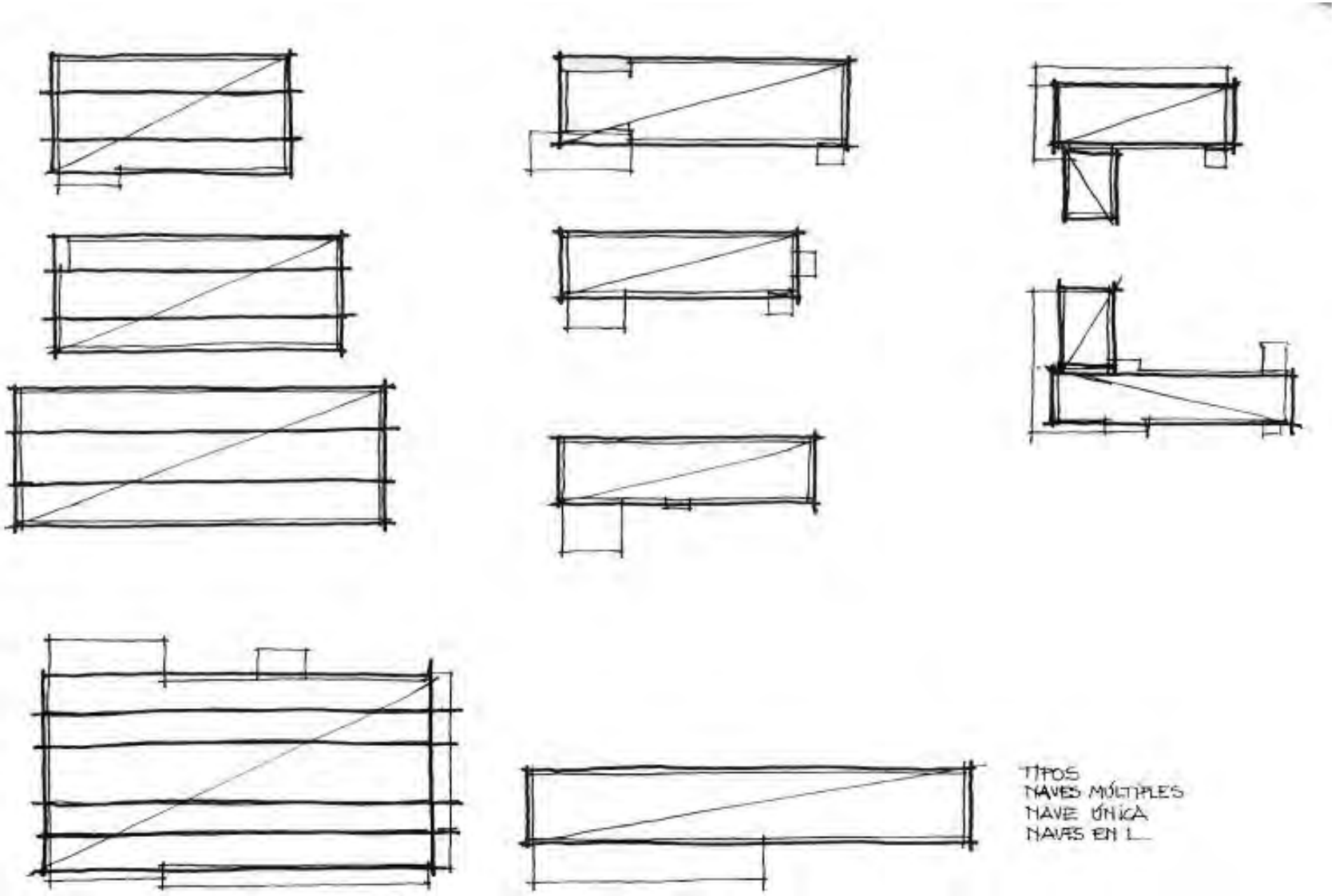


Fig. 3 - Particiones y adiciones de los rectángulos básicos

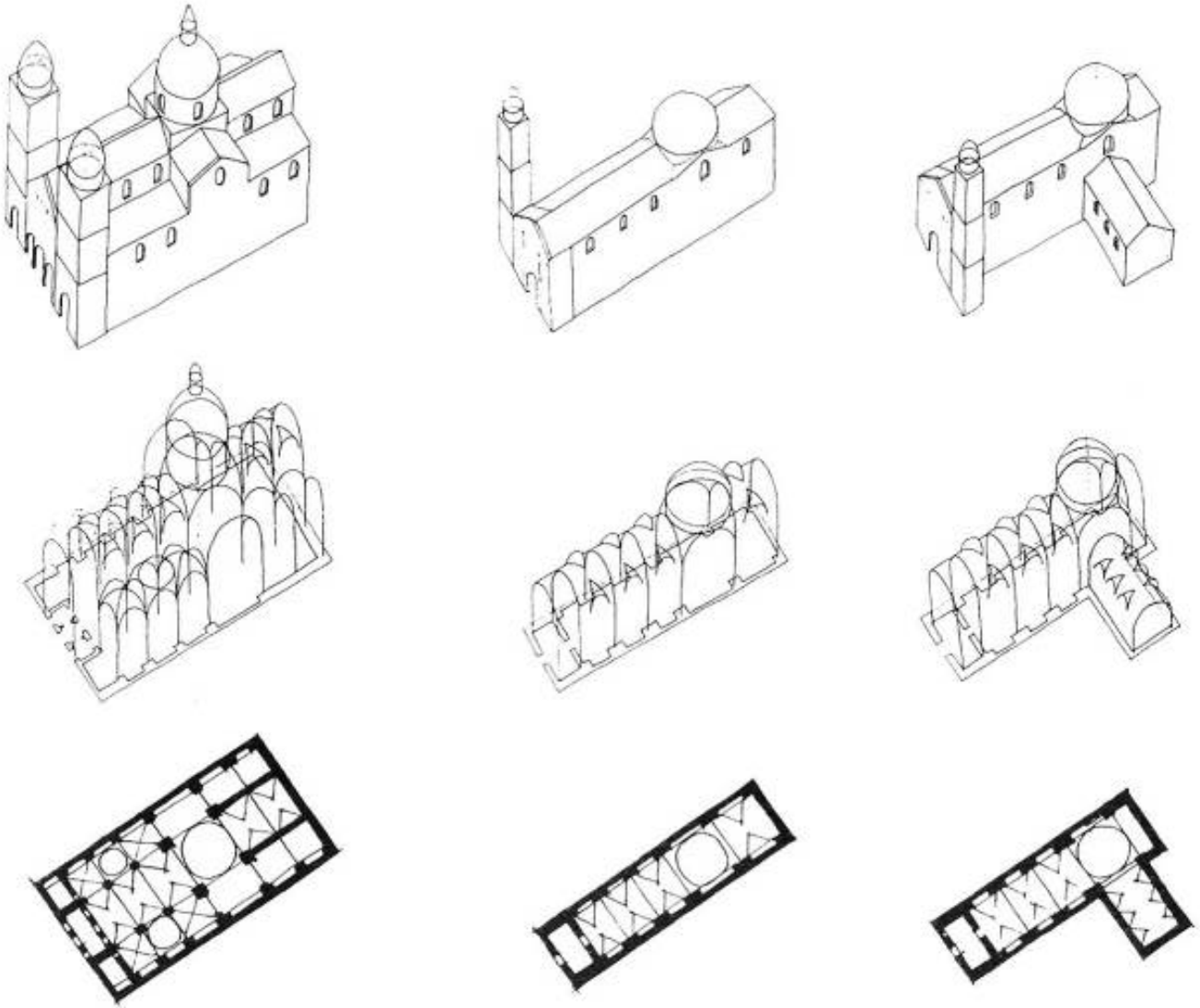
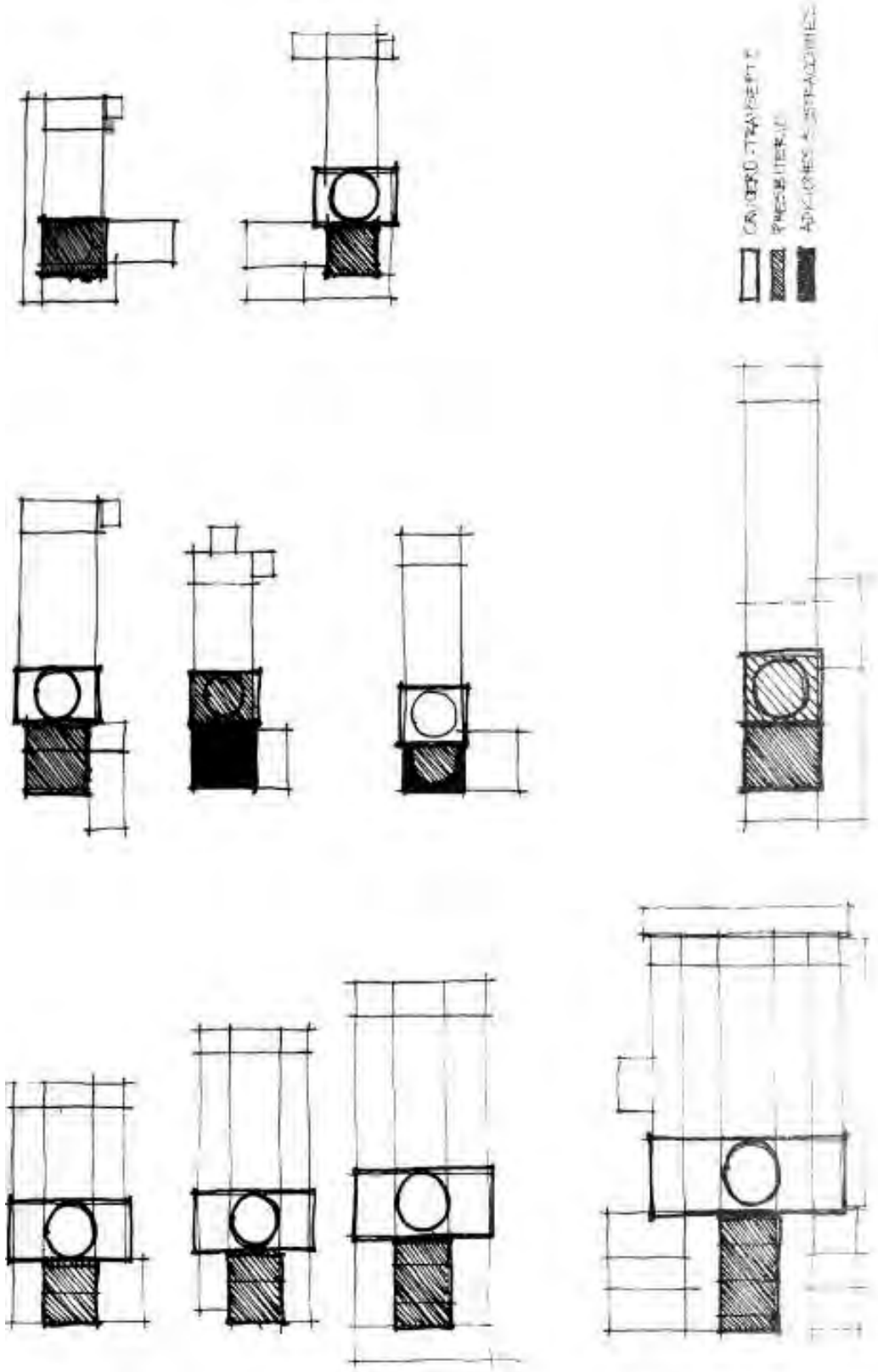


Fig. 4 - Esquemas en planta y volumetría de los tres tipos detectados: iglesia de naves (TM), iglesias de nave única (TU) e iglesias "en L" (TL).


CAUCHO-TRANSEPTE
PRESBITERIO
ADICIONES ESTRACCIONES

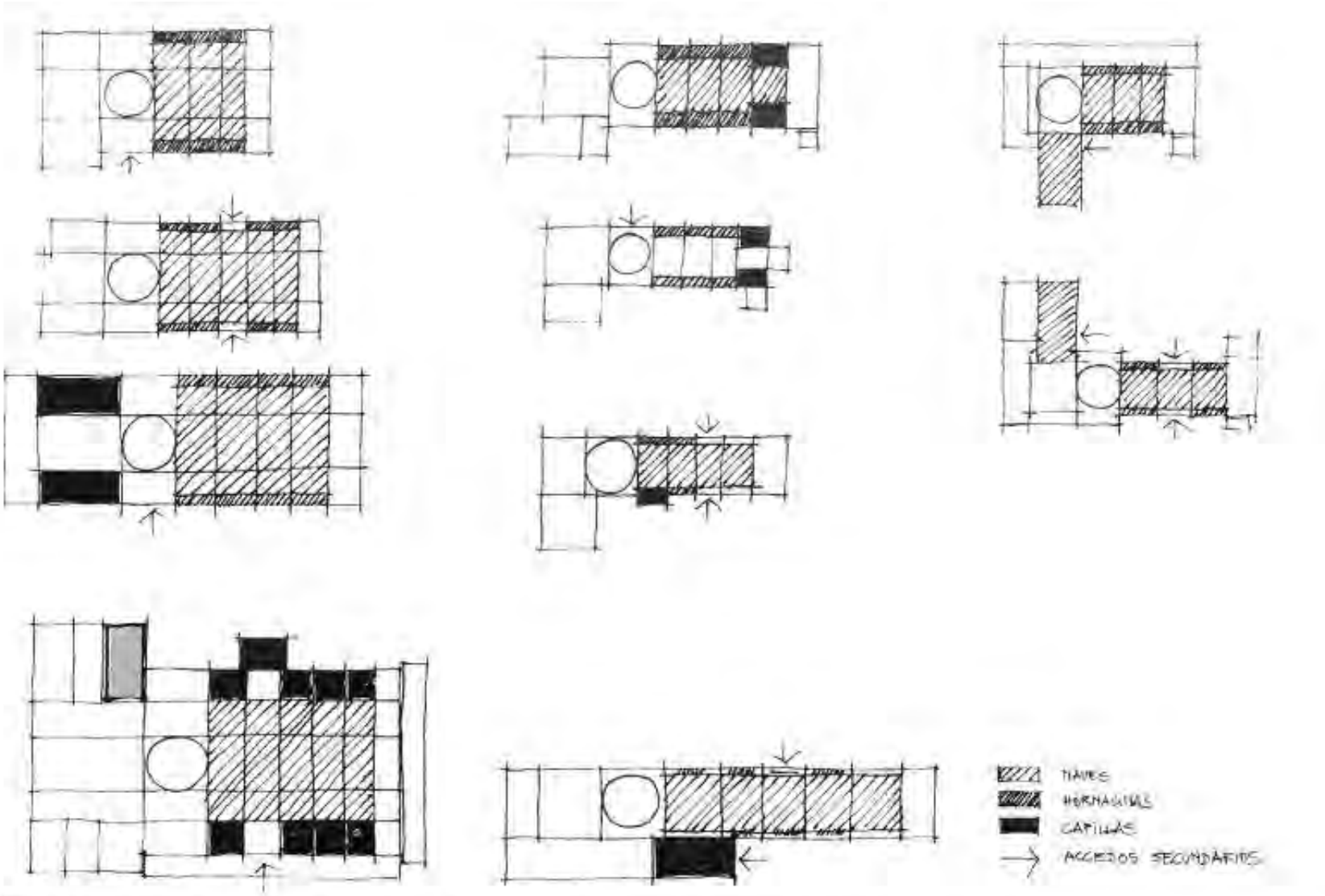


Fig. 6. Relaciones entre naves, capillas y hornacinas, con indicación de tramos. En gris: la Capilla del Sagrario de la Catedral (1944). Transformación de una antigua sacristía.

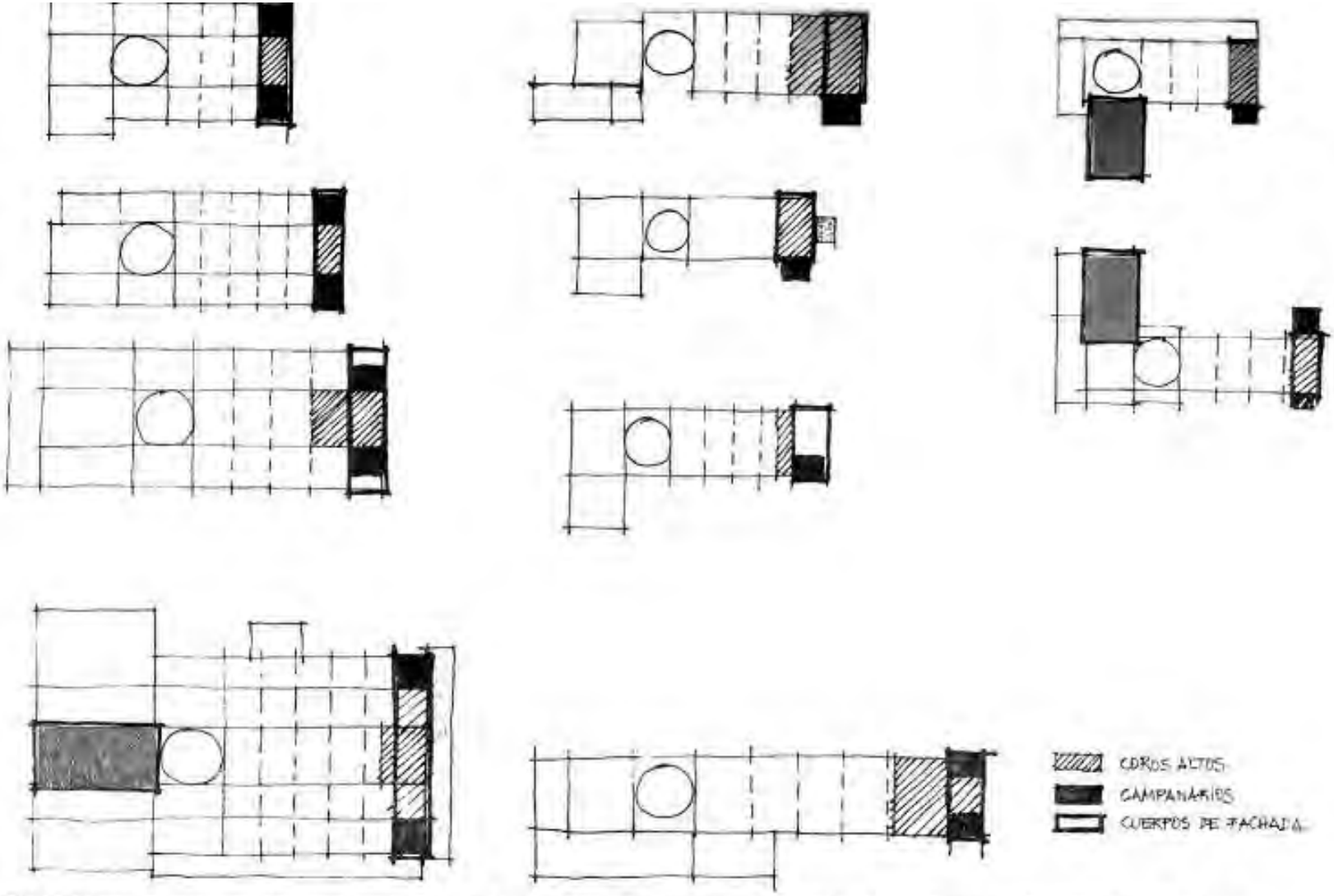


Fig. 7- Relaciones entre coros altos y campanarios. En gris, los coros bajos: de canónigos en la Catedral, y de las clausuras en Santa Catalina y San Juan.

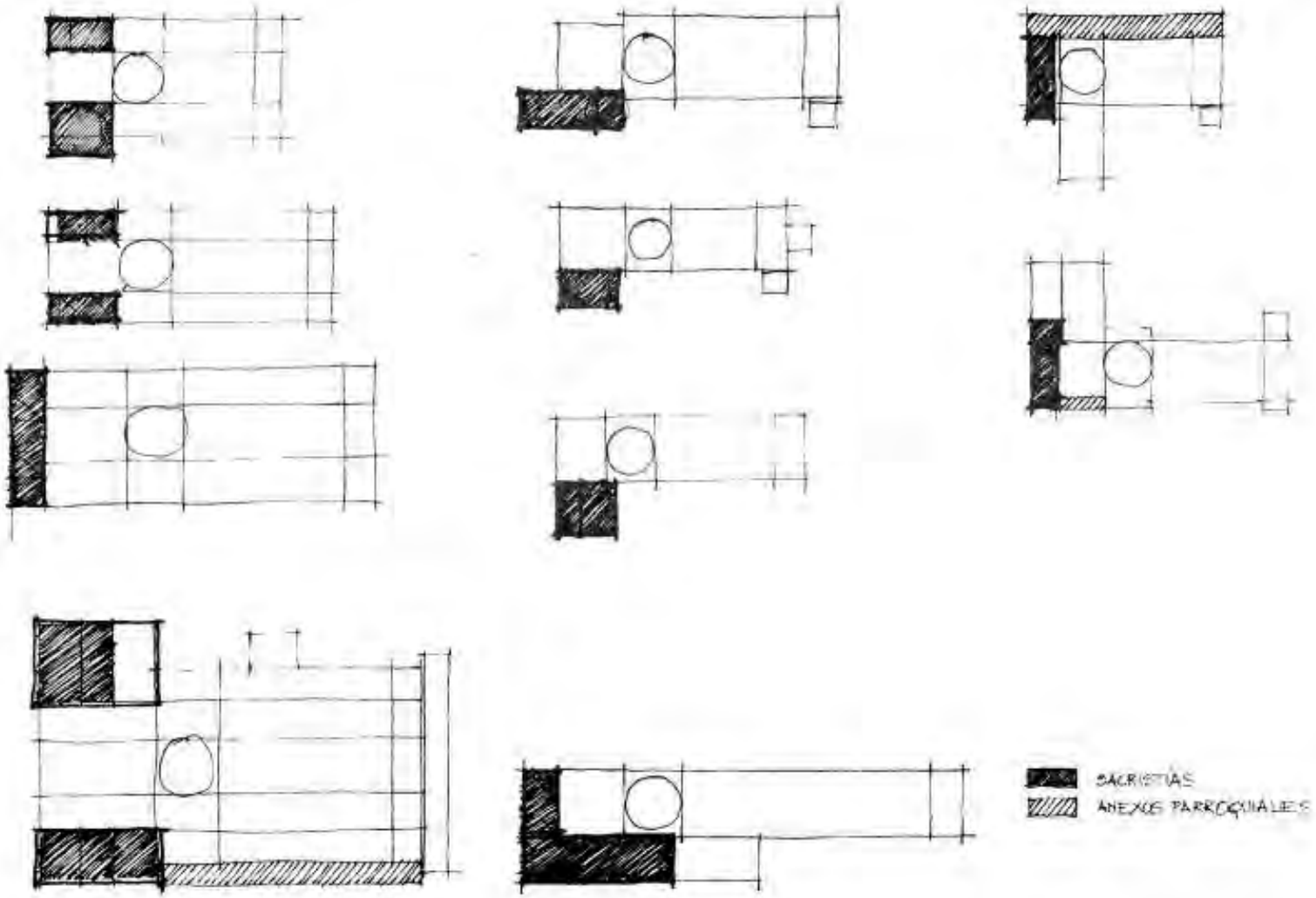


Fig. 8- Disposición de las sacristías.

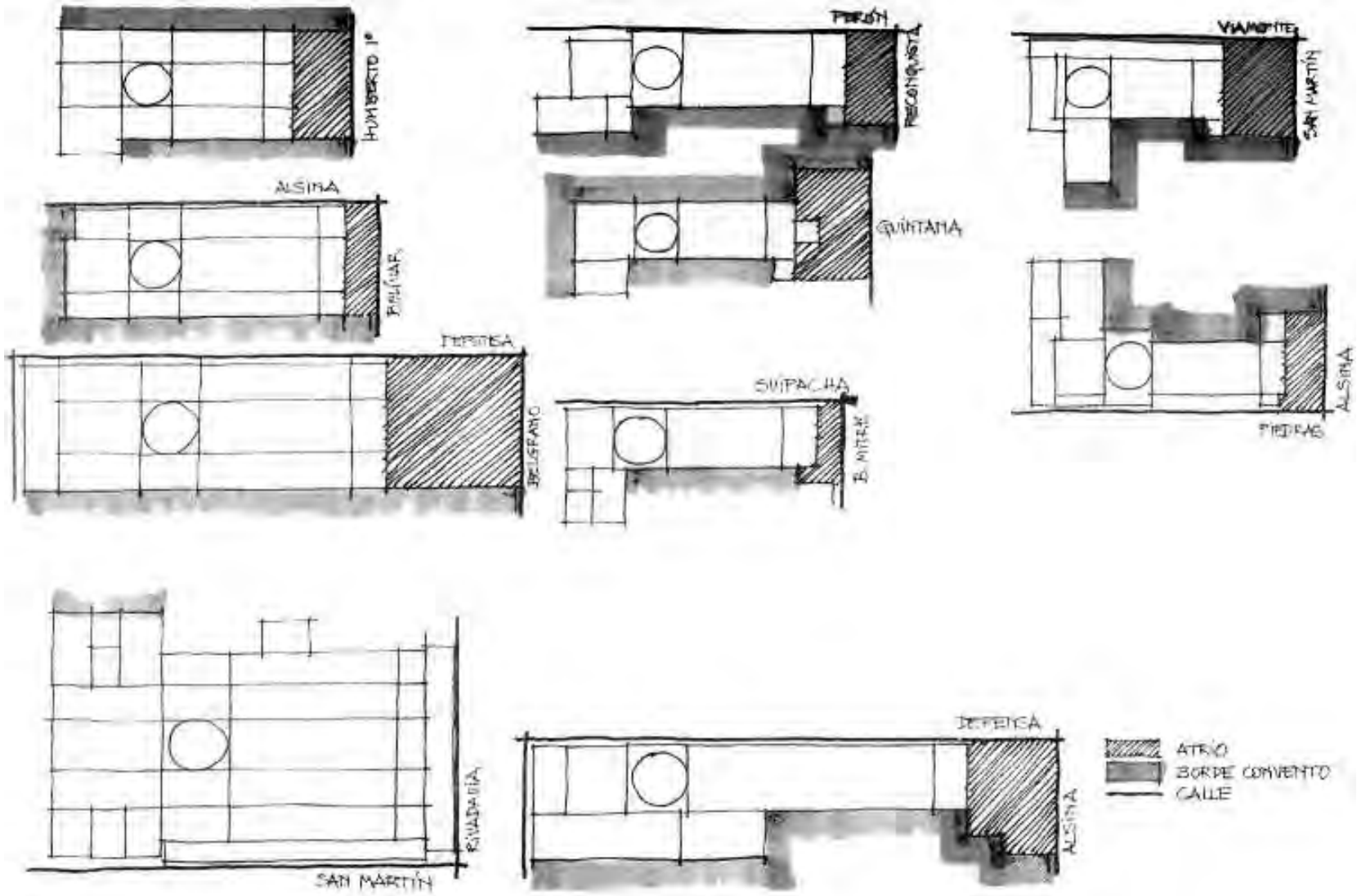


Fig. 9- Relaciones de las iglesias con la calle y sus edificios linderos.

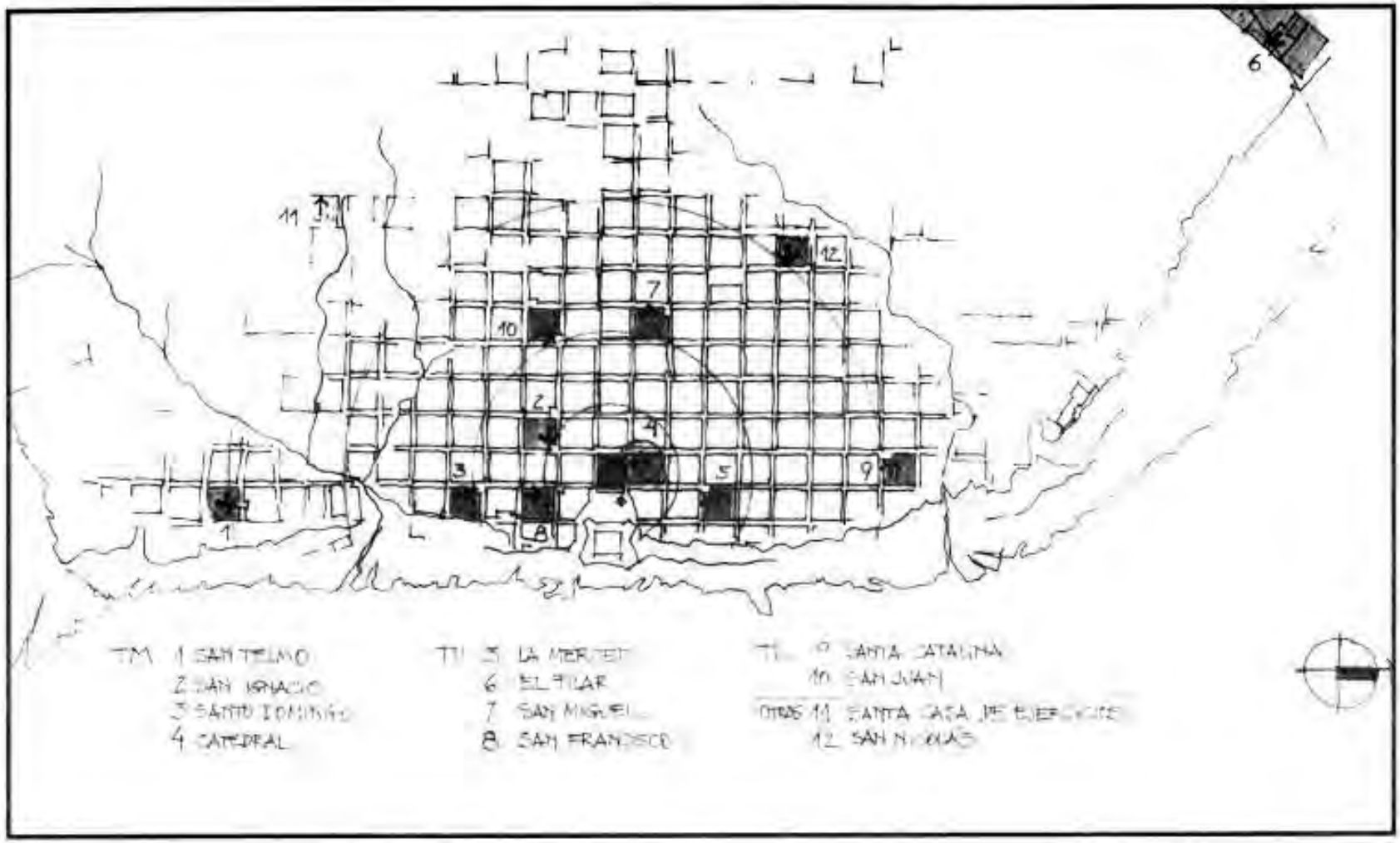


Fig. 10- Ubicación relativa de las diez iglesias estudiadas en el Buenos Aires del siglo XVIII

menores en la cabecera de la iglesia. Las capillas de la Catedral se comunican entre sí en sentido longitudinal, lo que produce una ambigüedad de lectura que permitiría hablar de una estructuración en cinco naves, atribuida a ejemplos catedralicios españoles y americanos. Esas capillas se cubren con cúpulas, que enfatizan su autonomía espacial.

En ciertas iglesias, en el primer tramo de los pies de las naves aparecen alteraciones dadas por los masivos refuerzos estructurales que sostienen los entrepisos de los coros altos avanzados. En Santo Domingo esto reduce la vinculación entre naves.

En La Merced ese primer tramo se angosta dando mayor profundidad a las hornacinas, que se convierten en capillas. En las iglesias TU de San Miguel y San Francisco, el refuerzo se manifiesta por la menor horadación de los muros que modifica la disposición tradicional de hornacinas laterales.

El Pilar es un caso peculiar, pues presenta dos capillas a ambos lados del ingreso al templo, efecto de una refuncionalización colonial del primitivo nártex. Otras capillas no resultan de las particiones de los rectángulos englobantes; como en San Francisco donde el adosamiento de una capilla atípica, prolonga la sacristía y se une al convento.

En los planos límites entre naves y crucero-transepto de todas las iglesias se produce un angostamiento en la luz del arco vinculante, debido al engrosamiento de los machones que soportan la cúpula. El pilar de la izquierda o lado del Evangelio, es la ubicación natural del púlpito de la iglesia. La Catedral metropolitana, otra vez como caso único, tiene dos púlpitos dispuestos simétricamente.

Los cuerpos de naves, a veces son atravesados por ejes que vinculan los accesos laterales a la iglesia desde la calle y desde el convento o anexos. Esta disposición se ve en San Ignacio, San Juan y San Miguel. En otros casos, esos accesos se ubican según ejes quebrados.

4 - Cuerpo de fachada *(Fig. 7).*

El cuerpo de fachada aparece siempre como un sector independiente en el sentido longitudinal de las iglesias. Esa independencia es en gran medida estructural, para posibilitar el asentamiento de imafrontes y campanarios que realzan el plano de acceso.

Este cuerpo se conforma con nártex, torres y coros altos. El nártex, en todos los casos, y con independencia del tamaño total de la iglesia, no registra grandes variaciones dimensionales en su profundidad. A diferencia de otros sectores considerados, su estructuración presenta mayor constancia en los TU y TL, que en los ejemplos de naves múltiples.

En éstos queda incluido en el rectángulo básico, correspondiéndose el nártex con la nave central y las laterales con los campanarios, a veces atreve-sables por sus basamentos.

La Catedral presenta un nártex tripartito, y el basamento de las torres (demolidas en el siglo XVIII)-se ubica en los extremos coincidentes con las capillas. El cuerpo de fachada se completa aquí con el pórtico neoclásico, suerte de exonártex abierto y público.

En los otros casos, San Telmo, San Ignacio y Santo Domingo, el tramo de nártex que se corresponde con la nave central, se triparticiona estructuralmente.

En las iglesias de una nave o de naves en L, el nártex, siempre de espacio único, y su correspondiente coro alto quedan englobados en el prisma principal, mientras que el campanario aparece como un elemento adosado lateralmente al cuerpo de fachada. Este adosamiento se opera siempre del lado de la iglesia que da a construcciones anexas, y en oposición a la esquina. Caso verdaderamente excepcional es el de la iglesia de San Francisco, única de TU con doble campanario.

En San Miguel la torre se monta sobre el cuerpo de fachada. En El Pilar, curiosamente se ubica del lado opuesto al convento, y se equilibra con su famosa espadaña lateral. Aparece también en este caso un exonártex cerrado.

En San Juan la refacción de principios del siglo xx, armó una fachada

asimétrica con un campanario mayor junto al convento y otro menor hacia la esquina. Los coros altos, que tipológicamente se sitúan sobre los nártex pueden, sin embargo, tener una profundidad mayor que éstos, desarrollándose como entrepisos abovedados en el primer tramo de la nave central.

Esta doble extensión de los coros no tiene correspondencia con el tipo de iglesia, sino que se relaciona con las funciones de la misma. Los casos de coros "extensos" son tres: Santo Domingo (TM), San Francisco (TU) y La Merced (TU), es decir que son coincidentes con los tres mayores conjuntos conventuales masculinos de la ciudad, a los que sirven de lugar de congregación de los frailes.

Los coros altos se comunican muchas veces con espacios remanentes utilizados como depósitos, y han sido modificados por las inclusiones de grandes órganos. Estos cuerpos de fachada son, lamentablemente, las partes de nuestras iglesias coloniales que más han sido modificadas, principalmente entre fines del siglo XIX y principios del XX, en función de dar una nueva imagen urbana, llegando a veces a deformar la percepción total del monumento. Los casos más extremos de esta actitud son las iglesias de San Pedro Telmo y San Juan.

5 - Sacristías *(Fig. 8).*

Las sacristías de las iglesias de TM quedan englobadas en las figuras de base. Generalmente completan los espacios laterales al presbiterio, remanentes de la volumetría principal de cruz latina, de manera que se articulan una sacristía principal a la izquierda, y una contra sacristía a la derecha. Este esquema es claro en las iglesias jesuíticas de San Ignacio y San Pedro Telmo.

En la Catedral, estos anexos conforman cuerpos tripartitos a cada lado de la cabecera que exceden el rectángulo básico en forma de T. En ellos se ubican sacristías y cofradías.

En Santo Domingo la sacristía completa la figura de base, con un desarrollo transversal por detrás del presbiterio, quedando los laterales del mismo con función de capillas.

En las iglesias de TU las sacristías se ubican fuera del rectángulo de base,

adosadas lateralmente al presbiterio por el lado izquierdo. Esto genera variantes geométricas en los conjuntos de sacristías que constan de una sala principal, acompañadas por anexos o, a veces, espacios que las articulan con el presbiterio como la sala acupulada de La Merced.

San Francisco agrega a la gran nave de sacristía lateral, un depósito transversal posterior al presbiterio, que completa la ocupación del largo de la cuadra conventual, en forma similar a lo que ocurre en Santo Domingo. Obviamente las funciones de gran convento complejizan en estos casos los espacios de servicios del altar mayor.

Para los casos de TL, las sacristías vuelven a integrarse, siempre detrás del presbiterio, en el rectángulo básico al que pueden exceder transversalmente para comunicarse con la nave del coro bajo de monjas, celosamente aislado por los dispositivos de clausura: enrejados o abanicos, tomos, y cratículas.[10]

Con el transcurso del tiempo, las funciones parroquiales de estas iglesias ocuparon espacios conectados a las sacristías, a veces originalmente partes conventuales (galerías de claustros en San Telmo, San Ignacio, La Merced y El Pilar), o nuevas construcciones decimonónicas que aprovechan en forma de tira los espacios remanentes del terreno entre la iglesia y la línea municipal del lateral. Esto sucede en la Catedral y en las iglesias de Santa Catalina y San Juan, en las cuales estos anexos se desarrollan naturalmente opuestos al lado de la clausura, buscando siempre independizar el área conventual de la sacerdotal, con acceso propio desde la calle.

Formal y constructivamente, las sacristías aparecen como partes importantes de los conjuntos eclesiásticos porteños. Por lo general son salas rectangulares cubiertas por bóvedas de cañón con lunetos, a veces de gran dimensión como la franciscana. También se cubren con tramos de bóvedas de arista en distintas disposiciones (San Ignacio y Santo Domingo), y excepcionalmente con cúpula en el ejemplo tardío de San Telmo.

[10] Pequeñas ventanas por donde se da la comunión a las monjas.

CONSTANTES Y VARIANTES EXTERNAS DE LOS TIPOS

Las iglesias están emplazadas casi invariablemente *en* esquina *(Fig.9)*. Sólo dos casos escapan a esta regla: El Pilar y San Telmo. Ambas se encuentran en situaciones de borde de la ciudad dieciochesca: el Alto de San Telmo, segundo asentamiento jesuítico, como punto intermedio entre la ciudad y el Riachuelo; la Recoleta franciscana como convento de aislamiento, extramuros al norte de la ciudad.

Estas dos iglesias se levantan en mitad de un frente de cuadra extensa, y sus laterales están concebidos como "medianeras" en relación a extensiones conventuales a ambos lados. Las funciones parroquiales posteriores se han localizado en galerías fragmentarias sobre el lado izquierdo, siendo reciclados los conjuntos claustrales sobre el lado derecho. La fachada se separa de la calle dando lugar a un atrio encajonado entre las construcciones laterales. El de San Telmo, sobre elevado respecto a la calzada, es del mismo ancho que la iglesia y se corresponde con un hueco similar en la manzana opuesta. El del Pilar tiene el doble de anchura y se alinea con la Calle Larga (Quintana) que une la Recoleta a la ciudad.

En el resto de las iglesias, de clara tipología urbana, el atrio ocupa una esquina de la manzana, por lo general asignada o adquirida en su totalidad para el conjunto conventual.

Cabe recordar que la Catedral y San Miguel son las dos únicas iglesias del clero secular, y las dos únicas que carecen casi de atrio. En el caso de la Catedral podríamos decir que es la propia Plaza Mayor la que cumple esta función. En San Miguel el atrio es apenas un ensanchamiento de la vereda, de dimensiones tan reducidas que lo han preservado de ser cercado, conservando así el carácter original de abra urbana pública. Extrañamente, tampoco fue muy amplio el de San Ignacio, desaparecido con la ampliación de la calle de la Santísima Trinidad (Bolívar) y acera correspondiente.

Las demás iglesias, parte de conjuntos de congregaciones regulares, presentan

atrios bien definidos. Sus superficies no están necesariamente dimensionadas en relación al tamaño de la iglesia, aunque sí comprobamos que los mayores son los de los grandes conventos de Santo Domingo y San Francisco.

El ancho es generalmente el mismo de la iglesia para el TM, y comprende también el ancho del campanario anexo y, a veces algo más, en los TU y TL. Se cierran siempre por dos lados perpendiculares entre sí, conformados por las fachadas de la iglesia y del convento, cuya portería suele ubicarse en el ángulo junto al templo.

En San Francisco el atrio se complejiza pues articula dos edificios cuyos ejes se cruzan ortogonalmente en la esquina: la iglesia citada, y la capilla de San Roque, más el acceso al convento como bisagra. Al igual que en San Telmo, un hueco menor, replica el atrio simétricamente en la manzana de enfrente.

Las iglesias se recuestan en general sobre los claustros conventuales por su lado izquierdo, que es el ritual para el ingreso del sacerdote al presbiterio. Esto varía sólo en San Juan y la Catedral.

Los grados de imbricación entre iglesia y conjunto son diversos, y se complejizan en los casos de TL, por el funcionamiento propio de los monasterios de clausura. Las naves privadas de estas iglesias, aunque con identidad volumétrica propia, resultan englobadas en el rectángulo básico del claustro principal del convento. Una serie de dispositivos, como los confesionarios fijos horadados en los muros, articulan la iglesia con la clausura.

Como quedó dicho, los atrios originalmente abiertos y públicos, fueron cerrados con rejas hacia fines del siglo pasado, cuando comienza el proceso de reciclaje estilístico de estas iglesias, perdiendo la contigüidad con el espacio urbano y reafirmando la idea de bloque cerrado de las manzanas.

Consideradas a escala urbana, las iglesias no presentan una normativa rígida de emplazamiento.

No hay alineamientos rituales de este a oeste, y cuando éstos se presentan como en La Merced, Santa Catalina, o la capilla mayor de la Santa Casa de

Ejercicios, resultan de otro tipo de factores de ubicación del conjunto. Entre las diez iglesias estudiadas, la orientación de fachada preponderante es hacia el norte (5 casos), dos al oeste, uno sólo hacia el río al este (San Ignacio), también un solo caso hacia el sur (Catedral), y la iglesia del Pilar con orientación de rumbo oblicuo a la cuadrícula urbana hacia el sudeste.

La lógica general de implantación urbana parece ser la disposición radial en abanico en torno a la Plaza Mayor. Allí se alza tradicionalmente la iglesia matriz, después catedral de la ciudad *(Fig.10)*.

Las principales órdenes masculinas se ubican en el primer anillo de distribución y hacia el sur, en el sector más desarrollado de la ciudad: franciscanos, dominicos y jesuitas, quedando los mercedarios al norte. Las órdenes femeninas de asentamiento tardío, se establecen en zonas más alejadas y apropiadas al sistema de clausura: dominicas o catalinas y capuchinas o clarisas.

Las iglesias seculares también aparecen en los bordes del centro: San Miguel y la demolida San Nicolás.

A MODO DE CONCLUSIONES

Las iglesias de naves múltiples presentan en todos sus ejemplos, un alto grado de constancia de los parámetros considerados, lo que nos permite hablar de un tipo claramente definido (nótese la semejanza dimensional y proporcional en ancho, altura y longitud de naves centrales y laterales, como puede verse en tabla anexa).

Si dejamos de lado el carácter más primitivo de San Ignacio (mayor fragmentación espacial, poco desarrollo del eje vertical del crucero, particularidad de las galerías), podemos asociar este tipo con criterios más académicos, propios de un momento disciplinar tardo barroco, que tiende a la monumentalidad, concentración espacial, regularidad proporcional y perfeccionamiento constructivo. Señalemos que en estas iglesias interviene el profesionalismo de Andrés Blanqui SJ y Antonio Masella, éste último autor de los planos de la Catedral y Santo Domingo,

iglesias significativamente similares en su esquema formal.

San Pedro Telmo muestra el máximo de regularidad, a pesar de concluirse ya con modismos decimonónicos.

Si la Catedral, razonablemente se enlaza con una larga tradición de Templos Mayores hispanoamericanos, los otros casos de TM corresponden a las grandes órdenes monásticas coloniales que se asentaron en Buenos Aires: jesuitas y dominicos. La iglesia de los mercedarios, de no menor importancia, puede justamente interpretarse como de una fase intermedia entre el TM y el TU, por sus dimensiones, calidad resolutiva y envergadura de los colaterales. Los franciscanos, pioneros en la ciudad, desarrollaron en cambio un templo extremadamente alargado y elemental, que se enraíza con sus tradiciones de austeridad mendicante.

Para las iglesias de nave única, las variantes tipológicas se incrementan. La formulación de un espacio único es clara, pero al no incluir una serie de elementos necesarios a la iglesia dentro del trazado de base, da lugar a adiciones que se resuelven con menor homogeneidad. El tipo es, de cualquier modo, reconocible. Estas obras corresponden a congregaciones menores o parroquias del clero secular. Aparecen aquí junto a técnicos como Blanqui y Muñoz, "constructores" más improvisados como Juan de Narbona.

La mayor originalidad tipológica corresponde a las que hemos llamado iglesias de dos naves en L, cuyas particularidades arrancan de las disposiciones de uso.

En la arquitectura colonial española, los conventos de clausura femenina producen alteraciones en la disposición y orden consistente de los sectores de las iglesias, para separar al público de las monjas durante las celebraciones. La solución más común, es destinar a las reclusas el pié de la nave única estructurado en forma de coros bajo y alto con celosías, desplazando el acceso público al lateral de la iglesia. Ejemplos mexicanos tardíos adoptan el "acceso frontal, trasladando el coro bajo a una capilla lateral del altar".[11] Esta solución aparece tempranamente entre nosotros y se manifiesta como un tipo de muy clara definición, que sigue esperando

[11] Como los proyectos de Manuel Tolsá para las carmelitas de Querétaro y de José Gutiérrez para las de Morelia, citados en RAMÓN GUTIÉRREZ, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,* Madrid, Cátedra, 1983, pp. 262-3.

un estudio pormenorizado.[12]

Nuestra visión particular de este tipo radica en la interpretación del coro como "nave", basados en la observación del orden geométrico. El uso de este espacio como nave privada confirma la pertinencia del criterio utilizado. Este carácter se lee con fuerza en los ejemplos de L "amartillada" de Córdoba y Salta, en los cuales el adosamiento de naves se convierte en interpenetración por el presbiterio, pues las naves de monjas se prolongan idealmente en una capilla frontal a éstas y perpendicular al retablo mayor de la iglesia, en forma de cruz asimétrica. El grado de constancia de este tipo es muy grande.

Para todos los tipos se debe hacer notar la incidencia de la regularidad del trazado urbano, sobre la regularidad del trazado de la arquitectura de iglesias y conjuntos. La articulación de figuras englobantes simples, contrasta con los complejos bordes de los ejemplos europeos desarrollados dentro de parcelas y situaciones urbanas marcadamente irregulares.[13] Tal vez por ello, se acentúan las formas tipológicas de conexión entre templo y ciudad: plano lateral continuo que "arma" la cuadra, resalte de esquina por atrio y fachada con nártex de transición, menos presente en las iglesias españolas contemporáneas.

Son notorias, por último, las soluciones constructivas comunes a todas las obras estudiadas. Pesan en ello, sin dudas, el universo limitado de soluciones teóricas y recursos materiales disponibles entonces en nuestra ciudad. Recordemos, no obstante, que el XVIII es un siglo de despegue y crecimiento para la modesta ciudad de la Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Ayres. En él se reconstruyen la totalidad de las fundaciones eclesiásticas anteriores y se levantan otras nuevas, cerrando el ciclo de continuos inicios, derrumbes, refundaciones y proyectos no realizados.

---

[12] "...también existen coros dobles en nuestro país, si bien no tienen la grandiosidad y jerarquía artística de los mexicanos. No obstante, merecen que alguien los estudie, especialmente el del convento de Santa Catalina de Buenos Aires..." MARIO J. BUSCHIAZZO, en *Anales* del IAA N° 10, 1957, p. 135.

[13] *"en la* América Hispana la gran mayoría de las ciudades crecieron a partir de un rígido esquema ortogonal, en el cual no puede afirmarse que la arquitectura construyera la ciudad o definiera los espacios urbanos; en todo caso, pudo construir la imagen de la ciudad. La arquitectura calificó y dió sentido al esquema, el cual a su vez limitaba el impacto de la arquitectura sobre su desarrollo...". MARINA WAISMAN, *El interior de la Historia,* Escala, Bogotá, 1990, p. 78.

CURRICULUM DE LOS AUTORES

Carlos Gil Casazza: *arquitecto FADU/UBA (1978). Profesor titular de Introducción a la Arquitectura Contemporánea, Historia I-III y los Tratados de Arquitectura. Coordinador del Área de Historia, Crítica y Teoría y miembro del IAA en la FADU/UBA. Director del proyecto de investigación "La arquitectura colonial sobreviviente en Buenos Aires" de la Secretaria de Ciencia y Técnica de la UBA.*

Silvia Susana Blanco*: arquitecta FADU/UBA (1974). Profesora Adjunta de Historia III. Coordinadora de la Carrera de Formación Docente y Consejera Titular del Claustro de Graduados del Consejo Directivo en la FADU y en el Consejo Superior de la UBA.*

Claudio Sergio Foux*: arquitecto FADU/UBA (1980). Auxiliar docente de Historia I en esa casa de altos estudios.*

María Liliana Mirás: *arquitecta FADU/UBA (1982). Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo (UBA, 1998). Jefa de Trabajos Prácticos de Historia II en la FADU/UBA. Asesora historiográfica del proyecto "Base de Referencia 1910".*

Sara Mónica Vaisman*: arquitecta FADU/UBA /1986). Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo (UBA, 1996). Jefa de Trabajos Prácticos de Historia II en la FADU/UBA.*

EL MODELO "INDIANO LEGAL" DE CIUDAD, Y LA URBANÍSTICA RIOPLATENSE A FINES DEL SIGLO XVIII

Alberto de Paula
Luís Edgardo Valiani
Leonardo Galatti

La estructura territorial y social de Hispano América estuvo, durante el dominio español, caracterizada por un fuerte sistema de ciudades. Algunas eran continuadoras de centros precolombinos. Otras eran fundaciones nuevas. Formaban redes mediterráneas y portuarias, sobre las rutas terrestres, fluviales y marítimas. La hispanización americana fue en esto asemejable a la romanización de Europa Occidental, desarrollada alrededor de mil quinientos años antes.

El protagonismo de las ciudades fue uno de los rasgos de esa semejanza. Otro fue el uso de un prototipo para los trazados urbanos y, hasta cierto punto, también de las tierras circundantes, denominadas comarca, campaña, o términos de la ciudad.

La historia urbanística hispanización americana, no fue un continuo. Es posible reconocer varios ciclos, que podríamos resumir así:

1) El ciclo insular, transcurrido en el área del Caribe entre 1492 y 1520 aproximadamente, muy ligado a la urbanística española bajo- medieval.

2) El ciclo continental, a partir de las conquistas de México y Perú, en el cual se elabora entre 1523 y 1535, el tipo indiano cuadricular, rápidamente difundido y aplicado durante siglos.

3) El proyecto de la Corona (1573) cuyo autor fue el licenciado Juan de Ovando, que denominamos modelo "indiano legal", de aplicación casi nula en la urbanística.

4) El modelo jesuítico guaraní, de inspiración barroca, ideado por el padre

Antonio Sepp en 1697 y aplicado a la renovación urbana de los treinta pueblos hasta 1767.

5) La urbanística atípica, irregular y espontánea, que no fue un ciclo, sino la alternativa propia de algunos temas y regiones: puertos, centros mineros y otros vinculados a la producción, pueblos de indios, aldeas criollas y hasta capitales como Asunción del Paraguay, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

6) El urbanismo de la Ilustración, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX.

EL TIPO INDIANO CUADRICULAR

El segundo ciclo del urbanismo hispanoamericano fue el de mayor expansión y trascendencia. Comenzó en México en 1523, con la nueva traza de la ciudad por Hernán Cortés y el geómetra Alonso García Bravo. La gran plaza o Zócalo es, por su tamaño, inferior al preexistente centro ceremonial azteca, pero superior a las plazas europeas de su tiempo. Está rodeada por las sedes monumentales emblemáticas de la ciudad: la Iglesia, la Corona y la República, entendiendo por ésta al ayuntamiento o cabildo. El amanzanamiento mejicano es rectangular como el demarcado después en Puebla de los Ángeles.

La traza de Lima ordenada por Francisco Pizarro (1535) es cuadricular. Las manzanas tienen dimensiones parecidas a las generalizadas en América Española: alrededor d 130 metros por lado. Las calles son rectas, con 11,50 metros de ancho. La plaza mayor, desfasada hacia el río, ocupa una manzana e imita el majestuoso modelo mejicano: la catedral y el cabildo ocupan dos costados opuestos, y otro el palacio de gobierno. El amanzanamiento de la ciudad está diagramado desde la plaza, casi en abanico.

El plan limeño fijó la perfección del prototipo cuadricular, difundido en las Américas a través de las principales fundaciones urbanas del siglo XVI y

posteriores.[1] Caracteriza las trazas originales de las ciudades argentinas más antiguas y tiene especial parecido con las de Santa Fe (1573) y Buenos Aires (1580), ambas fundadas por Juan de Garay, quien residió varios años en la capital peruana.

La plaza mayor hispanoamericana hereda la centralidad funcional prevista por el rey Alfonso "el Sabio" en las leyes de "Partidas". Pero entre ambas hay una diferencia significativa: el proyecto ideal de Alfonso "el Sabio" dedica el punto central de la traza al aposento del príncipe o señor, mientras en la ciudad hispanoamericana, la superficie de la plaza está siempre destinada al pueblo.

EL PLAN INDIANO LEGAL

En 1573, cuando las principales ciudades de la América Española estaban fundadas, el licenciado Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, preparó las Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, que Felipe II firmó el 13 de julio de ese año. Sus ciento cuarenta y nueve cláusulas recopilan, ordenan y completan disposiciones anteriores y, por su amplitud y precisión, configuran una carta magna del urbanismo hispanoamericano.[2] Es un documento valioso para apreciar la evolución del pensamiento teórico en el tema, y-goza de mucho renombre en la historiografía urbana de América pero, como propuesta urbanística efectiva, tuvo muy poca vigencia.

Este documento trata el régimen de las ciudades en dos aspectos. El orden jurídico-municipal, con sede en la población cabecera, y el geográfico regional y urbano. Resulta una integración funcional entre el casco céntrico (traza de la ciudad) y la periferia rural (términos de la ciudad) zonificada por usos. La ciudad hispanoamericana tuvo en las leyes y en los hechos, una autonomía menor que la polis griega, pero bastante parecida a la civitas romana.

---

[1] ALBERTO NICOLINI, *La traza de la ciudad hispanoamericana en el siglo XVI,* en: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, n° 29, 1992/93, Buenos Aires, 1997, p. 15 y ss.

[2] *Transcripción de las Ordenanzas de Descubrimiento, Nueva Población y Pacificación de las Indias, dadas por Felipe II el 13 de julio de 1573, en el bosque de Segovia, según el original que se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla,* nota preliminar de JOSÉ IBÁÑEZ CERDÁ, Madrid, Ministerio de la Vivienda-Servicio Central de Publicaciones, sin fecha de edición. [Contiene copia facsimilar del manuscrito y su transcripción tipográfica. En nuestro trabajo actualizamos la ortografía y corregirnos la gramática, para facilitar la interpretación de los textos].

La tene**ncia de la tierra** estuvo, al principio, regulada para lograr la radicación de los pobladores. No planeaba la Corona formar en la metrópoli una oligarquía de propietarios de tierras indianas, y ante la ausencia de un vecino por más de cuatro o cinco años, el Gobernador podía repartir sus tierras y solares entre otros peticionantes. Esta norma tuvo estricto cumplimiento. En Buenos Aires se aplicó hasta sobre los bienes que dejó sin poblar el adelantado Juan Torres de Vera y Aragón: la actual mitad oriental de la plaza de Mayo, y casi todo el partido de Avellaneda, entre otros.

El **emplazamiento** de la ciudad debía reunir requerimientos ambientales y funcionales. La primera cláusula tiene indicaciones sobre altitudes óptimas, *conveniencia de buscar proximidad con aguas y con yacimientos de materiales aptos para construir, tierras fértiles, buenos vientos [...] y en caso de edificar a la ribera de algún río, dispongan la población de forma que, saliendo el sol, dé primero en el pueblo que en el agua.* Obviamente, esta cláusula no pudo ser aplicada en Buenos Aires, donde el sol da primero en el agua, pues para cumplirla hubiera debido fundarse donde hoy está Colonia, desvirtuando así la razón de ser de esta ciudad, cabecera de la red de caminos que se interna en el país.

La traza se haría a cordel y regla desde la plaza mayor, *sacando desde ella las calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto que, aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma.* La planta urbana se dibujaría previamente (ordenanza 127) para servir como catastro parcelario, registrando en ella los nombres de los propietarios de cada solar.

Para hacer esa traza, las normas eran estas:

1) **Orientación** - no había rumbo prefijado, en cada caso las cuatro esquinas de la plaza y, con ellas, las de toda la ciudad, debían mirar *a los cuatro vientos principales* para que las esquinas del caserío funcionasen como rompevientos y evitar que las calles rectas se transformasen en canales de aires turbulentos, que afectarían la vida diaria de la población.

2) **Plaza Mayor** - rectangular, con largo igual a una vez y media el ancho,

porque será más a propósito para las fiestas de a caballo y otras... con dimensión óptima de 600 x 400 pies. También se preveía instalar tiendas para rédito del municipio sobre el predio del paseo. Era la conjugación de dos concepciones de plaza: la medieval como ámbito de gestiones comerciales, y la renacentista, ceremonial y monumentalista.

Si la ciudad era costera, la plaza mayor debía hacerse junto al puerto, según ordenanza 112.

Si era mediterránea, la plaza ocuparía el centro del trazado, según la misma ordenanza.

3) **Plazas menores** - debían formarse *a trechos de la población,* frente a la iglesia mayor, templos y monasterios, recomendando *que todo se reparta en buena proporción por la doctrina* según la ordenanza 118.

4) **Calles principales / axiales o medianas**- del centro de cada costado de la plaza mayor, prolongando sus ejes, partirían las cuatro calles principales con recovas *o portales para comodidad de los tratantes que suelen concurrir,* por ordenanzas 114 y 115.

Como la plaza debía ser rectangular, y estas avenidas se trazaban cortando cuadras por el medio, habría franjas de manzanas rectangulares coincidentes con ellas.

5) **Calles en general** - además de las avenidas axiales, debían salir dos calles de cada una de las esquinas de la plaza, y éstas, por transversales y paralelas, formarían el amanzanamiento cuadricular específico de cada cuartel o cuarta parte de la traza.

En cuanto a dimensiones, se mandaba que *en lugares fríos sean las calles anchas, y en los calientes angostas,* para aprovechar el calor solar o protegerse de él, según conviniese en cada sitio.

6) Iglesia y Edificios públicos - el templo mayor debía ocupar la manzana completa, estar separado de la plaza y dispuesto en perímetro libre *separado de todo otro edificio que no pertenezca a su comodidad y ornato y elevado sobre graderías porque de todas*

partes sea visto y mejor venerado...

Cuando la fundación fuera junto a la costa, el templo mayor debía ubicarse *de forma que en saliendo del mar sea visto, y su fábrica como defensa de él.* Según esta norma, la iglesia mayor de Buenos Aires debía estar en el punto donde se ubicó después el fuerte, y está hoy la Casa Rosada.

Entre la plaza y el templo debían situarse los demás edificios públicos, tales como cabildo, casas reales, aduana y otros *en tal distancia que autoricen al templo, y no lo embaracen...* (ordenanzas 120 a 122) con una voluntad formal claramente jerárquica, y de expresión barroca, concretada en muy pocos ejemplos. Quizás el único existente hoy sea Minas (Uruguay) que data de 1782.

7) **Manzanas o cuadras** - la unidad de distribución del suelo urbano entre los fundadores eran los solares (de 50 ó 100 pies de frente por 100 ó 200 de fondo, según las ordenanzas 105 y 106) que se debían distribuir por suertes a los pobladores; el reparto se haría a partir de los alrededores de la plaza; los predios baldíos se reservarían para los futuros vecinos; después.

Los fundadores debían instalar campamentos provisorios en sus solares, después harían siembras y, terminadas, comenzarían *a fundar y edificar sus casas de buenos cimientos y paredes.*

8) **Calle de ronda y muralla perimetral** - por Real Orden del 6 de marzo de 1608, se agregó la norma de dejar entre el amanzanamiento y la empalizada o muralla defensiva perimetral, una *distancia de trescientos pasos* (alrededor de 85 metros) donde no se edificaran casas.

9) **Ejido** - en la salida de la ciudad (exitus) y lindante con su perímetro exterior, debía haber un área libre y bastante amplia, para que al crecer la población *siempre quede bastante espacio para que la gente se pueda recrear, y salir los ganados sin hacer daño.*

10) **Dehesas y tierras del común** - fuera del ejido debían estar las tierras para dehesas *en que pastar los bueyes de labor, caballos y ganados de la carnicería, y para el número ordinario de los otros ganados que los pobladores por ordenanza han de tener;* también

estarían allí los animales pertenecientes al Cabildo, para obtener de ellos algún ingreso propio.

11) **Tierras de labor** - más allá del ejido y las dehesas, seguirían las tierras para chacras y estancias que también se repartirían por suertes entre los fundadores, dejando baldío el excedente, para distribuciones futuras.

12) **Jerarquía legal de la fundación-** *Elegida la tierra, provincia y lugar en que se ha de hacer nueva población, y averiguada la comodidad de aprovechamientos que pueda haber, el gobernador (...) declare si el pueblo que se ha de poblar ha de ser ciudad, villa o lugar, y conforme a lo que declarare se conforme el concejo, república y oficiales y miembros de ella...* según Ordenanza 43.

13) **Comarca o términos de la ciudad** - *Elegidos los sitios para lugares cabeceras, se elijan en su comarca los sitios que pudiere haber para lugares sujetos y de la jurisdicción de la cabecera, para estancias, chacras y granjas, sin perjuicio de los indios y naturales...* según Ordenanza 42.

14) **Jurisdicción** - *en cualquier manera que se deslinde venga a ser cuatro leguas en cuadro* (20 x 20 kilómetros) abarcando el núcleo urbano con su correspondiente periferia rural, en lo que puede considerarse una célula básica del poblamiento americano, debiendo quedar entre un conjunto y otro una distancia libre de 5 leguas (25 kilómetros) según la Ordenanza 89.

En síntesis, ésta era la normativa fijada por el licenciado Juan de Ovando y el rey Felipe II en 1573, fecha intermedia entre las mayores fundaciones del territorio hispanoamericano, y las ciudades posteriores. La comparación entre teoría y realidad, puede dar idea de su alcance práctico.

EL TRAZADO DE BUENOS AIRES, ANTE LA REAL AUDIENCIA DE CHARCAS

Juan de Garay había residido varios años en Lima, y debía conocer bien su trazado cuando fundó Buenos Aires, el 11 de junio de 1580. La demarcación original de Lima constaba de 8 x 11 manzanas cuadradas, y su plaza mayor ocupa una manzana completa, equidistante 5 cuadras de los bordes sur, este y oeste, y sólo 2 de la costa del Rimac, al norte. La capital bonaerense fue delineada con 9 x 15 manzanas, computadas desde la plaza mayor así: 7 hacia el norte, oeste y sur (actuales calles Viamonte, Libertad- Salta, Independencia) y una hacia el río. Como en Lima, el paseo ocupaba sólo una manzana cuadrada, era equidistante de tres de los lados y tenía una separación mínima con respecto al borde fluvial. En ambos casos las trazas eran cuadriculares.[3]

En torno de la plaza mayor porteña, Juan de Garay situó la iglesia matriz (en el solar que hoy ocupa la catedral), el cabildo (donde está su edificio histórico), la casa del Adelantado (nunca construida, en calle Defensa entre Yrigoyen y Rivadavia, acera este) y su propia casa en Reconquista y Rivadavia hoy Banco de la Nación Argentina. Como Buenos Aires no era capital de provincia, no estaban previstos el palacio ni las oficinas de la gobernación.

Juan de Garay, teniente general de la gobernación, falleció en 1583 y fue sucedido en Buenos Aires por Rodrigo Ortiz de Zárate como teniente de gobernador local. El adelantado Juan Torres de Vera y Aragón ejercía la autoridad en la provincia del Río de la Plata, con sede en Asunción del Paraguay, donde hubo conflictos entre los adictos al adelantado y el obispo fray Alonso Guerra, dominico, participante del III Concilio Limense (1583) y hombre muy instruido. El prelado buscó refugio en Santa Fe y luego en Buenos Aires, a donde llegó a comienzos de 1586. Rodrigo Ortiz de Zárate estaba en la expedición que descubrió y habilitó el

[3] FERNANDO CHUECA GOMA y LEOPOLDO TORRES BALBÁS, *Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias,* Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local Seminario de Urbanismo, 1951, lámina 1 (Buenos Aires, plano de 1583), y láminas 305 y 306 (Lima en 1626 y en 1682, respectivamente).

camino nuevo a Córdoba y, al regresar, encontró al obispo instalado en la ciudad bonaerense.

En Buenos Aires, en 1586, sólo existía el templo de San Francisco, muy precario, utilizado cuando algún fraile de esa Orden permanecía en la ciudad. El obispo Guerra y el teniente de gobernador Rodrigo Ortiz de Zárate con sus hombres, construyeron con madera y barro una iglesia matriz, que también fue sede episcopal transitoria. Pero no la hicieron en el sitio fijado por Juan de Garay, sino donde correspondía según la ordenanza 121 del texto legal promulgado en 1573: el predio elegido fue el de la actual Casa Rosada.[4] Para el acceso de la iglesia matriz, hubo que abrir la calle axial dispuesta por las ordenanzas 114y 115, sobre la mediana oeste a este de la manzana del Adelantado, todavía despoblada y baldía, y que es en nuestros días la mitad oriental de la plaza de Mayo.

La situación en Buenos Aires cambió con la llegada del adelantado Juan Torres de Vera y Aragón, en mayo de 1588. Previos a ella debieron ser los alejamientos del teniente de gobernador, Rodrigo Ortiz de Zárate, y del obispo Alonso Guerra, así como la pérdida o destrucción de los archivos de la ciudad. Los adictos a Torres de Vera demandaron ante la Real Audiencia de Charcas al obispo Guerra, por erigir la iglesia matriz en un sitio distinto al determinado por el fundador de Buenos Aires, con la desmesurada queja de que aquella iglesucha tapaba y cerraba el *comercio del río.*[5]

El alto tribunal dictó su fallo el 8 de agosto de 1591, sin mencionar siquiera la existencia de la Real Provisión de 1573. Sus argumentos principales fueron:

1) El solar fijado por el fundador de Buenos Aires para iglesia mayor, a un lado de la plaza, era *un lugar cómodo como es uso y costumbre y se hacía en todas las poblaciones.*

2) La ocupación para ese fin de un solar distinto, era un hecho de fuerza y

[4] Este asunto está desarrollado con mayor detalle en: ALBERTO DE PAULA, *La iglesia mayor de Buenos Aires y el debate por su emplazamiento (1586-1593),* en: Archivum, n° XVII, Buenos Aires, Junta de Historia Eclesiástica Argentina, 1995, p. 7 a 21.

[5] Era falsa la afirmación de que la pequeña iglesia cerraba el comercio del río, pues Juan de Garay había reservado para ese fin el área delimitada por las actuales calles Perón, 25 de Mayo-Balcarce, Moreno, y la costa del río. El templo y sus anexos apenas ocuparon la mitad de una cuadra, sobre la extensión total de cinco, y estuvieron en el punto más elevado de esa franja, por lo cual ni siquiera es creíble que pudiesen bloquear la bajada al río.

contrario a derecho [aunque su ubicación coincidiera con la normativa legal, agregamos nosotros.]

3) En esta nueva ubicación, la iglesia mayor estaba *tapando y cerrando el comercio del río, lo cual era gran daño y perjuicio de la dicha población.*

4) Por lo tanto, la Real Audiencia mandaba cesar la obra.

Este fallo muestra el desconocimiento que sobre la normativa de 1573, había en América hasta en los estrados judiciales. También deja en claro el éxito continental del prototipo cuadricular, no surgió del respaldo positivo de una ley, sino del principio consuetudinario del uso y la costumbre.

Cuando la Real Audiencia emitió ese fallo, el obispo Guerra estaba en la diócesis mejicana *de* Michoacán, donde murió en 1594. Entretanto, la iglesia mayor de Buenos Aires fue mudada en 1593 al sitio asignado por el fundador, donde está la catedral actual. Los ruinosos remanentes de la casa e iglesia del obispo Guerra fueron usados, en 1594, para emplazar el primer fuerte de la ciudad, reconstruido varias veces durante los 270 años posteriores.

EL URBANISMO DE LA ILUSTRACIÓN

La sociedad europea vivió desde el siglo XVI en adelante, una transformación gradual pero constante de sus estructuras intelectuales, ligada al desarrollo de los métodos experimentales y empíricos en las ciencias naturales y la matemática. La "revolución científica" creció durante los siglos XVII y XVIII y, a mediados de este último, corrientes como el racionalismo y el enciclopedismo alcanzaron una virtual hegemonía. Fue la época del "iluminismo" o "ilustración", palabras equivalentes en sus significados, pues ilustrar es "aclarar un punto o materia" y también "dar luz al entendimiento".

La fase más representativa del pensamiento ilustrado transcurrió durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, en el ámbito europeo en general, y trascendió a la América Española a través de las élites intelectuales de la metrópoli

española, donde el rey Carlos III fue el representante más característico de esa época. El ciclo del "urbanismo de la ilustración" alcanzó su apogeo en el periodo indicado y, sin marcar un quiebre profundo con los tiempos precedentes, tuvo algunas particularidades propias de la época, tanto en el orden territorial, como en la organización de los trazados.

Los planes de la Corona apuntaron en general, tanto en España como en América, a promover el desarrollo de las economías regionales, y a considerar (al menos en teoría) la incidencia de los factores sociales en las decisiones políticas fundamentales. Así por ejemplo, en octubre de 1778 el humanista gallego José Andrés y Cornide hizo notar la fragilidad del sistema geopolítico hispanoamericano, y trazó esta síntesis del pensamiento de su época:

Su inmensa extensión, abierta por todas partes a las irrupciones enemigas, exige el que se lo fortifique y resguarde, y esto no se consigue con sólo Plazas y Fortalezas, pues se necesitan hombres, que son los que constituyen la verdadera fuerza del estado.[6]

En ese contexto, la Ilustración hispana mantuvo el criterio de promover el desarrollo de caminos y ciudades, pero en forma más consciente, entre otras causas, porque disponía de cartografía superior a la del siglo XVI, y porque había graves frentes de riesgo. Alta California estaba amenazada por Rusia y Gran Bretaña desde el océano, y por Estados Unidos desde el interior. Las "fronteras secas" de Brasil con el Río de la Plata, pactadas en el Tratado de San Ildefonso *(1777)* y siempre frágiles. La Patagonia, acechada por Gran Bretaña en el mar y por caciques araucanos en el frente doméstico.

Los gobernantes ilustrados pretendían, además, formar sistemas económicos autosostenidos, con subsidios mínimos que, más bien, fortalecieran lazos de solidaridad entre la Corona y los habitantes de las poblaciones a fundar, para consolidar el dominio territorial. Planes migratorios como el de Sierra Morena, con colonos alemanes y flamencos, y el de la costa patagónica con españoles del norte, son testimonios de ese criterio que, además, era aplicado por otros monarcas de la

[6] *Archivo General de Indias,* Sevilla, Buenos Aires, legajo 326.

misma época.

En ese panorama internacional, el Río de la Plata quedaba atenazado entre varios riesgos. El frente luso-brasileño al este y nordeste, el británico en el Atlántico sur, y el doméstico caracterizado por conflictos con grupos indígenas, afectando la producción y la seguridad en las estancias bonaerenses, en toda la ruta de Buenos Aires a Santiago de Chile, y en el borde de la región chaqueña.

La Corona dio prioridad a la costa patagónica, para la cual planificó la emigración desde el norte de España, de casi 2.000 personas contratadas por el fisco. Las acciones previstas consistían en la fundación de asentamientos urbanos autosuficientes, en sitios estratégicos. El virrey de Buenos Aires fue facultado para atender necesidades de otras críticas, con los recursos migratorios movilizados.

LAS NUEVAS POBLACIONES DEL SALADO BONAERENSE (1779)

La cuenca del río Salado ocupa una extensa zona de la "pampa deprimida", llanura situada al norte de la región interserrana, y al sur de la pampa ondulada que es asiento de la ciudad de Buenos Aires y su comarca de chacras, estancias y pequeños poblados. En las sierras del sur había abundantes ganados vacunos cimarrones o silvestres que, en temporadas propicias, pastaban en las aguadas de la llanura deprimida. Sus cueros constituían el principal recurso exportable de los bonaerenses, pero también los negociaban los comerciantes de Valdivia, que los obtenían por medio de algunos grupos araucanos. Esta competencia fue, con el tiempo, origen de gravísimos conflictos.

Los cueros debían ser tratados con sal para conservarlos hasta el puerto de destino. Este insumo apareció en abundancia con el descubrimiento en 1668, de las Salinas Grandes, a unos 600 kilómetros al sudoeste de Buenos Aires, en pleno territorio indígena. La recolección y el transporte de los grandes cargamentos de sal, daban motivo a negociaciones previas entre criollos y caciques, y a parlamentos junto al yacimiento mismo. Las caravanas anuales partían desde el confín del pago

de Luján, entre las nacientes del río homónimo y la margen norte del Salado, donde nació un pequeño asentamiento, denominado Guardia de Luján.

Los conflictos entre las comunidades indígenas y los bonaerenses hispano-criollos, aumentaban con el tiempo, y afectaban las relaciones entre ambas sociedades, y también el orden interétnico del territorio indígena, donde la preponderancia araucana era cada vez mayor. La seguridad de la comarca requirió desde 1737, el emplazamiento de guardias de milicias. Algunas generaron pequeñas poblaciones, como Pergamino, Guardia de Luján (hoy Mercedes) y Salto.

En 1742 el gobierno provincial celebró con los principales caciques la "Paz de Cashuatí", por la cual el río Salado quedó reconocido como deslinde entre ambas áreas. Pero las agresiones continuaron y resultó necesaria la consolidación material de ese límite, como una frontera interior. Hubo sucesivos estudios y proyectos para aumentar la cantidad de fuertes y fortines, y varias sus ubicaciones, hasta que en 1779, el virrey Juan José de Vértiz resolvió alinearlos al norte del citado río, cambiar la ubicación de casi todos, y dar fundación definitiva a seis nuevas poblaciones

La construcción de los fuertes y fortines quedó completada entre 1779. En octubre de 1780 arribaron los contingentes de inmigrantes del Patagonia, destinados a Guardia de Luján, Chascomús, Monte, Salto y Rojas. Un año después llegó el último grupo, afincado en Ranchos.

El 21 de octubre de 1780, el virrey Vértiz envió al comandante de la línea de frontera, Juan José Sardén, las instrucciones para demarcar las nuevas poblaciones. Debía aplicar las normas urbanísticas aprobadas por Felipe II en 1573, y codificadas desde 1680 en el Libro Cuarto de la "Recopilación de Indias", títulos 5° y 7° entre otros.

Lamentablemente, no disponemos de plano alguno correspondiente a las trazas fundacionales de las seis nuevas poblaciones del Salado. La planimetría hallada data del decenio 1820 a 1830, y permite deducir la diagramación original y las alteraciones posteriores de, al menos, cuatro de ellas.

La única guardia que Vértiz no hizo cambiar de asentamiento fue San Miguel

del Monte, y por esa circunstancia el desarrollo urbano coincidió con el simple crecimiento del caserío original, agrupado en torno al fuerte. No tuvo por lo tanto, una traza del tipo "legal".

Chascomús, Ranchos, y Guardia de Luján (hoy Mercedes) tenían en sus trazas fundacionales, varios rasgos urbanísticos del tipo "indiano legal", con la variante de que sus plazas mayores eran cuadradas y no rectangulares en proporción 1 a 1,5 según la ordenanza 112 de la Real Provisión de 1573. Las trazas resultaban así cuadriculares, salvo las filas correspondientes a los ejes de la demarcación, donde las manzanas quedaban partidas en dos mitades cada una.

En estas tres localidades las plazas mayores estaban en posición periférica frente a los fuertes, emplazados al exterior del perímetro. El fuerte y la plaza configuraban así la referencia geométrica previa a la demarcación urbana, como también en la cronología, pues antecedieron a los asentamientos urbanos en un año, aproximadamente.

Los ejes de la traza, con sus calles axiales o medianas, debieron demarcarse conforme a lo previsto en las ordenanzas 114 y 115, de la norma precitada. A pesar de las alteraciones posteriores, en Chascomús persiste todavía el eje transversal de la traza primitiva, pero su función original es ahora muy difícil de entender, pues en 1825 la proporción de la plaza mayor cuadrada fue cambiada a rectangular, y desde entonces esa calle axial ya no cruza el paseo por su centro.

Las transformaciones que comenzaron a desvirtuar el carácter originario de estas tres plantas urbanas, fueron consecuencia de particularidades locales. Por ejemplo, los templos estaban dentro de los fuertes y, al comenzar el siglo XIX, un tramo del eje longitudinal fue utilizado en Mercedes y en Chascomús como cementerio público. Tiempo después, los avances hacia el sur de la línea de frontera interior, hicieron perder a los fuertes (en forma gradual y progresiva) su importancia militar, y los caseríos comenzaron a rodearlos sin un orden urbano sistemático. A este ciclo de cambios espontáneos, siguieron las intervenciones profesionales, consistentes en remodelar sus trazas según el tipo cuadricular

común, y hacerlas crecer más allá de sus primeros límites en forma indiferenciada.

En Chascomús, los cambios fueron realizados en 1825 y 1826 por el agrimensor Juan Saubidet, quien dio a la plaza de armas su actual forma rectangular, y eliminó de la delineación el eje longitudinal que no estaba abierto por completo. En Mercedes, la traza fue remodelada en 1830 por el agrimensor Raymundo Prat, convirtiendo su tipología en cuadricular común, al suprimir ambas calles axiales.

La traza de Ranchos experimentó varias transformaciones, entre ellas la del agrimensor Jaime Arrufó en 1856, para lograr un orden relativamente regular, cuadrangular. Al ser desafectado el fuerte, la zona que lo circundaba perdió importancia, y se formó otro centro urbano, con una nueva plaza principal rodeada por la actual iglesia parroquial y la ex casa municipal.

Las otras dos nuevas poblaciones del Salado eran Salto y Rojas. De ellas no hallamos cartografía adecuada para determinar sus trazas fundacionales y los cambios posteriores, aunque las referencias documentales permiten admitir la analogía tipológica de estos dos casos, con los tres descriptos.

LAS NUEVAS POBLACIONES DE URUGUAY

La estructura urbana de la Banda Oriental del Uruguay era débil en densidad y cantidad de asentamientos hacia 1777, cuando el Tratado de San Ildefonso fijó entre Brasil y el Río de la Plata una frontera convencional, sin relación con accidentes geográficos notorios. La seguridad del área fue una prioridad estratégica mayor que la costa patagónica para el virrey Vértiz, quien planeó fundaciones entre Colonia, Montevideo y la laguna Mirín, para respaldar las costas uruguayas sobre el Plata y el Atlántico, y las comunicaciones entre Buenos Aires y el Río Grande do Sul.

Para estos fines quedó afectado el 72,8% de los inmigrantes movilizados en el Plan Patagónico, es decir 1.369 personas. Quedaron en Montevideo 254, pasaron a los centros preexistentes de Maldonado, San Carlos y Colonia 461, para

consolidarlos, y 654 fueron a las diez nuevas poblaciones uruguayas.

La fundación de estos nuevos asentamientos tuvo un desarrollo gradual, a través de las gestiones de varios virreyes. Su orden fue el siguiente San Juan Bautista-hoy Santa Lucía, 1781; Concepción de Minas, 1782; Guadalupe hoy Canelones, 1783; San José, 1783; Pando, 1788; Melo, 1795; Batoví, 1800; Belén, 1801; Rocha, 1802; y Rosario del Colla, 1810.

Batoví y Belén, fueron fundadas por iniciativa del virrey marqués de Avilés, no en la franja costera sino en el interior, para ser cabeceras de nuevas redes urbanas entre la frontera con Brasil y el río Uruguay.

Desde el punto de vista urbanístico, podemos diferenciar los siguientes casos:

A) aplicación del modelo indiano legal, con los ejes medianeros demarcados en forma de calles, pero con la plaza mayor cuadrada:

A — 1) los cuatro ejes con sólo una cuadra de largo, y la iglesia en el foco de perspectiva, a una cuadra de la plaza: Concepción de Minas, que aún conserva esta distribución.

A — 2) con la iglesia frente al perímetro de la plaza y las calles axiales prolongadas en longitud indefinida: San Juan Bautista o Santa Lucía, San José, Rocha.

B) la plaza cuadrada, un único eje demarcado con sólo un tramo de una cuadra, y la iglesia al fondo, en perspectiva, faltando los otros tres ejes: San Gabriel Batoví, destruida en la guerra de 1801, actualmente en territorio de Brasil.

C) aplicación del modelo indiano legal, con un solo eje demarcado: el transversal, la plaza mayor rectangular y la iglesia frente a ella: Melo.

D) tipo cuadricular común: Guadalupe o Canelones, Pando, Belén, Rosario del Colla.

Es posible que la población de San Juan Bautista o Santa Lucía haya tenido un proyecto fundacional similar al de Concepción de Minas, pero no hay registro preciso sobre el momento de su modificación, y esto en el supuesto de haberse concretado su demarcación en esa forma. También la localidad de Pando, según un

dibujo antiguo, pudo haber tenido su iglesia ubicada según el tipo A-1, pero al consolidar su planta urbana hacia mediados del siglo XIX, adquirió definitivamente el amanzanamiento cuadricular.

En síntesis, el trazado urbano de Minas es una rareza en la historia urbana de América cuando, según la normativa regia, debía ser un caso corriente y habitual, con la salvedad de que además, la plaza debió ser rectangular como en Melo o la ciudad argentina de Río Cuarto.

LAS NUEVAS POBLACIONES DE ENTRE RÍOS

El territorio de la actual provincia argentina de Entre Ríos presentaba, al promediar el siglo XVIII, niveles de población más bajos aún que la Banda Oriental del Uruguay. El grado de urbanización era ínfimo, pues el único núcleo de alguna significación era el puerto de la Bajada del Paraná-hoy Paraná, frente a la ciudad de Santa Fe, más algunos pequeños caseríos, agrupados alrededor de unas pocas capillas rurales. La región vivía entonces un conflicto entre la población arraigada en el lugar, y las apetencias de grandes terratenientes que pretendían asumir la propiedad de grandes extensiones de tierra, sin respetar la preexistencia de los asentamientos ni a sus moradores.

El virrey Vértiz encomendó el estudio de la situación entrerriana al mayor Tomás de Rocamora (1749-1819) de origen nicaragüense, que fue ayudante militar del Superintendente de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, Pablo de Olavide, y pasó a Buenos Aires en 1777 con el virrey Cevallos. Los padrones de habitantes que realizó no son completos, pero puede estimarse para toda el área una población 3.000 a 4.000 almas como mucho.

El 4 de septiembre de 1782, Vértiz creó el distrito de Entre Ríos y designó comandante general a Rocamora, promotor de esta iniciativa, quien dos meses después fue facultado para fundar cinco villas: La Bajada o Paraná, Nogoyá, Gualeguay, Gualeguaychú, y Arroyo de la China o Concepción del Uruguay. El

cabildo de Santa Fe tenía jurisdicción sobre el área, aunque nunca tuvo capacidad para ejercerla en toda ella y, en la práctica, lo hacía sólo en su franja más occidental. Pese a esto, al igual que sus similares de Buenos Aires y de Córdoba, mostraba una tenaz oposición al reconocimiento de poblaciones intermedias como villas, con el estatuto que la ley les acordaba como, por ejemplo, en el caso del núcleo formado en torno a la capilla del Rosario, actual ciudad de Rosario.

El cabildo santafecino, en ese contexto, intentó frenar el plan de Vértiz y Rocamora, y así evitó la erección de la villa de Paraná. La de Nogoyá tampoco quedaría concretada en forma legal. En definitiva, Tomás de Rocamora fundó durante el año 1783, las villas de Gualeguay, Concepción del Uruguay, y Gualeguaychú, que ya eran sedes parroquiales desde dos años antes.

El virrey Vértiz, en sus instrucciones del 4 de noviembre de 1782, había indicado a Rocamora que debía delinear las nuevas poblaciones entrerrianas, según el modelo establecido en las Leyes de Indias. El fundador expresó en su informe que no había podido conseguir el texto legal citado y, por lo tanto, delineó un plan que, a su entender, satisfacía las pautas generales del modelo en cuanto a situación de la plaza mayor, solares para templo y cabildo, anchos de calles y demás, requerimientos.[7]

El plano que Rocamora aplicó en las tres villas de su fundación, tiene los ejes demarcados como calles y la plaza mayor al centro de la traza, desarrollada totalmente en cuadrícula. Para lograr esto, dio al paseo un área de cuatro manzanas, cuya superficie redujo al destinar una franja perimetral para recovas con locales comerciales, para renta del cabildo y servicio de la población. Como norma de prevención, dispuso que las viviendas ocupasen sólo la parte central de las parcelas respectivas y tuviesen el perímetro libre, para evitar la propagación de incendios. La periferia urbana queda organizada en quintas, chacras, tierras de propiedad municipal para pastoreo común, y estancias.

Vértiz aprobó en forma sucesiva las tres fundaciones de Rocamora, quien en

[7] CÉSAR B. PÉREZ COLMAN, Historia de Entre Ríos, 1520-1810, tomo II, Paraná, Imprenta de la Provincia, 1936, p. 105.

su informe del 27 de agosto de 1783 hizo constar que el objeto de este plan urbano era asegurar las comunicaciones con el interior, impedir los contrabandos, y reunir alguna gente vaga que moraba dispersa por los montes.[8]

LAS FUNDACIONES DE SOBREMONTE

El marqués Rafael de Sobremonte (1745-1827) era sevillano. Como militar, sirvió en Cartagena, Ceuta y Puerto Rico, antes de pasar al Río de la Plata, donde ejerció el cargo de Secretario General del Virreinato bajo la gestión de Vértiz, hasta su conclusión a fines de 1714. Pasó entonces a Córdoba, y asumió el gobierno de esa intendencia, que ejerció durante casi catorce años. Su gestión fue activa y progresista, con una fecunda actividad urbanizadora en varias zonas de su extensa jurisdicción.

El primer plan territorial de Sobremonte fue la prolongación de la línea de frontera interior del sur entre Melincué, en el confín occidental del Salado bonaerense, y el pie de la cordillera andina, con casi mil kilómetros de longitud. Allí formó diecinueve asentamientos entre fuertes, fortines, poblados pequeños y villas, ninguno según el modelo indiano legal, pero algunos con rasgos aislados correspondientes a él, como los casos de Concepción del Río Cuarto y La Carlota.[9]

Concepción del Río Cuarto remonta su origen a un fuerte construido hacia 1731. Junto a él, en 1747, empezó a funcionar un templo parroquial y surgió un caserío espontáneo, que estaba deshabitado hacia 1780. En 1782 quedó emplazado un nuevo fuerte. Sobremonte lo reubicó en 1785 y al año siguiente fundó el "nuevo pueblo de Concepción", declarado villa en 17%. La particularidad morfológica de su traza es la plaza mayor rectangular, proporción extendida a su correspondiente fila de manzanas. Sus otras características son de tipo común, con la iglesia mayor a un costado del paseo y sin ejes demarcados.

---

[8] Ibídem, p. 107.

[9] ALFREDO C. VITULLO, *Reseña histórica de Río Cuarto (provincia de Córdoba),* 2 tomos, Buenos Aires, Instituto Agrario Argentino, 1947.
CARLOS MAYOL LAFERRERE, *Fuertes y fortines de la frontera sur de Córdoba, línea del río Cuarto,* en: Boletín del Instituto Lorenzo Suárez de Figueroa, n° 3, 1977.

El fuerte de la Punta del Sauce quedó emplazado en 1752. El marqués de Sobremonte dispuso su traslado algo más al sur, y en 1789 fundó junto a él una nueva población, que denominó La Carlota. En 1794 aprobó su trazado y tres años después quedó erigida en villa. Un ataque indígena en 1804 causó en ella una grave destrucción, que requirió una sostenida labor de reconstrucción durante varios años. La traza original de La Carlota tenía abierta una de las cuatro calles axiales, con una cuadra de largo, separando los solares del cabildo y del templo. Pero la disposición general no seguía las pautas de la legislación indiana sobre la visión en perspectiva del templo desde la plaza. En el trazado actual, la manzana institucional está modificada y corresponde al tipo cuadricular ordinario.

La Villa Real del Rosario, hoy Villa del Rosario, debe su fundación a Sobremonte, en 1795. Está junto al cruce del camino de Córdoba a Santa Fe sobre el río Segundo, y al antiguo pueblo indígena de Nabosacate. La traza fundacional, cuadricular, tenía frente a la plaza su manzana institucional, partida en dos "a la cordobesa", por un callejón de una cuadra de largo entre la iglesia y la municipalidad. Las dos partes de la manzana son ahora desiguales, porque en 1894 quedó inaugurado el actual templo frente a otro costado de la plaza, y la manzana institucional fue remodelada de modo que la nueva casa municipal ocupa el centro de la cuadra y la calle axial (pasaje Ferreyra) ha quedado desfasada.[10]

El paraje mendocino de Uspallata tiene yacimientos de oro y otros metales, que atrajeron al empresario catalán Francisco de Sena y Canals (1739-1804) de paso por la zona en 1770, en viaje a Perú. Preparó entonces un plan para el fomento minero y fundación de una villa con campos de labranza. Lo presentó al gobernador de Chile, Agustín de Jáuregui, y fue aprobado por Real Cédula del 30 *de* abril de 1774. El programa urbano quedó sin concretar, pero la extracción y molienda de minerales tuvo inicio, y aún subsisten construcciones abovedadas, que formaban parte del establecimiento.[11]

---

[10] Información que agradecemos a la arquitecta MARÍA REBECA MEDINA.

[11] PEDRO SANTOS MARTÍNEZ, *Historia Económica de Mendoza durante el Virreinato (1776 -1810),* Madrid, Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo", 1961, p. 137 a 145.

NORBERTO AURELIO LÓPEZ, *El valle de Uspallata y "Las Bóvedas",* en: diario La Nación, Buenos Aires, 12 de junio

La primera traza propuesta por Serra y Canals, sigue el modelo indiano legal, con calles axiales, pero con plaza mayor cuadrada, de una manzana con recova perimetral. La dimensión supuesta para el casco urbano era de nueve manzanas (tres por lado) sin posibilidad de afectar un solar al extremo de una de las calles axiales, para emplazar la iglesia, con el efecto de perspectiva previsto por la normativa indiana. El mismo plano detalla las viviendas prototípicas, para el personal del establecimiento minero, con patio central y habitaciones sobre línea municipal.

En 1784, el marqués de Sobremonte propuso al empresario establecer la villa con un presidio, para fomentar la minería y poblar la zona. También le aconsejó varias reformas a la traza original, como el cambio de la orientación en función de los vientos dominantes, oponiendo contra éstos las esquinas de la edificación y no los ejes de calles. Otro cambio era morfológico y consistía en diagramas una retícula simple, en la cual la plaza era un cuadrado grande, las cuatro manzanas esquineras formaban cuadrados chicos, y las cuatro intermedias tenían forma de rectángulos. El cabildo, aporticado, estaría a un lado de la plaza. La iglesia estaría alejada de ella, a una cuadra de distancia pero sin perspectiva.

Este segundo proyecto de traza urbana para Uspallata quedó, como el anterior, sin construir.

LA POBLACIÓN BONAERENSE DE PILAR

Los orígenes históricos de Pilar, muestran un ejemplo representativo del grupo de dieciocho poblados bonaerenses, formados antes de 1810 por la acción privada de terratenientes y vecinos, sobre la base potencial del sistema de caminos y puertos, con sus puestos rurales, postas y capillas. Precisamente junto al casco de una estanzuela, sobre un camino y cerca del río Luján, quedó erigida en 17291a

---

de 1977.

FRANCISCO DE SERRA y CANALS, *El celo del Español y el indiano instruido,* estudio preliminar por JORGE COMADRÁN RUIZ, Buenos Aires, Librería Editorial Platero S. R. L., 1979.

capilla de Nuestra Señora del Pilar y hacia 1740, el parcelamiento de las tierras circundantes hizo posible la radicación de familias pobladoras. El ciclo urbano local había comenzado. La viceparroquia fue creada en 1750 y el partido en 1774.

El asentamiento primitivo de Pilar era un sitio anegadizo y, elegido un lugar más alto sobre la meseta ondulada, comenzaron en 1797 las gestiones para su traslado. La traza urbana es cuadricular, con las calles axiales demarcadas y prolongadas entre dos y tres cuadras. La plaza ocupa una manzana cuadrada y tiene frente a uno de sus lados la iglesia parroquial, cuya obra comenzó en 1821 y concluyó en 1856. El traslado del pueblo estaba completado desde 1818, pero la traza definitiva fue delineada por el agrimensor J. Lynch, en 1873.

CONCLUSIONES

Los diecinueve ejemplos de trazas urbanas que hemos reseñado, incluido el primero de los dos proyectos para Uspallata, no ejecutados, integran el universo de ciento setenta poblaciones fundadas y nueve proyectadas, en el Río de la Plata (sin incluir el Alto Perú) entre 1750 y 1810. Su interés no es la cantidad, pues representan menos de un once por ciento del total. Lo que hemos juzgado digno de mención ha sido el reconocimiento de algunas particularidades urbanísticas, correspondientes a la normativa indiana legal, que aplicación plena sigue sin ser verificada en un trazado completo.

Podríamos en primer término intentar una diferenciación entre los trazados con plaza mayor rectangular y los de cuadrícula completa. Hemos identificado dos casos, Río Cuarto (Córdoba) y Melo (Uruguay) donde el paseo principal tiene proporción de rectángulo. Melo, además, tiene demarcada la calle axial transversal. Pero en estos casos las iglesias están directamente frente a la plaza, y ninguna otra pauta del modelo indiano legal aparece cumplida.

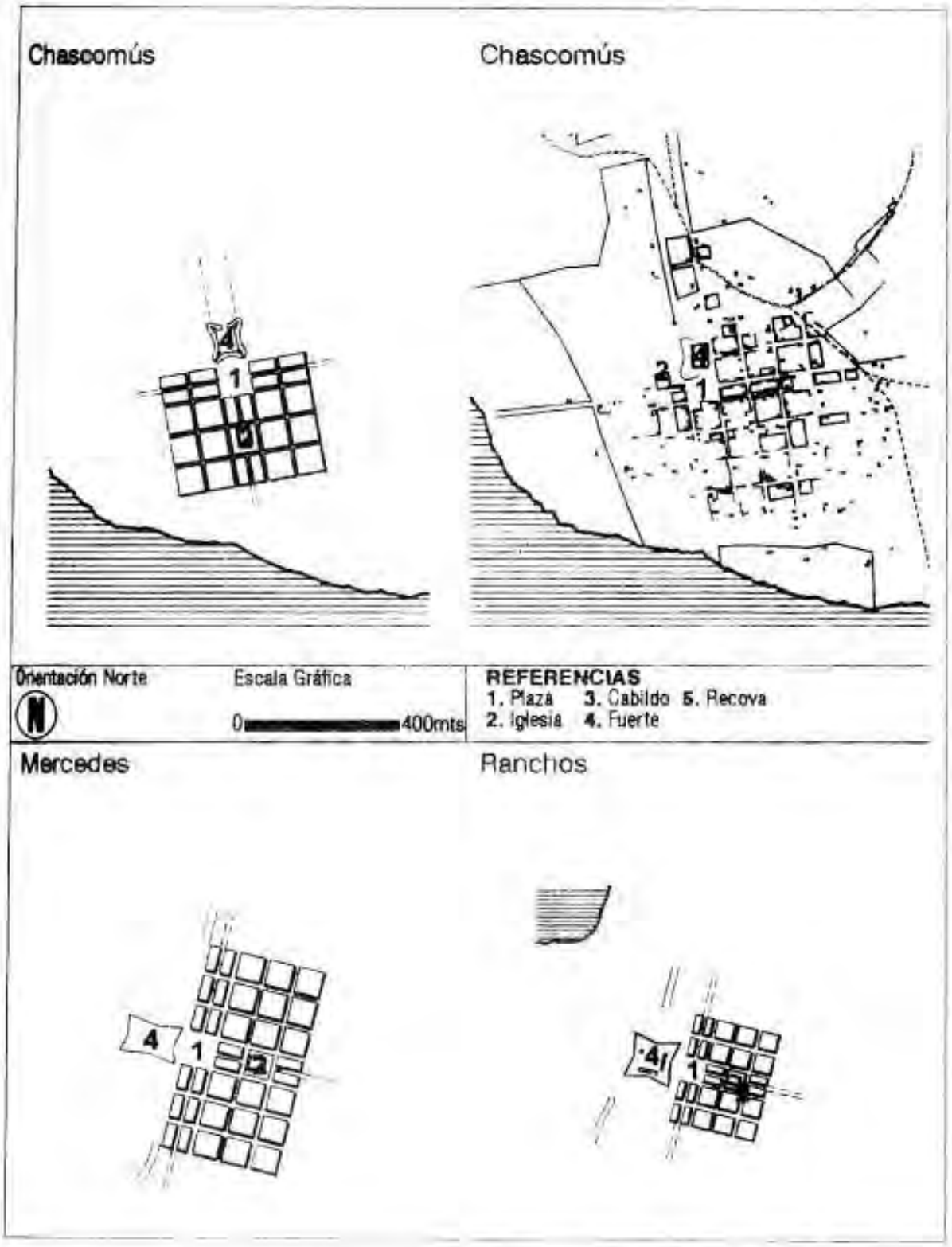


Fig. 1- Arriba: Plano fundacional hipotético de Chascomús, y plano de Sombdet (ap. 1825) donde se ve el fuerte, la plaza cuadrada, el eje transversal, existente, vestigios del longitudinal, y el caserío desbordado. Abajo: Planos hipotéticos de fundación de Mercedes y Ranchos, según el trazado indiano legal, pero con plaza cuadrada.

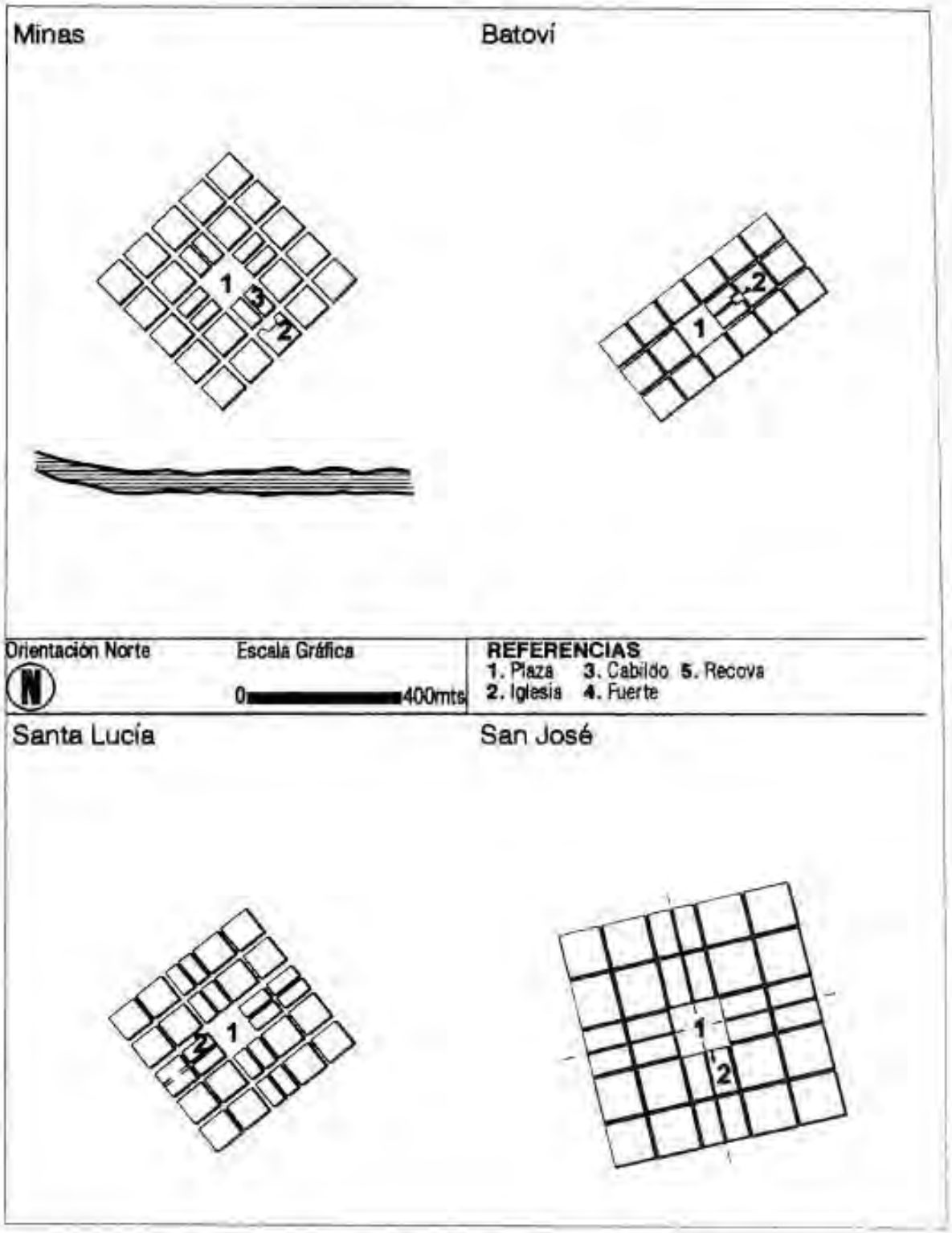


Fig. 2- Arriba: Minas y Batoví, trazadas con la iglesia en posición legal, y con los cuatro ejes la primera. Abajo: Santa Lucía y San José, ambas con ejes pero con el templo frente a la plaza.

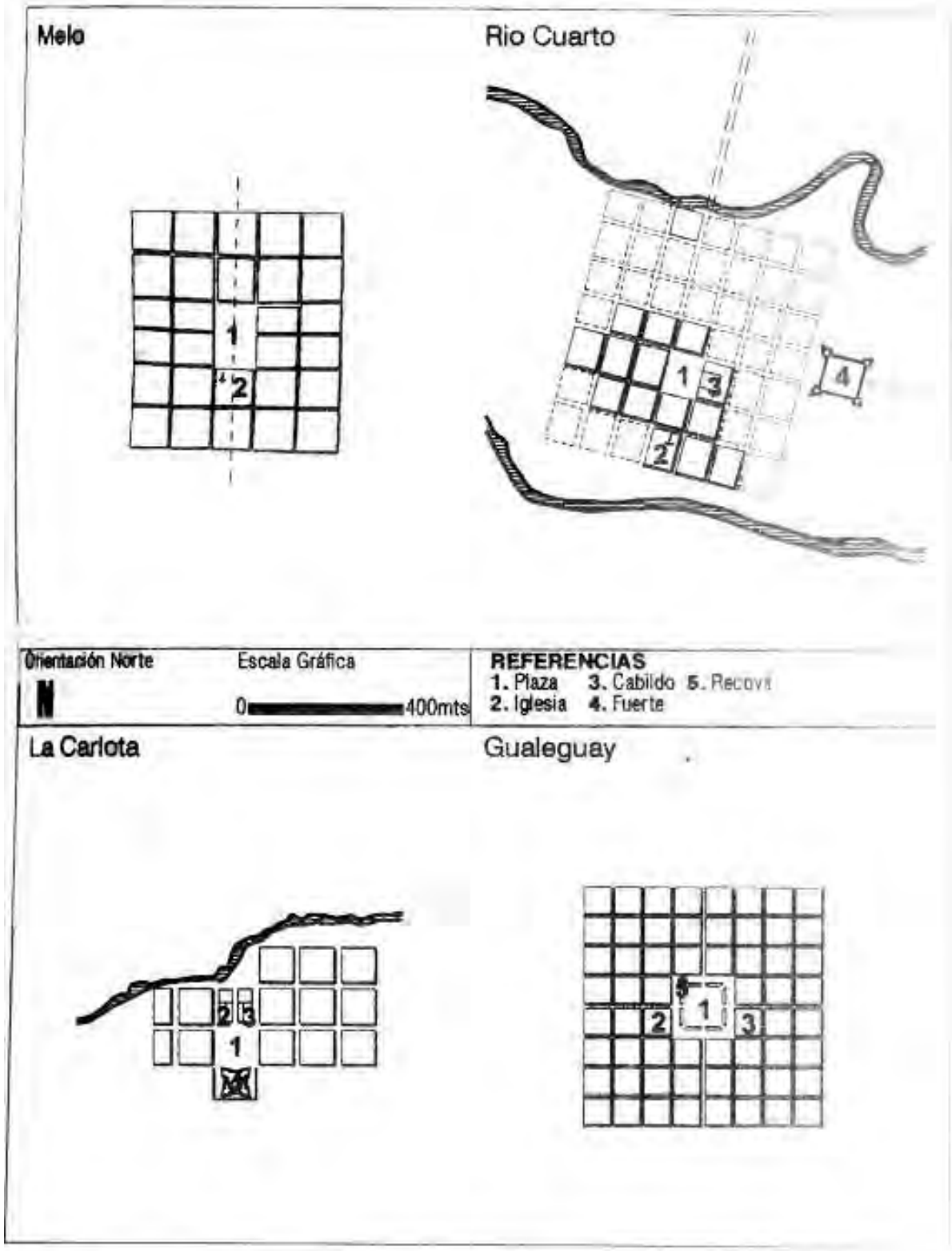
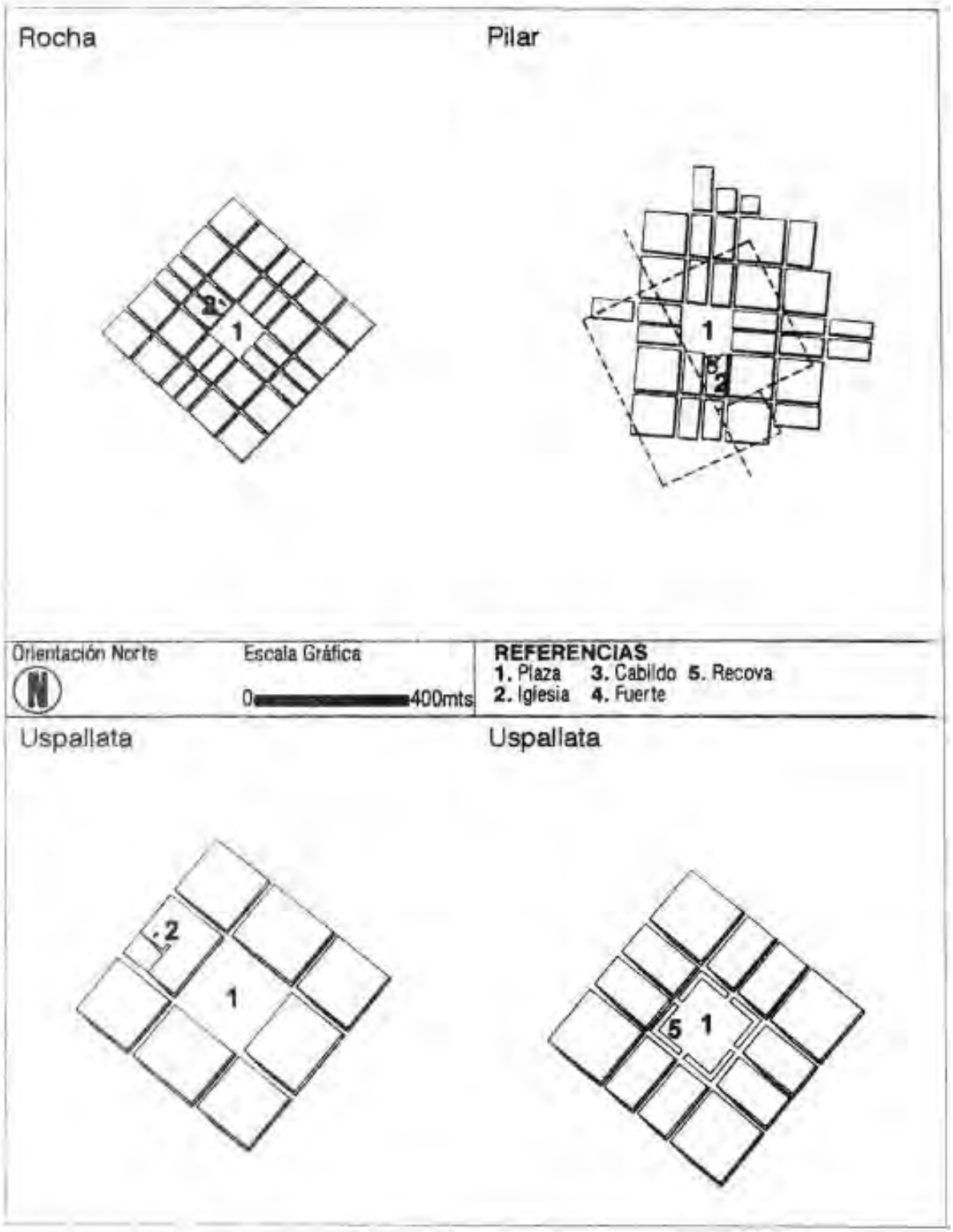


Fig. 3- Arriba: Melo y Río Cuarto, con plazas rectangulares y la primera con eje [illegible]
Abajo: La Carlota con eje longitudinal entre la iglesia y el cabildo, similar a [illegible] del Rosario, y Gualeguay, con traza cuadricular y plaza de cuatro manzanas, similar a [illegible] Concepción del Uruguay y Gualeguaychú.



Lám. 9. *Arriba: Rocha y Pilar con plazas cuadradas y ejes demarcados.*
Abajo: El proyecto aprobado de Uspallata, con plaza cuadrada, en retícula y sin ejes, y el proyecto original con plaza cuadrada, recova perimetral y ejes previstos para demarcar; ninguno de estos dos proyectos se materializó.

Los otros ejemplos tienen su trama en forma cuadricular. En ella aparecen elementos de la urbanística indiana legal, que varían desde la composición integral alcanzada en Minas (Uruguay) hasta la apertura de un simple pasaje, como en La Carlota y Villa del Rosario, ambas en la provincia de Córdoba.

Una síntesis final arrojaría este resumen:

A. TRAZADOS DE TRAMA CUADRICULAR, CON PLAZA MAYOR CUADRADA. A.1 CON LA IGLESIA EN PERSPECTIVA:

A.1.1. Las cuatro calles axiales abiertas, con una cuadra de longitud cada una:

Concepción de Minas (Uruguay)

A.1.2. Una sola calle axial abierta, de una cuadra de longitud: San Gabriel de Batoví (hoy en Brasil)

IA.2 CON LA IGLESIA FRENTE A LA PLAZA, CALLES AXIALES ABIERTAS DE LONGITUD INDEFINIDA.

San Juan Bautista-hoy Santa Lucía (Uruguay)

San José (Uruguay)

Rocha (Uruguay)

Pilar (Buenos Aires)

Uspallata (primer proyecto, no ejecutado / Mendoza)

A.3 CON LA PLAZA MAYOR O DE ARMAS FRENTE AL FUERTE, CALLES AXIALES PROYECTADAS / DEMARCADAS, PERO CON CAMBIOS POSTERIORES

A.3.1 Subsistente la calle axial transversal

Chascomús

A.3.2 Ninguna calle axial subsistente

Ranchos

Mercedes

Salto

Rojas

A.4 CON LA IGLESIA FRENTE A LA PLAZA Y UNA SOLA CALLE AXIAL ABIERTA, DE UNA CUADRA DE LARGO, SIN PERSPECTIVA. La Carlota (suprimida en una

remodelación posterior) Villa Real del Rosario-hoy Villa del Rosario (cambiada de ubicación en la cuadra)

A.5 CON PLAZA CUADRADA DE CUATRO MANZANAS, Y CALLES AXIALES COINCIDENTES CON CALLES NORMALES DE LA CUADRÍCULA.

Gualeguay

Gualeguaychú

Concepción del Uruguay

B PLAZA MAYOR RECTANGULAR, IGLESIA FRENTE A LA PLAZA

B.1 CALLE AXIAL TRANSVERSAL DEMARCADA

Melo (Uruguay)

B.2 NINGUNA CALLE AXIAL DEMARCADA

Río Cuarto (Córdoba)

Esta enumeración de detalles urbanísticos podrá parecer excesiva, pero confiamos que resulte útil no sólo para el conocimiento del diseño urbano rioplatense en la segunda mitad del siglo XVIII, sino también para interpretar más cabalmente el valor de su significado. Poco o mucho, es el resultado de la normativa pensada en 1573 para ordenar el desarrollo urbano del continente, y que llegó tarde, porque la América Española había configurado por sí misma el modelo para la construcción de sus más antiguas y grandes ciudades.

CURRICULUM DE LOS AUTORES

Alberto de Paula *es arquitecto, investigador del CONICET, y profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de esta Universidad. Es asimismo Director Consulto del Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Asesor Emérito de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia y vicepresidente de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina y del Comité Argentino del ICO MOS. Es autor de más de doscientos artículos y numerosos libros sobre historia arquitectónica, urbana y territorial. Investigador desde 1959 de este Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y su Director desde 1992.*

Luís Edgardo Valiani *es arquitecto, graduado en la Universidad de Buenos Aires. Es pasante e investigador en el Programa "Las Nuevas Poblaciones en Andalucía y América" establecido en este Instituto.*

Leonardo Galatti *es estudiante de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, y también es pasante e investigador en el Programa "Las Nuevas Poblaciones en Andalucía y América".*

LAS AVENIDAS DE MERCEDES

Juan Carlos Doratti

La villa de frontera.

La actual Ciudad de Mercedes, en la Provincia de Buenos Aires, nace a retaguardia de un fortín, "fortaleza" de palo a pique y tierra apisonada que materializa un punto de la línea defensiva concebida a mediados del siglo XVIII, como parte del plan estratégico para consolidar el dominio español en la Pampa cerril. Este se basaba en el fomento de las poblaciones de frontera, utilizando "soldados agricultores e hijos de la tierra". De esta forma se constituyó el Cuerpo de Blandengues de la Frontera, y particularmente la Compañía "La Valerosa", que pobló el lugar

Se instalaron los soldados con sus mujeres e hijos, y construyeron sus casas a la vera del fuerte, reeditando así el espíritu de la conquista americana. Finalmente el poblado se instaló, y algún ignoto capitán repitió el ritual consagrado de delinear, a cordel y regla, partiendo de la puerta del fuerte, hollando los pastos vírgenes, la retícula que ordenaría la traza.

Se cumplió lo establecido por las leyes de la época, con un ajuste a la realidad propio del espíritu pragmático de quien supo interpretarlas, cuando imaginó al desierto como un amenazador mar verde o, y dispuso el trazado en consecuencia.

Resultó una configuración urbana propia para una villa en costa de mar, por lo que se ubicó el fuerte hacia el poniente, como avanzando hacia la pampa, y a sus espaldas y adyacente, la plaza enmarcada por la villa incipiente, por lo que queda descentrada.

Transcurrido medio siglo, y ya consolidado el asentamiento, la "Comisión de Solares" local advierte la necesidad de ajustar la traza urbana, habida cuenta de

nuevas disposiciones y llamativas desalineaciones por lo que encomienda al Departamento Topográfico dicha tarea. Este designa al agrimensor don Raymundo Prat y Puig para que la lleve a cabo.

Tras constituirse en el lugar y acompañado por los miembros de dicha comisión, realiza un minucioso relevamiento de lo existente y "sistematiza" la traza con el rigor que la cuadrícula exige, tomando como base la ya esbozada originariamente y atendiendo hechos físicos irreversibles, aunque la mayoría de las casas de material (ladrillos) ya respetaban la "nueva línea municipal", establecida por don José de la Villa entre los años de 1825 y 1828, en cumplimiento del edicto de policía que impulsaba el ensanche de calles. Quedan así unos ranchitos en la calle y setos vivos mal ubicados, en general de vida efímera y pronta sustitución. Así lo dibuja en su plano de 1830 y lo consigna en el duplicado de mensura respectivo.

La villa segura: una nueva traza.

Con el rápido correr del tiempo, la incipiente villa queda relegada de la primera línea de contacto con el indio, por lo que se apresta a organizar su vida, ahora convertida en un hito de civilización, superada su etapa militar. De allí que el diseño presentado por Prat exceda en mucho la mera regularización de lo existente. Prat hace propicia la circunstancia para volcar en su proyecto la "ciudad ideal", y dispone una amanzanamiento que rodea al viejo fuerte, ya inservible, y a cuyo solar destina a "edificios públicos", alterando la disposición estructural de la villa. Al quedar ahora la plaza centralizada, todo el conjunto se presenta como se prescribía para una villa mediterránea.

El resultado es inédito, pues se ha configurado un diseño excéntrico por la ubicación de la plaza mayor y simétrico según el eje este-oeste, sentido del camino de vinculación con Buenos Aires.

A esta mutación exigida por la realidad, Prat agrega una novedad: dispone un cuadro de calles de mayor ancho que enmarcan el área de mayor densidad de

edificación, digamos que el núcleo fundacional, pero pasando tangencialmente por el costado de la plaza, la que se ha mantenido en su lugar histórico.

Mantiene pues este nuevo trazado los elementos estructurales de la ciudad virreinal mediterránea, que encontraremos en otras transformaciones de villas de igual origen fortinero. La plaza mayor, central, rodeada de edificios públicos, inserta en un continuo de manzanas monótonamente regulares. Ni siquiera el camino de acceso principal altera la trama. Pero la inclusión del marco de avenidas, produce un resultado que reclama nuestra atención.

En efecto, no existe en la constelación de villas de frontera que pueblan nuestra campaña, en especial en la franja segura que, acompañando el Río al sur, y el Paraná al norte, extendiéndose desde la desembocadura del o hasta San Nicolás de los Arroyos, ninguna población que escapara a disposiciones coloniales de organización en damero, y con un esquema estructural análogo, impuesto reiterada y monótonamente sobre una geografía mansa. Solamente la Guardia de Luxán fue alterada con esta novedad de *boulevares de circunbalación* (sic).

Un traza novedosa.

¿Qué movió a Prat a incluir en la trama urbana de la Guardia tal sistema de calles de mayor ancho, ahora avenidas?

Naturalmente, las avenidas no son un invento de Prat. La antigüedad usó de ellas, ya sea por motivos procesionales o para remarcar perspectivas monumentales, al forzar y facilitar enfoques visuales. Pero con la desaparición de los grandes imperios, el mundo medieval se olvidó de ellas. La ciudad entre murallas no las necesitaba.

Reaparecen en los trazados ideales del Renacimiento, hasta que el Barroco les devuelve el protagonismo como recurso estético caro al nuevo Estado poderoso.

En este último contexto es que Felipe II da las normas de poblamiento para el Nuevo Mundo. Corría el año de 1573 cuando aparece la primera legislación urbanística que conoce el mundo. "De aquí y de lo sabio de sus providencias viene

su enorme, trascendental interés..." "en las cuales, con las ideas propias del Renacimiento, junto con las ineludibles gotas vitrubianas, aparece el peso de la experiencia práctica."

No obstante, en estas leyes, que son las que consagran el plano regular ajedrezado que se difundió por toda Hispanoamérica, no encontramos distinción para el diseño de la calle, a no ser aquello que prescribe su alteración "si los lugares fueran fríos, sean las calles anchas, y en los calientes, angostas, y donde hubiere caballos, sean anchas..." y agrega: "de la plaza, salgan cuatro calles principales..." pero nada dice sobre su tamaño.

Juan de Garay dio a Buenos Aires calle con un ancho de 11 varas (9,526m) sin diferenciación alguna. Este ancho, con pequeñas oscilaciones, se mantiene en las fundaciones durante el dominio español.

La creación del Departamento Topográfico en Buenos Aires, ahora sede del nuevo gobierno patrio, es el ámbito propicio para la difusión de las nuevas ideas en boga en la Europa romántica, impulsadas por Rivadavia y el grupo de "iluministas" que lo secundan.

Son las que plasman en la arquitectura de la época los modelos tomados de la antigüedad clásica, rescatados con avidez ante la incapacidad de una época incapaz de generar su propio lenguaje expresivo. El haber convocado a *monsieur* Próspero Catelin para terminar la fachada de la catedral de Buenos Aires es harto elocuente, y su obra lo es más al impostar sobre una estructura "colonial" un frente neoclásico.

Pero ésta corriente ¿se manifestó en el urbanismo del siglo dieciocho, y alcanzó a Prat y Puig?

Influencias del siglo.

En Europa, Francia e Inglaterra inician reformas urbanas que incluyen avenidas y boulevares. John Nash, a forales del siglo XVIII diseña Regent Street, y en Paris aparecen intervenciones en quartiers de interés. También en América del Norte, los flamantes Estados Unidos reciben el proyecto de su capital, preparado

por el francés L' Enfant a fines de 1801. Washington será una ciudad de grandes avenidas, diagonales y ejes monumentales. Recién, y a partir de 1851, el Prefecto de Paris, barón Hausmann, concretará la obra vial que lo hará famoso.

Y si bien las ideas se desplazaban a la velocidad de los navíos, para ciertos espíritus estaban "en el aire", aunque en estos remotos confines poco se alteraba en materia urbana. América hispana se hallaba envuelta en las luchas por la independencia, y pocas cosas alteraban la rutina en materia urbana.

El Departamento Topográfico.

A poco de la Revolución de Mayo de 1810, y recién declarada la Independencia de las Provincias Unidas de Sur, el gobierno patrio reabre la Escuela de Matemáticas, con la protección del vocal de la Primera Junta, don Manuel Belgrano. Son sus directores el Teniente don Félix Sentenach, a quien sucede, a partir de 1816, don Felipe Senillosa. Sus alumnos son, entre otros, Avelino Diaz, José Arenales, Manuel Chilavert, Antonio Saubidet. Al poco tiempo, y ante la falta de reglamentación referente a la construcción de edificios y apertura de calles de las ciudades y pueblos se crea el Departamento de Ingenieros y Arquitectos, con la firma de Martín Rodríguez y Bernardino Rivadavia.

Inmediatamente, mediante el decreto del 14 de diciembre de 1821 se establecen normas al respecto, encomendando al Departamento hacerlas cumplir. Interesan aquí las referentes al ancho de calles, para las que se fijan 16 varas (13.32 metros), y para las de entrada a la ciudad y caminos de campaña, 20 varas o 17.32 metros. También se determinó que la manzana fuera de 100 varas (86.60metros), debiendo dejarse en cada esquina ochavas de 3 varas (2.598metros) sobre cada cateto.

Y tras cartón, da el Decreto del 16 de abril de 1823 por el que ordena la demarcación de los pueblos de campaña empezando por el de la Ciudad de San Nicolás de los Arroyos.

Al poco tiempo, el Departamento fue reemplazado por la Comisión puesta

bajo la dirección de don Vicente López y Planes, y al darse un nuevo reglamento, precisa en su artículo 9 que entre sus objetivos está levantar el plano de ciudades y pueblos de la Provincia y procurar en ellos la buena distribución de las calles, plazas y edificios públicos.

Una vez más, a la Comisión sucede el Departamento de Topografía y Estadística el que, con una función ampliada, comienza a funcionar el 26 de junio de 1826.

Corresponde a éste periodo la actuación en nuestro medio de don José de la Villa, como ya dijéramos, con el fin de proceder al ensanche de calles por ahora, de 12 varas, pero está mandado por orden superior y por Decreto de Policía, que en lo sucesivo se den a las calles 16 varas (13.85 metros) de ancho, quitándoles a las cuadras dos varas de frente por lo que todo edificio nuevo se halla sujeto a este precepto.

Como vemos, en ninguna de las disposiciones dadas por el instituto citado, llámese como se llamare, se indica para el trazado de villas o ciudades el uso de avenidas o calles de ancho diferenciado, a no ser las de acceso y caminos de campaña.

Lo que tuvo consecuencias fue la norma general de ensanche de calles, que se aplicó inmediatamente, según consta en el plano del agrimensor de la Villa para el centro de la Guardia de Luján.

Pero el Departamento Topográfico va más allá.

El proyecto para la Ciudad de Buenos Aires.

En efecto, el 9 de mayo de 1827 el Presidente de la República, d que siguen:

El Departamento Topográfico ha representado la necesidad de establecer un sistema de comunicaciones entre la Capital y los diferentes puntos de la campaña, antes que el aumento de la población y edificios aumenten las dificultades que ya se sienten para realizar una medida de tanto interés y comodidad, en consecuencia, decreta:

Art.1: Se abrirá con el ancho de 30 varas (25.86metros) una calle de circunvalación que será...la prolongación de la calle Callao, desde la Plata hasta el bajo de la Recoleta, y la prolongación de Entre Ríos desde la misma calle de la Plata hasta el camino que conduce al Paso Chico. Art. 2: De la calle de la Plata al norte se abrirán cuatro calles de 30 varas cada una, que desde la calle de circunvalación conducen a varios puntos de la campaña; la primera en dirección de calle Corrientes, la segunda en la de Córdoba, la tercera en la de Santa Fe y la cuarta en la que queda a trece cuadras de distancia de la de la Plata, que no teniendo aún nombre se denominará calle del Juncal, etcétera.

Con idéntica prosa, crea las actuales avenidas Belgrano, Independencia, San Juan, y las nunca concretadas Patagones e Ituzaingó.

Como resultado de estas disposiciones, el ensanche urbano de la Ciudad de Buenos Aires debía ser, en lo sucesivo, guiado por éste sistema de calles de mayor ancho: en fin, las avenidas.

Este diseño del Departamento Topográfico sobre la base de avenidas, responde a la problemática que vislumbra en los considerandos del decreto de su creación, pero cabe preguntarse: ¿Quién ideó tal sistema de avenidas? ¿Existían, más allá de las utilitarias, razones de índole estética emulativa de otras capitales? ¿Cuándo se hacen extensivas para que los incipientes pueblos de campaña lo adopten?

Concretar en Buenos Aires este proyecto ha demandado años. Si bien los caminos reales de acceso coinciden con algunas de las avenidas proyectadas, las que se abrirán en el futuro deberán encontrarse con el obstáculo de la propiedad de la tierra, ya en manos de particulares.

Pero había en el Departamento Topográfico profesionales inquietos y ¿por qué no? ansiosos por apurar el ensayo. Buenos Aíres proporcionaba el "modelo teórico" para estas mentes idealistas. ¿ por qué no probarlo en "escala reducida", en una villa próxima de probado dinamismo y expansión urbana?

La Guardia de Luján: el ensayo de un modelo.

Y la ocasión se presenta cuando la Comisión de Solares de la Guardia de Luján solícita al Departamento Topográfico delinear la traza del pueblo. Este designa al Agrimensor don Raymundo Prat y Puig para ejecutar dicha tarea, en cumplimiento de los Decretos de 1821 y 1823.

Y como ya dijéramos, tras realizar una minuciosa tarea de campo presenta, en diciembre de 1830, el plano requerido acompañado de la descripción de la mensura, como era de rigor.

Y justamente es aquí, en ésta remota Guardia, hoy Ciudad de Mercedes, donde se introduce en el plano de ordenamiento esta novedad: un cuadro de avenidas o "calles de circunvalación" con un ancho de 30 varas (aprox. 26 metros), y al que Prat se refiere de la siguiente manera:

"...igualmente convinieron dichos señores (se refiere a los miembros de la Comisión de Solares) en que se trace la calle *de circunbalación* (sic) que debe ser el límite entre los edificios existentes y la extensión que se proyecte para solares, por los puntos A, B, C, y D que manifieste el plano".

Los puntos indicados corresponden actualmente a las intersecciones de las avenidas 29 y 30, el A; el B, a la 16 y 29; el C, a la 16 y 17 y el D, a la 17 y 30, según la numeración actual de calles y avenidas de Mercedes. Estos puntos se han mantenido en los gráficos de referencia adjuntos.

Se notará que las calles que continúan los ejes de las avenidas reducen su ancho al de una calle común, a excepción de la Avenida 17, que se mantiene con el ancho de 30 varas en toda su extensión, de norte a sur, y de la Avenida 29 hacia el norte o la 30 hacia el este, motivo de posteriores resoluciones.

Fig. 1 - La ciudad medieval: Londres

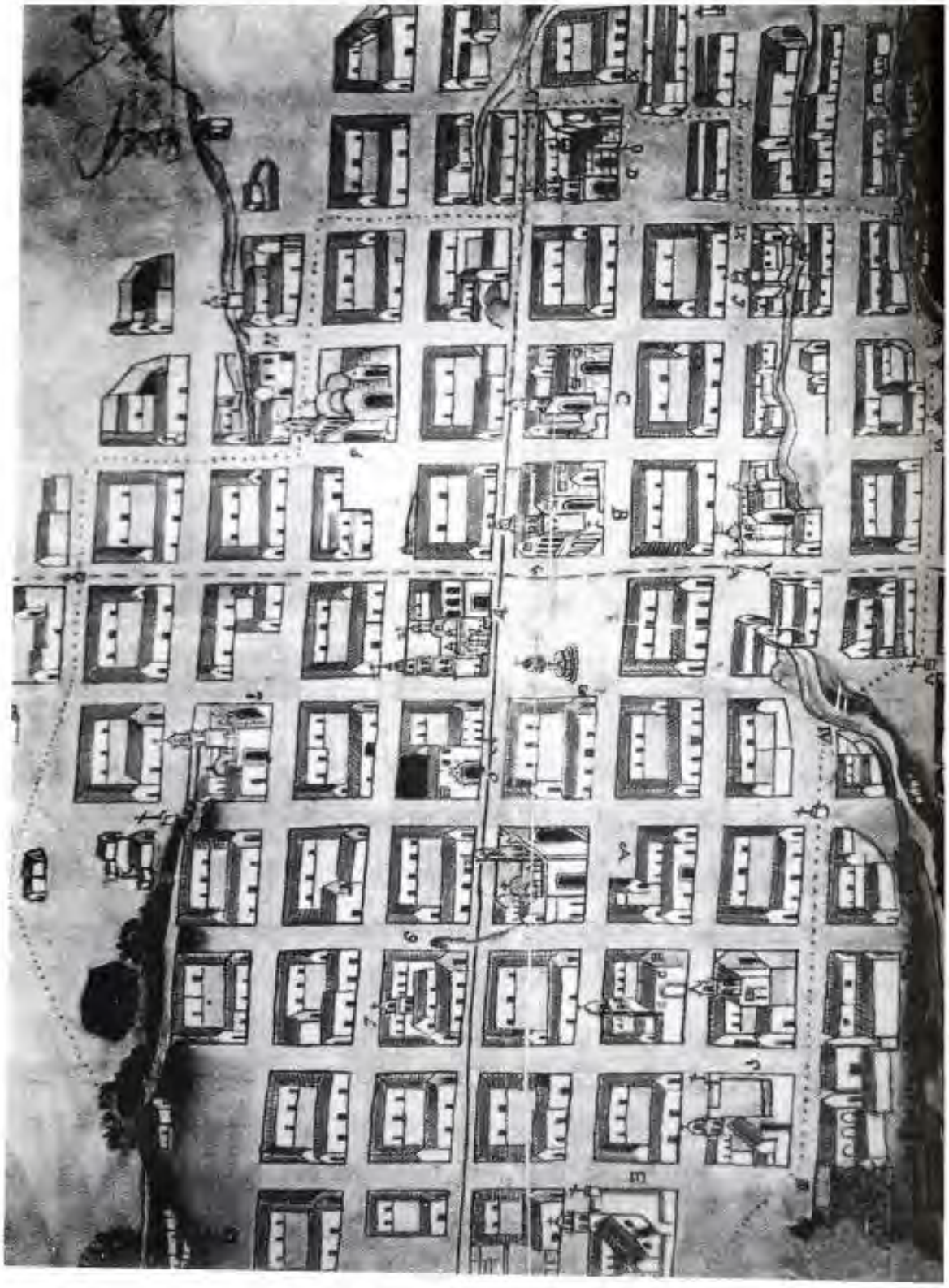


Fig. 2 - La ciudad hispanoamericana: Quito.

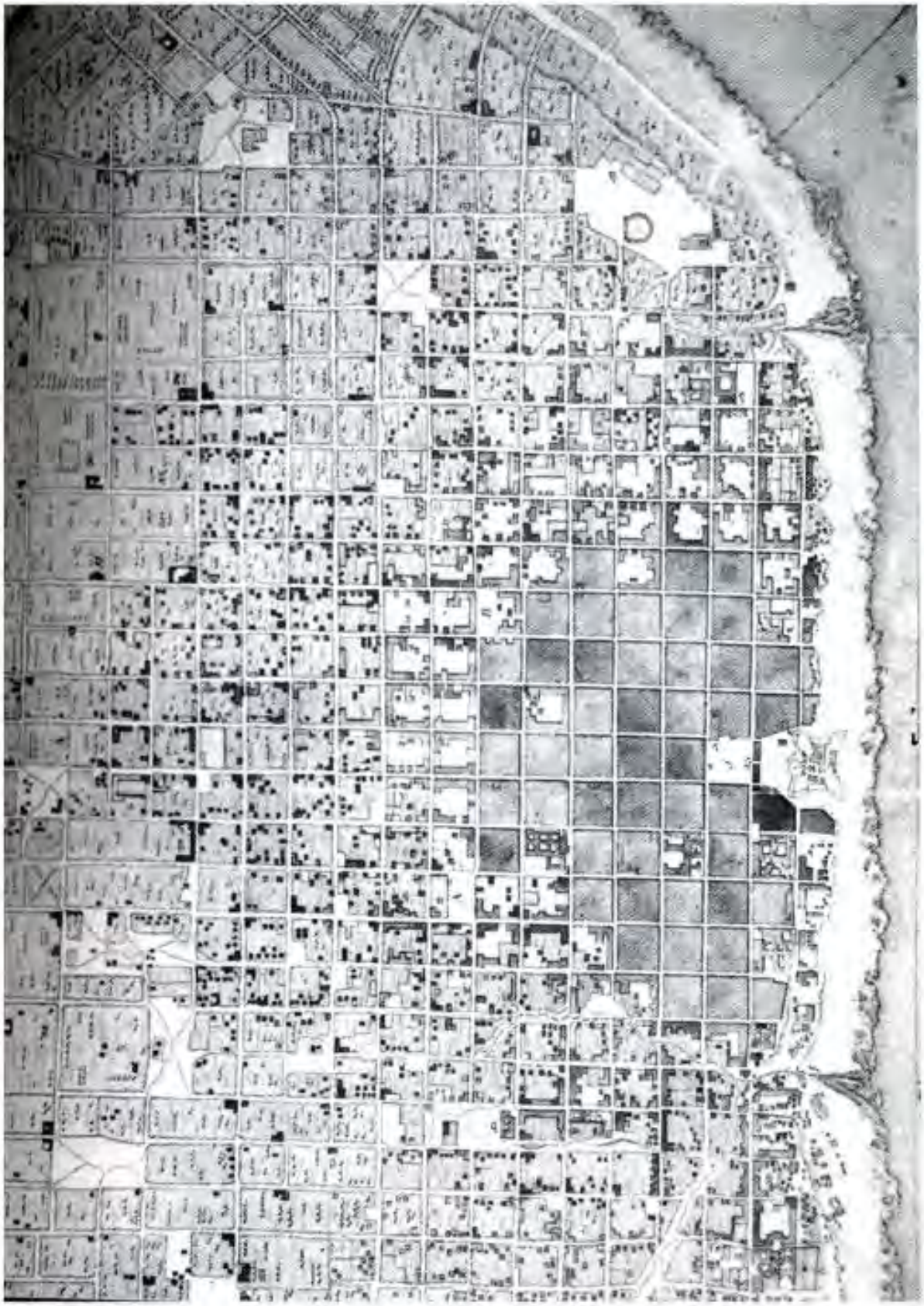


Fig. 3 - Buenos Aires, c.1800.

Fig. 4 - Mercedes, (circa 1825-1829). Plano redibujado en el programa "Las Nuevas Poblaciones en Andalucía y América". IAA - FADU - UBA.

Fig. 5 - Mercedes, proyecto de Prat y Puig. Plano redibujado en el programa "Las Nuevas Poblaciones en Andalucía y América". IAA - FADU - UBA.

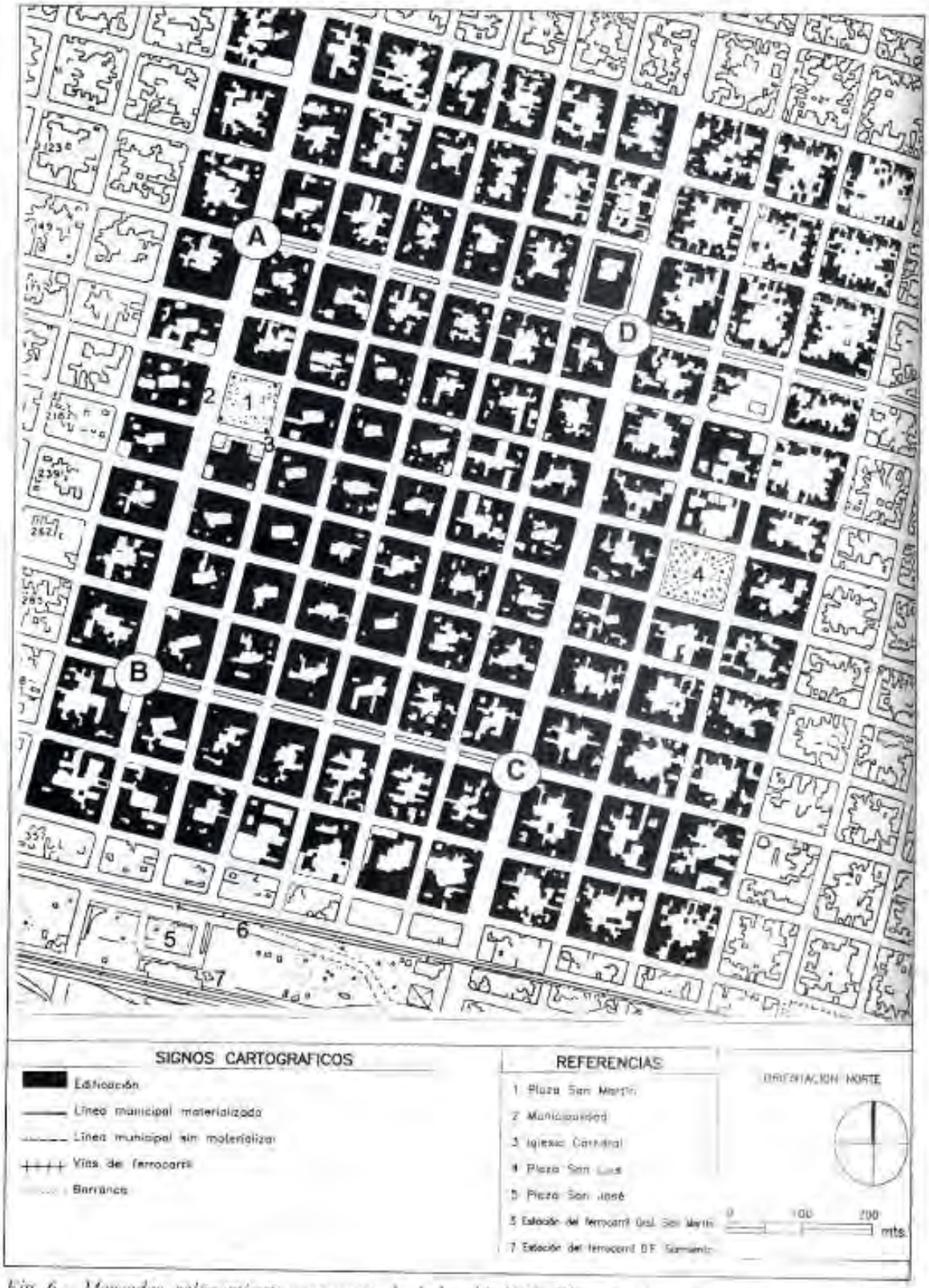


Fig. 6 - Mercedes, relevamiento y proyecto de Ardenghi, 1868. Plano redibujado en el programa "Las Nuevas Poblaciones en Andalucía y América", IAA - FADU - UBA.

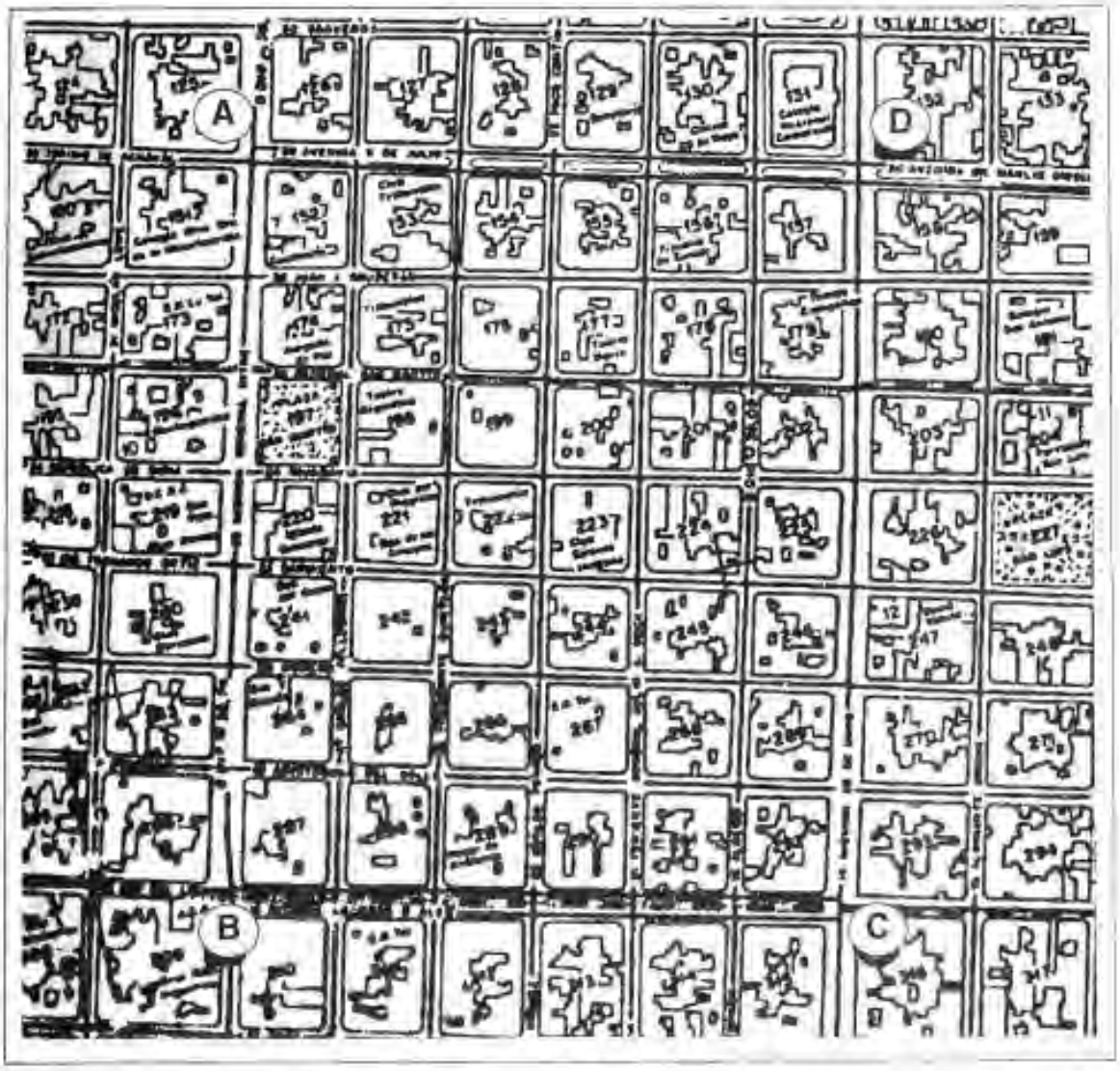


Fig. 7 – Mercedes, restituzione aerofotogrammetrica 1975

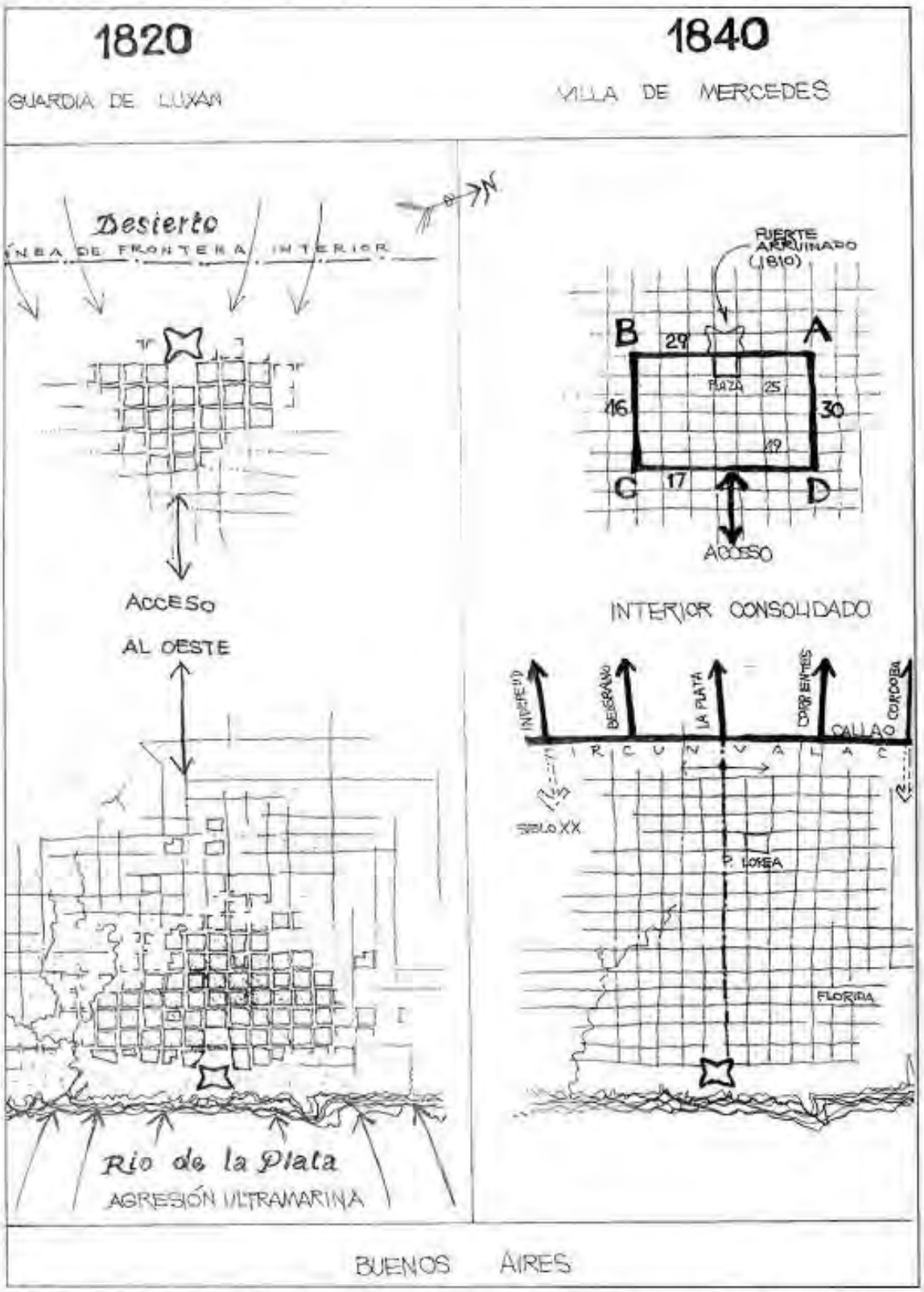


Fig. 8 - Síntesis evolutiva del proceso de incorporación de avenidas a la trama urbana. Croquis del autor.

Don Raymundo Prat y Puig.

Pero, ¿quién era el Agrimensor don Raymundo Prat y Puig, responsable de tamaña innovación en materia de trazado vial y diseño urbano? ¿Interpretó la normativa del Departamento Topográfico con tal libertad que al adaptarla a un pueblo de campaña, se anticipa a los requerimientos del tráfico futuro, entonces insospechadas?

Prat y Puig era oriundo de Cataluña, España, y nacido aproximadamente en 1796. Estudió en el Seminario Episcopal y Tridentino de la Barcelona y se graduó en Gramática, Latín, Retórica y Poética, lo que lo perfila como un humanista. Cuando Napoleón invadió España, se incorporó a la milicia de Tarragona y luego al Cuerpo de Artillería, cayendo prisionero de los franceses. Tras un largo cautiverio, volvió a su patria donde reanudó los estudios en la Escuela de Aritmética y Geometría Práctica, y siguió un curso técnico-práctico de navegación. En 1818 cursó Náutica en la Casa Lonja de Barcelona, agregando también estudios de Física Experimental. Al poco tiempo, se traslada a América.

Es posible imaginar que quien tenía una formación tan vasta, conociera las ideas en boga en el campo del urbanismo, y tuviera la vivencia de las calles "anchas" y los boulevards, apreciando su conveniencia y belleza. Ciertamente, en la Europa de principios del siglo XIX poco de ello existía de manera notable, y la propia Barcelona era una abigarrada urbe medieval.

Sea como fuere, su pase a América, y particularmente a la romántica y revolucionaria Buenos Aires, y en el marco que le ofreció el Departamento

Topográfico, Prat y Puig se permite concretar este ensayo urbanístico original.

Conclusión.

Queda pues concretado este proyecto de "ciudad ideal", donde la cuadrícula de origen colonial queda encerrada en un marco de avenidas que la circunvalan, y donde el centro, o núcleo, que pivota sobre la plaza de armas, adyacente al fuerte, queda tangencial a un lado de dicho cuadro. Prat hace caso omiso a la disposición

del ensanche de las calles de acceso, y dispuso este anillo de circunvalación anticipándose a la materialización de la circunvalación de Buenos Aires, la que se concretará allá por 1850 con la traza definitiva de la Avenida Callao, en circunstancias exigidas por la expansión urbana de la ciudad.

Mercedes, ya dinámica Villa, para entonces ya había rebalsado con creces los límites físicos que le impusiera Prat en su proyecto de 1830, por lo que será necesario "duplicar" le cuadro por él diseñado, correspondiendo tal tarea al ingeniero Ardenghi, quien lo plasma en su plano de 1868. Hoy, las avenidas son lugares comunes en el viejo y nuevo mundo y, con sus más y con sus menos, articulan las redes viales de manera esencial.

Cierto es que existieron desde siempre calle de variados anchos, pero es notable que la vieja Guardia tuvo el privilegio de ser una de las primeras ciudades americanas que incorpora racionalmente, y concreta en tan poco tiempo, ese importante aporte a su forma material.

Bibliografía consultada.

RICARDO TABOSSI, *Los Blandengues de la Frontera y los Orígenes de la Guardia de Luján,* Mercedes, Municipalidad de Mercedes, 1981

P. ALBERTO SIREAU, P. Alberto, *Teoría de la Población* (Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias, Libro IV, Tit. VII) 1966.

AMILCAR RAZORI, *Historia de la Ciudad Argentina, Buenos Aires,* Imprenta López, 1945.

PATRICIO RANDLE, *Geografía Histórica de la Pampa Anterior,* Buenos Aires, EUDEBA, 1970.

FERNANDO CHUECA GOITIA, *Breve Historia del Urbanismo,* Madrid, Alianza, 1987.

Archivo Histórico Estanislao Zeballos del Complejo Museológico Enrique Udaondo, Luján, Argentina.

Archivo Histórico de la Dirección de Geodesia de la Provincia de Buenos Aires.

CURRÍCULUM DEL AUTOR

Nació en Mercedes, provincia de Buenos Aires, y *cursó estudios superiores en la Universidad de Buenas Aires, graduándose de arquitecto en 1964. Ocupó diversos cargos en la docencia y en la actividad pública y privada, como miembro del equipo de planeamiento universitario en la Universidad del Litoral, Director de Planeamiento de la Municipalidad de Mercedes, entre otros. Su labor profesional es vasta, y se alterna con trabajos de investigación histórica, ensayos sobre temas vinculados a su profesión y a la actualidad política, los que encuentran difusión en los medios mercedinos.*

ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO DE UN EJE URBANO DE CHASCOMÚS

Alejandro Luis Lenarduzzi

Al arreciar la hostilidad entre blancos e indígenas, en 1752, el gobierno de Buenos Aires puso en práctica el primer plan de defensa permanente en su frontera con los indios, resolviendo la instalación de tres fortines. La compañía destinada a uno de ellos se situó en el paraje denominado "del Zanjón", distante cinco leguas de la laguna de Vitel, lo que originó que el puesto militar defendido fuese llamado "Fuerte del Zanjón".

En 1779 un nuevo plan de fronteras sugería trasladar la guarnición del Zanjón a las inmediaciones de la Laguna de Vitel, lo que concretó Pedro Nicolás Escribano, construyendo el fuerte y pueblo junto al mismo en las márgenes de la Laguna de Chascomús, inmediata a la Vitel. Al comenzar 1780 las fuerzas estaban totalmente establecidas y en funciones, y, en el mismo año, el pueblo era también un hecho, designándoselo con el nombre de Chascomús.

Evolución Urbana.

El plano más antiguo que se ha hallado es el levantado por Juan Bautista Saubidet en 1825. En él puede leerse con claridad las características del trazado así como la ocupación de la planta urbana. El modelo es aquél que puede ser definido como "clásico" indiano, cuyos rasgos identificatorios son la cuadrícula y la plaza resultante del vacío correspondiente a una manzana. Aparecen no obstante algunas particularidades. En primer lugar, la plaza no ocupa una posición central, sino que, en el marco del trazado que aparece claramente consolidado, está ubicada hacia el vértice noroeste. Esta situación pudo deberse al emplazamiento del fuerte que diera origen a la localidad. Algunos autores coinciden en ubicarlo en la manzana ocupada

actualmente por la Municipalidad, es decir hacia el norte de la plaza. Se podría interpretar, por lo tanto, que el fuerte actuó como límite del trazado, desarrollándose el pueblo preferentemente en dos direcciones a partir de él. Otra característica es que, a pesar de la presencia indudable de una cuadrícula, la misma presenta irregularidades en lo que concierne al paralelismo entre las calles y las dimensiones de las manzanas.

El plano levantado por el agrimensor Jaime Arrufó en 1855 resulta otro invalorable documento para estudiar la evolución de la localidad. Este profesional fue el encargado de rectificar y regularizar el trazado primitivo así como el de proyectar su extensión. En la memoria en que describe su labor, expresa que "habiendo encontrado que el pueblo ha seguido el mismo sistema y proyecto hechos años anteriores me he limitado a restablecer la regularidad y rectitud posible en todo aquello que era susceptible de modificación y al mismo tiempo proyectando en los suburbios del pueblo nuevas manzanas que van en el plano marcadas por líneas de proyecto y al mismo tiempo dentro de éstas otra subdivisión de manzanas más pequeñas, que si en el momento no serían de utilidad con el tiempo cuando el aumento de población y progreso de este pueblo necesite más desahogo lo serán en vista de abrirse mayor número de vías públicas y dar más extensión al pueblo".

El sector más antiguo, la regularización practicada por Arrufó llevo a la plaza a sus proporción rectangular actual. Los límites del sector quedan definidos por dos arterias de ancho muy superior al corriente, las que no reciben modificaciones en su ancho por haber sido establecidas de mucho tiempo atrás y a más por no hallarse conformes los vecinos en que se dividiese en cuadrilongos.

La extensión proyectada se basa en manzanas cuadradas de 100 varas de lado con calles de 35 varas. La mayor regularidad de ese sector respecto del antiguo hace que en algunas calles que corren en dirección norte-sur no haya continuidad, acentuando, conjuntamente con las avenidas mencionadas, la diferencia entre los dos trazados. En este plano se expresan los edificios diferenciados, mediante

grafismos, los materiales de construcción. Si bien el pueblo ha crecido y se ha densificado respecto a la situación observada en 1825, el tejido sigue caracterizado por su dispersión.

Otro documento del año 1913 aproximadamente, del cual se desconoce el autor, nos da dato del estado de Chascomús a principios del siglo XX y de la inserción del Ferrocarril del Sud (actual U.E.P.F.P.) en la trama urbana. En conclusión, en sus orígenes el pueblo de Chascomús se extendió a las inmediaciones del fuerte, principalmente ubicándose hacia el sur del mismo, según el trazado fundacional de las Leyes de Indias.

El pueblo se extendería hacia el norte luego del año 1865 con la llegada del Ferrocarril del Sud. Se generará, por dicho acontecimiento, con el pasar de los años hasta la actualidad la vía comercial más importante de Chascomús, que es la actual calle Libres del Sur-Mitre (eje de análisis), que el centro con la estación del ferrocarril.

Calle Mitre, Eje de Análisis.

Como se mencionó la calle Mitre (continuación de la calle Libres del Sur) logró su mayor desarrollo con la aparición del Ferrocarril del Sud en 1865. Esta arteria comunica la estación con el centro administrativo de Chascomús. Hay que tener en cuenta que el hecho de que la calle Mitre borde de la plaza principal es también un factor de desarrollo. Este eje posee una arquitectura muy variada, hallándose los mejores ejemplos en torno a la plaza Independencia.

Las plazas públicas, las cuales juegan un papel preponderante en el análisis del paisaje urbano, ubican a sus alrededores los principales edificios públicos. De las primeras ciudades americanas fundadas por colonizadores españoles, surge el concepto de la "plaza mayor", el cual no se asemeja a modelos europeos. Es el principal espacio público del poblado, reuniendo a los edificios públicos y viviendas principales. Es el centro de la vida cívica y ceremonial, donde se lleva a cabo las fiestas populares, religiosas y otras actividades como el comercio o mercado.

En 1573 se promulgan las llamadas "Ordenanzas de Felipe II", donde se dictan normas referidas a la organización de las futuras poblaciones y se regula la ubicación, extensión y trazado de las plazas mayores: de forma rectangular con largo igual a una vez y media el ancho (porque será más a propósito para las fiestas de a caballo y otras). Como prolongación de sus ejes partirían (cada una desde el centro de cada costado) las cuatro calles principales. Los ángulos se orientan hacia los vientos principales, partiendo desde cada esquina dos calles como prolongación de los lados.

El acatamiento de esta ley fue relativo, ya que en general las plazas guardan la configuración cuadrada y omiten las calles sobre los ejes.

La plaza mayor de Chascomús, Plaza Independencia, es la que más se asemeja a lo anteriormente descripto, pudiendo ver sus proporciones de uno a uno y medio, como también un eje medio.

Aprovechando en parte el emplazamiento del antiguo fuerte de San Juan Bautista, conserva antiguos edificios del siglo XIX a su alrededor: la catedral de Nuestra Señora de la Merced, La Casa de Casco y la sede del banco de la Nación (que había sido construida para sucursal del banco Provincia, y luego fue vendida a la entidad que la ocupa actualmente). El palacio municipal es de la década del 30.

La Plaza Independencia, con su estatua ecuestre central del Libertador General San Martín (Luis Perlotti, escultor) donde convergen los senderos y las dos fuentes rectangulares a sus laterales junto con la forestación, sirve como vestíbulo al palacio municipal y a la catedral.

En conclusión la plaza mayor era la conjugación de dos concepciones: la medieval como ámbito de gestiones comerciales, y la renacentista, monumentalista y ceremonial.

Como se mencionó en tomo a esta plaza principal se hallan los principales edificios públicos de Chascomús. El Palacio Municipal de José Bellos, era un edificio de un solo piso de estilo neoclásico que era llamado el Cabildo o La Recova. Macizo y sobrio fue levantado en parte del terreno que ocupara el fuerte de

San Juan Bautista. El 4 de abril de 1858, siendo Gobernador de la Provincia Valentín Alsina, se colocó la piedra fundamental, y el pueblo colaboró para levantar su casa común. Albergaba no sólo al Gobierno Municipal, sino también a la Comisaría, al Juzgado de Paz y a la Escuela N° 1. Era la sede obligada de bailes y reuniones. Plaza, Cabildo e Iglesia, oficiaban de corazón a la ciudad y esparcían la vida por las calles adyacentes.

El antiguo Cabildo que cerraba la Plaza Mayor, vivió 80 años, hasta que en 1938 fue demolido para la construcción, en dos plantas, de la actual municipalidad inaugurada en 1941.

El actual Palacio Municipal de perímetro libre en eje con la Plaza independencia, construido por el ingeniero Francisco Salamone, con sus seis décadas de vida muestra cuidadas líneas arquitectónicas en su estilo neocolonial. Su esquema compositivo está estructurado en una planta en W y alrededor de un hall central. En éste último hallamos la escalera con alas laterales denominada "escalera imperial".

El edificio se compone académicamente respetando ejes de simetría tanto en planta como en su fachada principal. Esta composición académica puede ser por el significado (monumentalismo, respeto, etc.) que esta institución quiere transmitir. Un tema preponderante es la escalera principal, la cual siempre ocupa un papel importante en el diseño de estos edificios, tratando de mostrar la monumentalidad de su desarrollo cuando uno ingresa al hall principal.

Cuando en 1779 llegan a Chascomús las carretas con pesadas cargas desde Samborombón para fundar el Fuerte, también traía el material necesario para levantar una capilla. Esta era de adobe con techo de teja. Llegó a estar muy deteriorada y con los muros agujereados, a punto de hallarse invadida por ratas y perros cimarrones. A principios del siglo XIX se erigió la viceparroquia y en 1818 se trasladó el templo al domicilio particular del vicepárroco, sobre uno de los lados de la plaza. El 21 de enero de 1825 se ejecuta la erección canónica de la parroquia de Santa Rosa de Lima de Chascomús. Este en 1836, el ingeniero Felipe Senillosa,

levanta la actual Iglesia de nuestra Señora de la Merced en eje con la plaza principal (plaza pendencia).

Su fachada simétrica, flanqueada por dos torres, nos muestra su estilo neoclásico con una tendencia hacia las formas prismáticas y una ausencia casi total de ornamentación. Su estructura de muros de mampostería revocados 'Sostienen una cubierta de bóveda de cañón corrido (construida en la década de 1930, originalmente era de techo plano), mientras que las naves laterales tienen cielorraso plano. Trabajó en la construcción del templo el maestro albañil Don Cirilo Gómez, que fue ocupado para la de San José de Flores, y en el contrato respectivo, donde se estipula el jornal diario de catorce pesos, dicho menestral se comprometía a hacer trabajar a sus oficiales y peones religiosamente, procurando también la observancia de un gran orden y que durante el trabajo no se viertan palabras indecorosas e indecentes, sobre cuya falta será responsable.

El 24 de noviembre de 1853, reunidos en el juzgado de Paz de este partido, el juez sustituto Don Benito Llanos resolvió subastar la cantidad de 350 caballos inútiles para el servicio; destinados por el superior gobierno en beneficio del templo de Chascomús, que había sido favorecido con la elección de una Comisión Restauradora. En esta oportunidad se hicieron trabajos de reparo en el templo, factura de altares, etc. Se compró también un pequeño órgano, el 17 de septiembre de 1855, a Don Eugenio Guión, un órgano expresivo de jacarandá con guarnición metálica y construido para el clima de América del Sur. El 24 de septiembre de 1894, los Casalins donaron el órgano actualmente en uso.

La Municipalidad dispuso, en 1873, encomendar al constructor don José Bellos los planos de la casa parroquial y ensanche de la iglesia. El municipio pagó muchas obras menores de la iglesia y el reloj que tenía una de las torres fue donación suya.

La piedra bautismal fue donada por el acaudalado hacendado don Juan N. Fernández el 1 de enero de 1879. En 1898 don Domingo Armendariz hizo los cielorrasos del altar mayor y naves laterales. En 1980 el Papa Juan Pablo II creó la

Diócesis de Chascomús y la Iglesia fue elevada a la categoría de Catedral.

El caso que sin duda es el más relevante en éste eje de análisis es el del edificio perteneciente a la sucursal del Banco de la Nación Argentina en la ciudad de Chascomús. En ese vital Chascomús, con sus fuertes estancieros conectados con el comercio de exportación, su sociedad amante de los cambios y la buena vida, abrirá el 5 de mayo de 1892, su sucursal el Banco de la Nación Argentina, en la céntrica esquina de Alvear y Arenales, frente a la plaza Libertad.

La nueva sucursal era una necesidad de los tiempos: la reclamaba la jerarquía de Chascomús como cabeza urbana de una zona económicamente poderosa, y la actividad de tanto extranjero dedicado al comercio. Precisamente, interesa acotar que en las cotizaciones de moneda extranjera, publicadas con puntualidad religiosa en el diario local, aparecen pesetas, francos y liras, según las colectividades que predominaban en la ciudad.

La primera sede de la sucursal fue una casa alquilada, lo que no estaba muy de acuerdo ni con la jerarquía de la institución ni con el afán de crecimiento que por entonces embriagaba a Chascomús. El Banco adquiere entonces, en 1907, dos solares frente a la Plaza Mayor, en una ubicación de privilegio, verdaderamente cargada de historia. Consta en documentos que a su primera dueña le fueron concedidos por el propio fundador de Chascomús, Comandante Escribano; pasado medio siglo y perdidas las escrituras, el dueño del solar hace su presentación ante los "Señores de la Comisión encargada para los terrenos" y obtiene el título de legítima propiedad concedido en merced por el entonces Presidente de la República de las Provincias Unidas del Río de la Plata, Don Bernardino Rivadavia (1826). En la oportunidad se entregaron tierras a ochenta y siete peticionantes con la obligación precisa de edificar en un año.

Así al borde de la vieja plaza Independencia, donde residían los nervios principales de la vida pueblerina, empieza a crecer la clásica silueta de la nueva sede del Banco Nación.

En el mes de abril de 1908 quedan concluidas las obras de albañilería y se

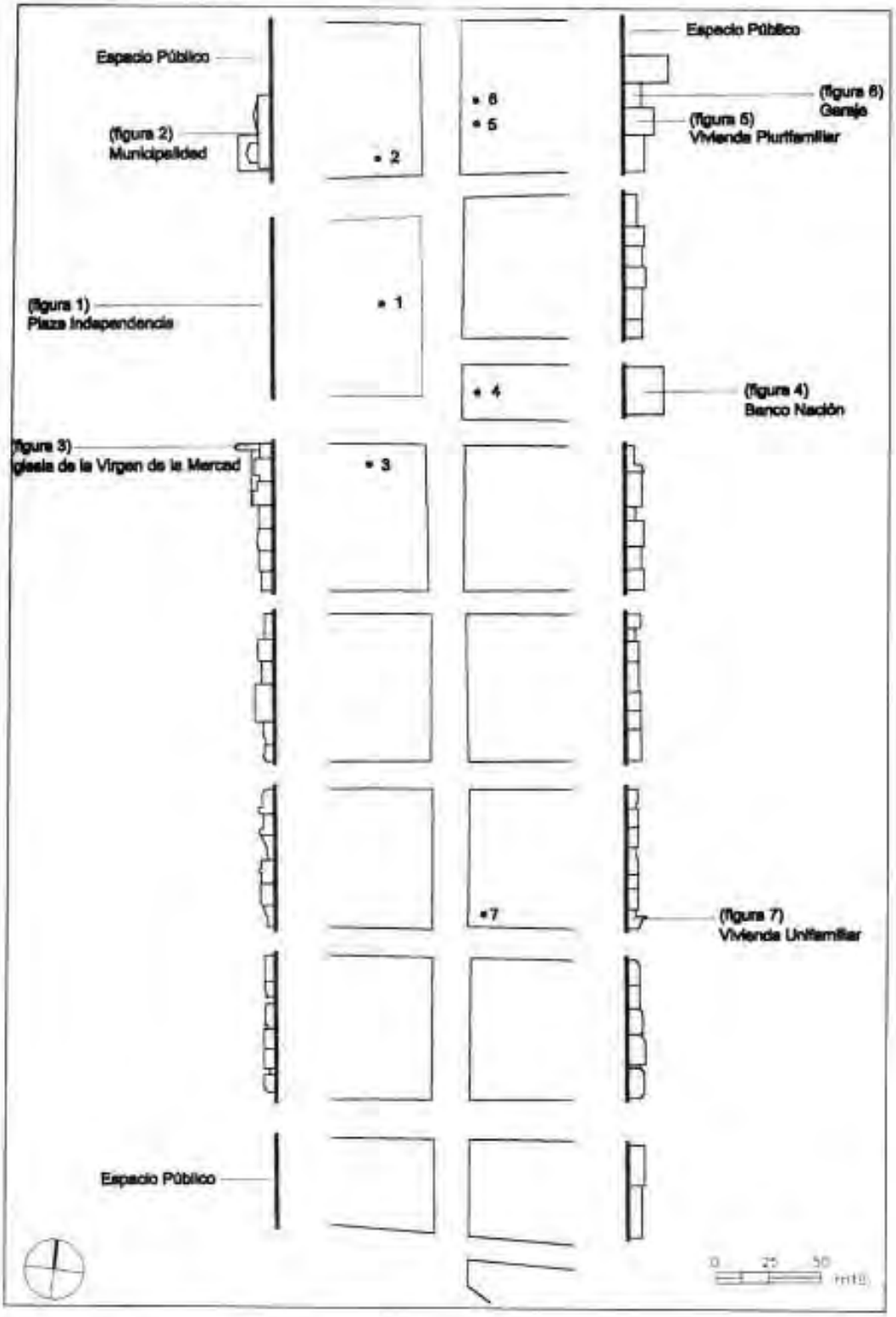


Fig. 1- Perfil de la edificación de la calle Mitre con indicación de la ubicación de los lugares y edificios estudiados.

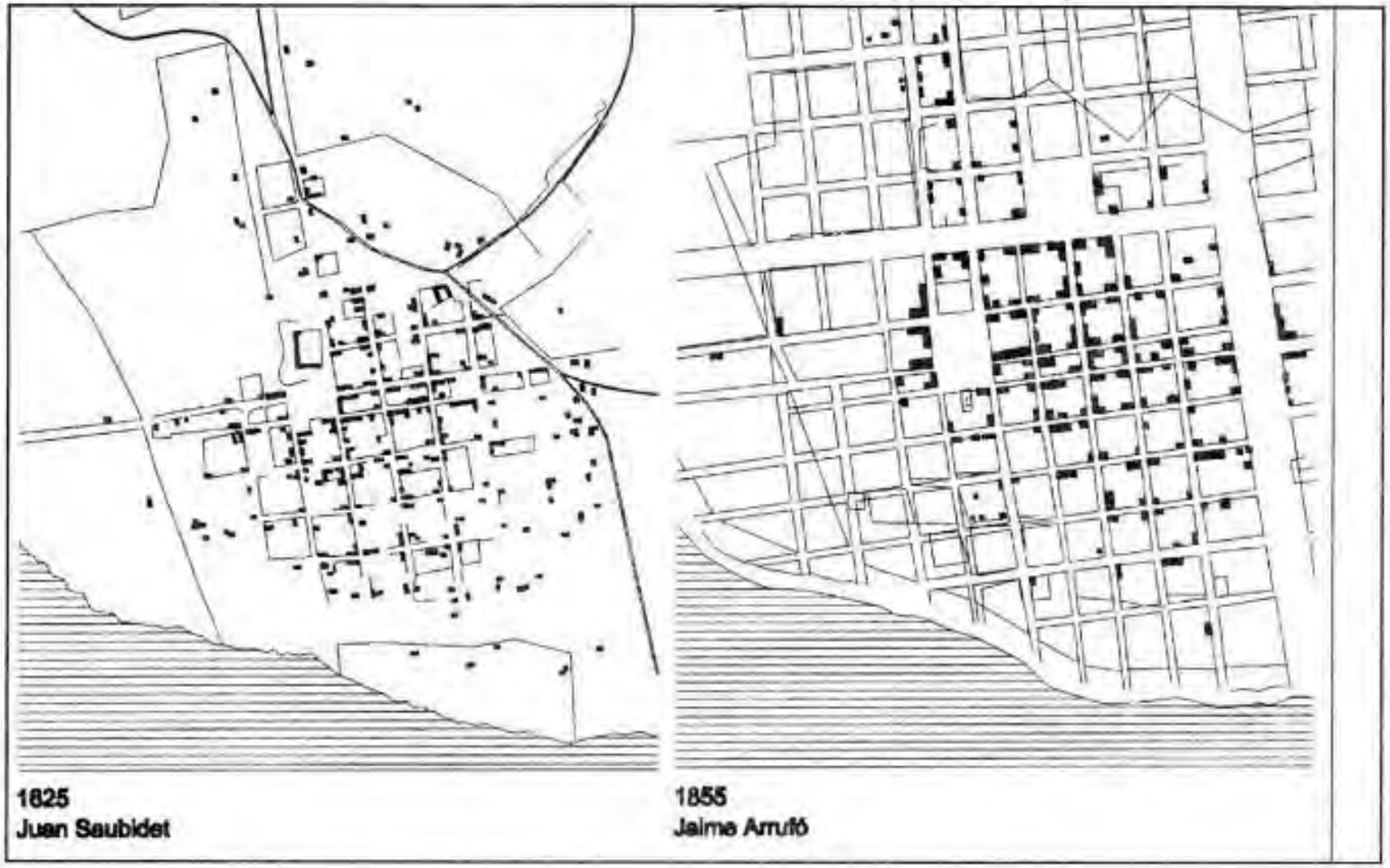


Fig. 2- Distintos planos que muestran la evolución urbana de Chascomús.(1825-1855)

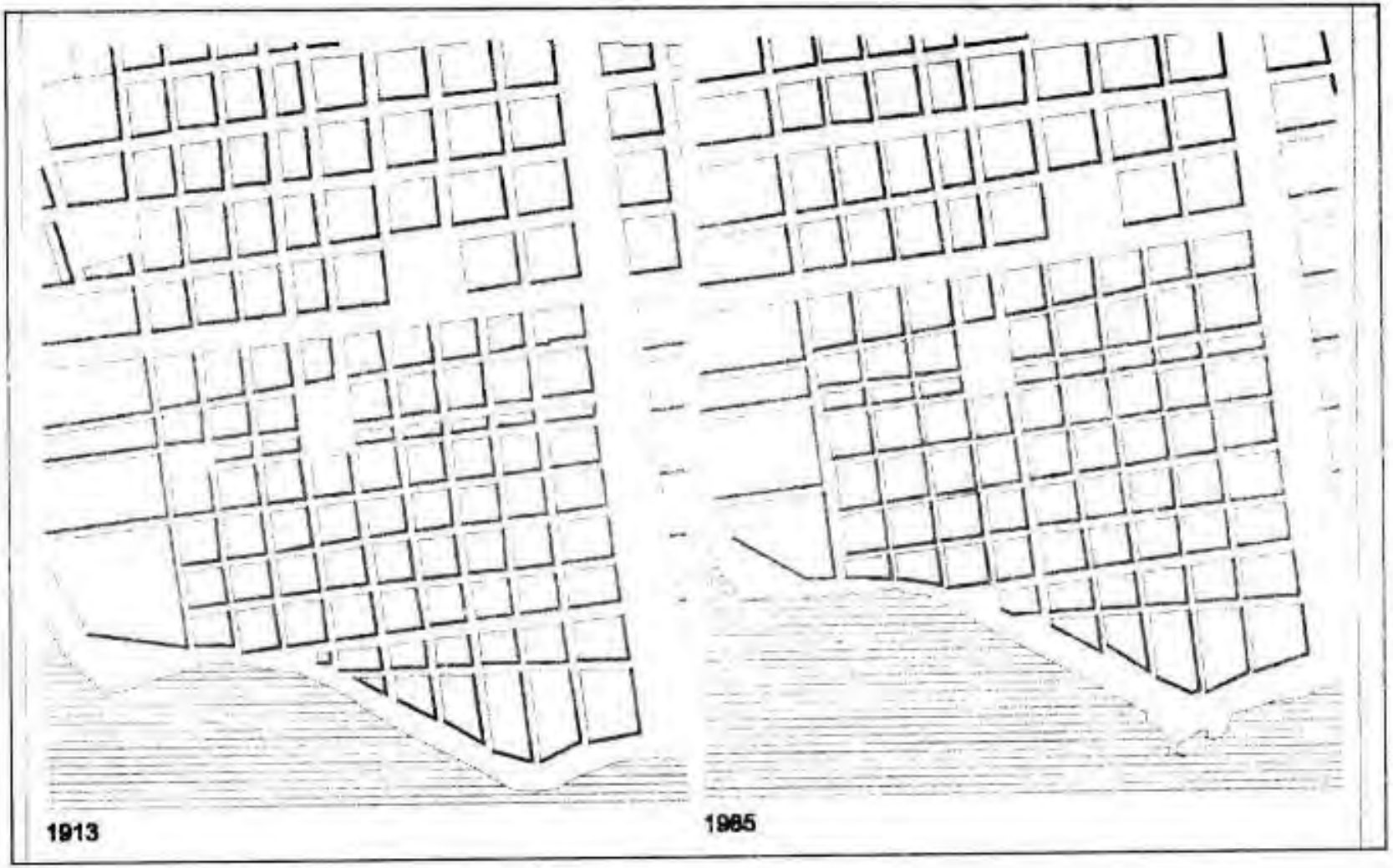


Fig. 3- Distintos planos que muestran la evolución urbana de Chascomús (1913-1985)

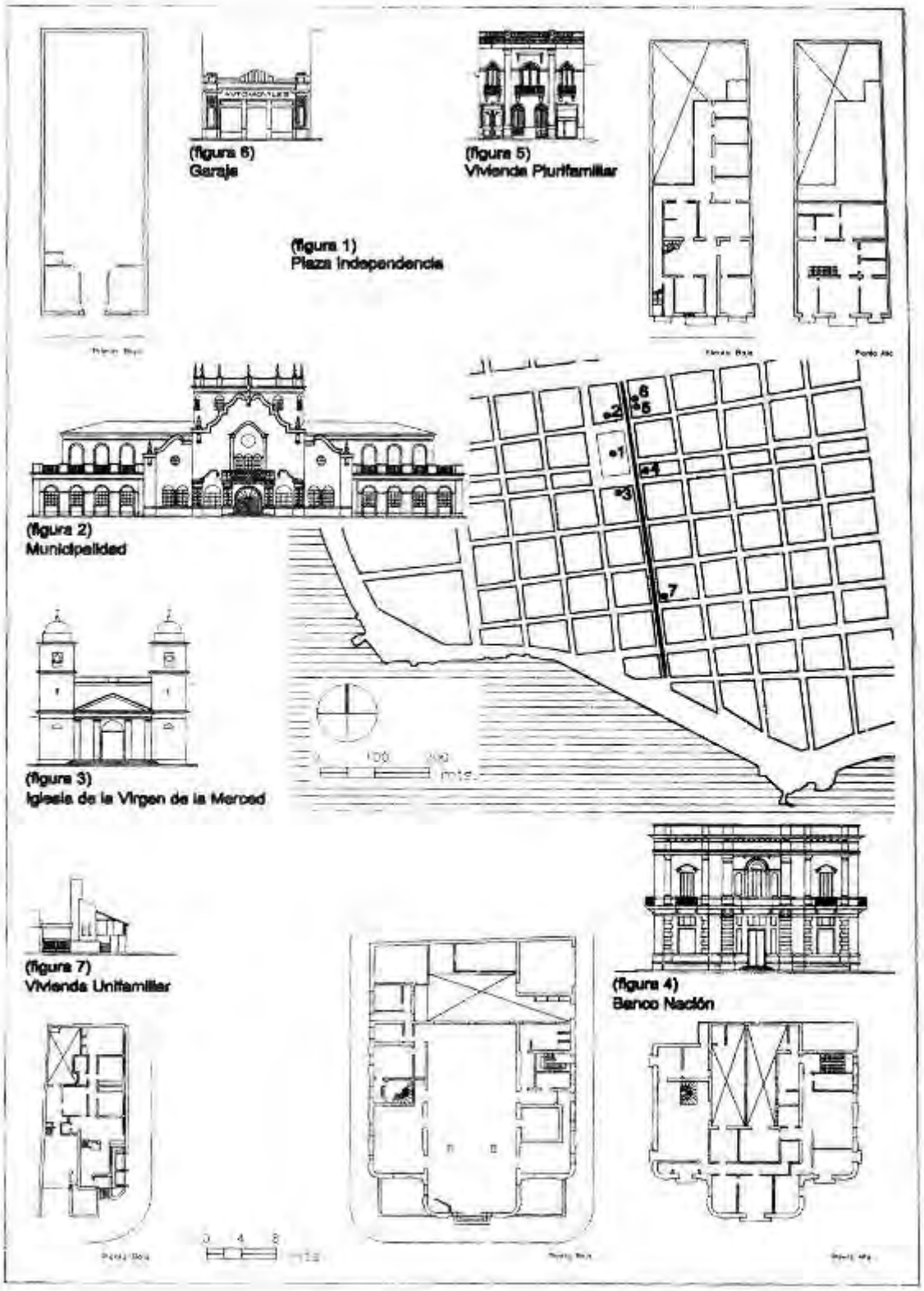


Fig. 4- Plantas y vistas de los frentes de los edificios estudiados.

inician las carpintería; en mayo se anuncia la inauguración para las fiestas patrias, el 9 de Julio, pero los inevitables detalles de último momento, hacen que la fiesta tenga lugar recién el domingo 6 de septiembre de 1908.

Se decidió por un planteo académico, no exento de detalles que le otorgaban un cierto aire de rebeldía a la mesura de las típicas líneas francesas; tal es el caso de los aventanamientos en planta baja y del coronamiento central perforado, probablemente, para lucir un reloj que desdichadamente hoy ha sido eliminado siendo evidente su falta.

El planteo interior fue mucho más conservador y respetuoso de las reglas que exigían una simetría casi perfecta, de allí que el gran espacio interior central dividido en dos por un par de columnas que materializan la separación entre la zona del público y la contaduría, fuese notorio e imponente. Para la primera se encargó al taller de muebles de Nicolás Schroeder, calle Córdoba 2733 de Buenos Aires, entre otro tipo de equipamiento, el mostrador de 14 m. en cedro paraguayo lustrado a muñeca a un costo de 90 $ el metro así o los dos bancos, de cedro con patas de hierro fundido, para el público a $ cada uno.

Las alas laterales con frente a las calles San Martín y Lavalle poseen entradas independientes y en ellas se encuentran; la entrada para empleados, la Gerencia, el tesoro, el archivo y otras dependencias. El piso superior fue planeado para vivienda del Gerente para el cual se preveían todas las comodidades: vestíbulo, sala, comedor, escritorio y cuatro dormitorios. En la actualidad la distribución ha sufrido algunas modificaciones.

El frente principal con su entrada elevada cuatro escalones, parte de la línea municipal con un ancho equivalente al espacio interior destinado al público; retirándose hacia atrás unos metros las alas laterales, creando de esta manera dos pequeños jardines en las esquinas, limitados por rejas artísticas de hierro.

La planta baja ha sido resuelta marcando francamente los aventanamientos en contraposición con los paños ciegos en donde aparece nítidamente indicado el corte de piedra. El primer piso ha sido en cierta manera aligerado y se separa del

inferior por un zócalo del alto de los balcones. El cuerpo central está jerarquizado además por su puerta ventana a un balcón con balaustres, coronada por un arco ornamentado y flanqueado por dos grandes nichos que en 1921 lucían sendos ropones de mampostería. Las demás aberturas del piso están rematadas por un frontis triangular roto con ornamentación en su interior.

El coronamiento superior repite el ritmo de pilares ciegos y balaustres con lo cual la arquitectura afrancesada pone su sello en la ciudad de Chascomús.

Dentro de la arquitectura privada hallamos diferentes tipologías y estilos que se van modificando a lo largo de la calle Mitre, es decir, que a medida que uno camina hacia la laguna va pasando de una arquitectura Neocolonial, Italianizante, Art Decó a los chalets entre medianeras hasta los de perímetro libre ya frente a la orilla de la laguna.

La popularización de los órdenes clásicos recién ocurriría después de 1850, sobre todo por la influencia de la llegada de numerosos albañiles italianos. El estilo italianizante será el de mayor uso para las viviendas en esquina, utilizando distintos órdenes.

El *petit hotel* es una tipología poco frecuente en este tipo de ciudades, pero sin embargo en Chascomús se encuentra un ejemplo en estilo Neoclásico Francés, en dos plantas, que parece oportuno mencionar. Este edificio en sus orígenes era una vivienda unifamiliar, pero en la actualidad es una vivienda plurifamiliar, habitada por una familia en planta alta y otra en planta baja c41 un negocio a la calle.

El Art Decó fue un estilo muy utilizado para la construcción de edificios entre medianeras que requirieran de una ornamentación moderna, esto debido a su geometrismo vertical. Un ejemplo estudiado es el de un garaje (vecino al *petit hotel* anteriormente mencionado) de planta libre con dos comercios flanqueando el acceso. Actualmente este acceso se ha modificado, corriéndose hacia la derecha generando de esta forma un solo comercio más amplio. La estructura es de mampostería portante y la cubierta está compuesta por una cabriada de madera con techo de chapa.

Ya sobre la laguna de Chascomús nos empezamos a encontrar con la tipología del *chalet*. En su mayoría son de perímetro libre, y en algunos casos, en manzanas más consolidadas, los encontramos sobre las esquinas, como el caso que documentamos como ejemplo.

Constantes.

En todos estos ejemplos parece haber una constante que es el patio, espacio abierto alrededor del cual se efectuaban la organización de los ambientes y donde además se podían ventilar e iluminar sus interiores. El patio fue el espacio a escala familiar tanto como la plaza lo fue a la comunitaria. Un espacio que recreaba un clima de luz, de sonidos, de aromas o de visuales contenidas que eran la extensión espacial para la vida de sus habitantes y que le ha dado la fuerte identidad con la que se lo ha reconocido a lo largo de la historia.

Otro tema para señalar es el hecho de que la gran mayoría de las viviendas dentro del eje de análisis son de un solo nivel, dejando a los dos niveles para chalet llegando sobre la orilla de la laguna u otro tipo de viviendas en forma discontinua. Esto genera un paisaje, como ya se mencionó anteriormente, continuo de manzanas consolidadas las cuales se desmaterializan al ir llegando a la laguna.

Un elemento que entra en crisis es la funcionalidad, dado que las estructuras arquitectónicas sobreviven largamente. Antiguamente los cambios en los modos de vida eran muy lentos y apenas perceptibles a lo largo de varias generaciones. Hoy, en una época de gran desarrollo tecnológico y cultural, se producen con frecuencia modificaciones perceptibles dentro de una misma generación. Durante años las casa no variaron, excepto en sus elementos menores; actualmente, con la incorporación de las normas de confort, son necesarias otras respuestas para los contenedores arquitectónicos. Esto que es una realidad y necesidad que nos lleva irremediablemente a las remodelaciones y demoliciones que sufren todas estas viviendas. Las reglamentaciones para la preservación de estas propiedades son pobres o nulas, lo cual dificulta evitar estos acontecimientos, perdiendo de esta

manera edificios de valor histórico y arquitectónico.

Aclaración

La presente investigación había sido comenzada en el año 1996 en la materia de Historia II cátedra Pernaut, FADU -UBA, junto con el señor Federico Rodriguez Otero.

Agradecimientos

Deseo agradecer la colaboración de los señores Leonardo Galatti y Luis Valiani en la digitalización de los planos urbanos de Chascomús.

CURRICULUM DEL AUTOR

Arquitecto graduado en la Universidad de Buenos Aires en 1999. Entre 1997 y 1998 trabajó en una pasantía de investigación de "Nuevas Poblaciones en Andalucía y América (1767- 1997)" dirigida por el arquitecto Alberto de Paula. Entre 1998 y 2000 fue Becario de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en una investigación titulada "Evolución de las Tipologías Arquitectónicas en los Cascos Fundacionales de San Miguel del Monte, Ranchos y Chascomús", también bajo la dirección del arquitecto Alberto de Paula Desde el año 1998 se desempeña como docente en la FADU /UBA en la cátedra de Historia de la Arquitectura I cuyo profesor titular es el arquitecto Carlos Pernaut.

LA POLEMICA SOBRE LA IGLESIA DE LA SANTISIMA TRINIDAD DEL PARANA Y LOS PADRES "ADVERSOS" A SU CONSTRUCCION

Bozidar D. Sustersic
Estela Auletta
(UBA-CONICET)

Entre los documentos del Archivo General de la Nación se encuentra un conjunto de cartas relativas a la construcción de la iglesia más importante de las Misiones Jesuíticas Guaraníes, las que a pesar de su trascendencia permanecieron hasta ahora totalmente ignoradas. Se trata de la correspondencia del Párroco del Pueblo de los indios guaraníes de la Santísima Trinidad del Paraná al visitador Nicolás Contucci sobre las alternativas y progresos en la construcción de su iglesia parroquial. El templo había sido iniciado por Juan Bautista Prímoli, el que murió en 1747, dejándolo al parecer inconcluso. El hermano José Grimau debió continuarlo a partir de 1756. Se estima así su finalización en 1760.[1]

Los documentos mencionados cuestionan nuestros conocimientos sobre el tema pues aluden a un desconocido padre Pedro Pablo Danesi, el cual para los inicios de 1764 terminaba de edificar la torre y la cúpula hasta cerrarla con su linterna correspondiente.[2] Bajo su dirección (hasta 1768) surgieron también los frisos, el púlpito y los altares esculpidos en piedra.[3] A pesar de su protagonismo en la finalización de Trinidad, su nombre no figura entre los alarifes de la época ni lo mencionan los estudios dedicados a la arquitectura de las Misiones Jesuíticas Guaraníes.

---

* Lo destacado con negrita en la transcripción de documentos corresponde a los autores, no al original.
[1] RAMÓN GUTIÉRREZ, *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay.* 1537-1911. Asunción, Paraguay, 1983. p. 144.
[2] A.G.N. IX. 6-10-6.
[3] Inventario de Trinidad, 1768. A.G.N. Sala IX. 22-6-3.

Las cartas del párroco Valdivieso al visitador Nicolás Contucci son muy explícitas con respecto a la edificación de la torre, al crecimiento de la cúpula hasta su cierre y al retiro final de las cimbras, los que pueden seguirse paso a paso hasta la consagración del templo y el traslado del *"Señor"*- de la antigua *"indecente"- a* la nueva, espléndida y ya inaugurada iglesia.[4]

Contrastan con esa claridad las menciones de otros temas como es el conflicto limítrofe con el vecino pueblo de Jesús, del cual se dan pocas noticias; o los trabajos en la iglesia después de cerrada la cúpula. También existen cuestiones que en su momento eran muy importantes y conocidas por lo que se mencionan como sobrentendidas, pero que hoy son ignoradas totalmente. Entre estas últimas figura la presencia de un grupo de padres contrario a la edificación de ese templo. Aunque se alude con frecuencia a ese grupo, no se dan a conocer las causas de su surgimiento ni los nombres de sus integrantes, por lo cual su presencia e interferencias en el desarrollo de las obras plantea una serie de interrogantes irresueltos. Ellos se relacionan con la historia de esta iglesia y su respuesta arrojaría luz sobre las ideas y los ideales de la arquitectura misionera jesuítica del siglo XVIII en el Paraguay.

La construcción de la iglesia de Trinidad ha sido abordada por trabajos anteriores nuestros.[5] En esta comunicación se analiza la polémica surgida en la época en torno a esa obra.

1. La insuficiencia y confusión de las fuentes conocidas sobre Trinidad.

El testimonio principal sobre el que se funda nuestro conocimiento sobre la iglesia de Trinidad es la *Carta-Relación* del padre Joseph Cardiel de 1747. En ella se menciona la fábrica de ese templo: *"Dos (iglesias), una que está días acabada, y otra que están acabando ahora de poner la bóveda, ha hecho de piedra labrada un Hermano que fue*

[4] A.G.N. IX. 6-10-6.

[5] BOZIDAR D. SUSTERSIC, ESTELA AULETTA, CRISTINA SERVENTI, *Crónica del desplome y la reconstrucción de la cúpula de Trinidad,* Folia Histórica del Nordeste, Instituto de Investigaciones Geohistóricas-CONICET - Instituto de Historia-Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1997, pp. 23 a 54.

Arquitecto en Roma y acaba de morir para lograr el premio de sus trabajos. Aunque sin cal, puede ser que sean perpetuas, por la mucha destreza del maestro".[6] Se estaba refiriendo a San Miguel, de paredes de piedra y cubierta de madera; y a Trinidad, al parecer toda de piedra, en la que se estaba terminando la bóveda el mismo año 1747 en que moría su arquitecto Prímoli,[7] siempre según las últimas noticias que tenía Cardinal. La *Carta-Relación* menciona solamente la bóveda. Esta omisión se interpretó como una prueba de que Prímoli no alcanzó a terminar la iglesia.

El continuador de los trabajos, aparentemente, fue el hermano Grimau pues en un memorial de 1756 el padre Antonio Gutiérrez, Superior de Misiones entre 1756-1757, ordeñaba concluirla bajo su dirección: *"Recójase con la brevedad posible el material necesario para la fábrica de la media naranja, y échese como el Hno. Joseph Grimau dice, luego que esté dispuesto el material".*[8]

2. El hermano Joseph Grimau al frente de la fábrica (1756-1759).

La orden de Gutiérrez fundamentó la creencia de que la iglesia fue terminada por el hermano Grimau a fines de la década de 1750. Llama la atención la designación de Grimau para presidir las obras de *"la fábrica de la media naranja"* de Trinidad. Los *Catálogos Públicos* lo llaman *pictor y* no *Architectus* como a Prímoli o al hermano Forcada.[9] También cumplió el oficio de dispensator o custodio de despensa en el Colegio de Corrientes.[10] Y el de additius o sacristán en el Colegio del Paraguay, Asunción, desde 1759 hasta 1765.n[11] Si subsistiera alguna duda el Catalogus secretus de 1748 al calificar su experiencia emplea la siguiente fórmula: *cuff in suo officio...ad Picturam*[12]. El catálogo correspondiente al año 1744 se refería de

---

[6] JOSÉ CARDIEL S.J., *Carta-Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay*. 1747, en: Guillermo Furlong, S.J. Escritores Coloniales Rioplatenses II, Buenos Aires, 1953, p. 156.
[7] ARSI. Paraq. 6. f. 341 v.
[8] Catálogo del año 1744. ARSI. Paraq. 6. f. 262.
[9] A.G.N. IX. 6-10-1.
[10] ARSI. Paraq. 6. f. 318 v. y 300 v. de 1748 ó f. 359 de 1753.
[11] Cartas Anuas del Colegio del Paraguay, de 1758-1763 y de 1762-1765. A.G.N./ 362, Biblioteca Nacional, 6337 y 6338.
[12] ARSI. Paraq. 6. f. 333 v.

un modo parecido a Prímoli: *Suff in arte sua...ad Architecturam.*[13] También el hermano Forcada recibe en 1748 el título de *Architectus*[14] por lo cual sorprende que no se le asigne esa obra, ni se lo llame para alguna consulta sobre esa fábrica, como consta especialmente en un pasaje de la correspondencia del pleito entre Trinidad y Jesús por la calera.[15]

Sea a causa de los insuficientes conocimientos del hermano Grimau, o a las enormes dificultades que implicaba edificar una cúpula de piedra sin cal sobre muros de la misma estructura, o ambas causas combinadas, lo cierto es que él no logró concretar la empresa que le confiara el padre Gutiérrez. Lo comprueba el obispo Manuel de la Torre en su visita pastoral de 1759 cuando escribe que: *"en los pueblos de Trinidad y Jesús se edifican actualmente dos iglesias de piedra de sillería que pueden competir con las mayores iglesias de américa"* y en la primera *'falta únicamente la media naranja para su cabal conclusión y cumplimiento".*[16]

El informe del obispo, aunque no resuelve la incógnita sobre la autoría de la cúpula, excluye el nombre de Grimau de entre sus posibles autores pues en 1759 este se hallaba ya en Asunción.

3. La definitiva construcción de la torre y cúpula. Los testimonios de la controversia que generaron esas obras (1762-1765).

Sucesivas cartas que escriben el párroco de Trinidad y su compañero, el padre Danesi, son las que nos dejan conocer con claridad y certeza las últimas etapas de la construcción de la iglesia. Así también, pero de manera más velada, nos alertan sobre una corriente de opinión desfavorable a esas obras que promovían un grupo de padres, que por lo que cuentan, significó un duro obstáculo que debieron salvar para llevar a feliz término las mismas.

El padre Valdivieso pide al Oficio de Buenos Aires, el 9 de marzo de 1762:

[13] ARSI. Paraq. 6. f. 276 v.
[14] ARSI. Paraq. 6. f. 316 v.
[15] B. D. SUSTERSIC, E. AULETTA, C. SERVENTI, *El pleito entre Jesús y Trinidad por la calera de Itaendy en:* V Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas, Montevideo, 1994, pp. 311 a 331.
[16] RAMÓN GUTIÉRREZ, *op. cit.,* pp. 143-144.

"[...] *un Reloj de los Ricos [...] para que se ponga en la Sacristía de esta* ***magnifica Iglesia, que todavía no se acabó, por las contradicciones****, que mí Hno. sabe* ***ha tenido, y tiene de algunos, que le son contrarios:*** *[...]"*[17] Los trabajos se hacen lentos por el freno que implicaban las interferencias de ese grupo contrario. Más la obra avanza a pesar de esos obstáculos y "las contradicciones" de sus detractores. Las cinco cartas siguientes se ocupan de confirmarlo.

- Agosto 23 / 1762

Valdivieso reclama nuevamente" [...] *todos los Cajones (* de vidrios) *que pudiere, pues ya sabe Su Ra. y mí Hno. también las muchas ventanas, que esta Iglesia de la Ssma. Trinidad tiene; [...]".*[18]

- Febrero 17 / 1763

El padre Danesi le explica al padre visitador Nicolás Contucci detalles de la evolución de los trabajos: *"Después que VR. se fue de aquí,* ***se trabajó en la media naranja*** *hasta la mitad del Cornizón en alto: y después ínterin que se vaya secando lo hecho, y aprontando algunos materiales para proseguir, se ha trabajado* ***y se trabaja en la torre****; y se han acabado de levantar los postes: se han echado sobre ellos cuatro arcos: se acabaran también, volante, et favante Deo, de echar los dos, que quedan, y cabrearlos a todos, y después se volverá a trabajar,* ***luego en la media naranja, en que espero en Dios habré de cumplir mí palabra,*** **[...]"**.[19]

- Octubre 26 / 1763

Ahora es el padre Valdivieso quien informa al visitador los pormenores vividos en el Pueblo y su incidencia en la edificación, resaltando la importancia de la permanencia del padre Danesi: "[...] *Y Yo en nombre de todo este Pueblo, con su Corregidor, y cavildo vuelvo a* ***dar a VR los Agradecimientos, por haber cooperado, a que esta su casa de la Ssma. Trinidad se haya procurado, el que vaya adelante, con la Asistencia de Ntro. buen, Pe. Po. Pablo Danesi; [...]*** *con el*

[17] Carta del padre Juan F. Valdivieso al hermano Miguel Martínez. A.G.N. IX. 6-10-5.
[18] *Ibídem.*
[19] Carta del padre Pedro P. Danesi al padre Nicolás Contucci. A.G.N. IX. 6-10-6.

buen tiempo se secarán ***presto los Ladrillos, que faltan para cerrar su Cúpula; [...]".***[20]

En la carta del 23 de abril de 1764 se informa que la cúpula quedó definitivamente cerrada así como levantada la torre en la que, en medio de la alegría del pueblo, se instalaban las campanas:

"Mi visitador Nicolás Contucci.

Por haber aguardado, en qué paraba Fábrica de esta Iglesia, después que se cerró su Famosa Media Naranja, con su Farol, o Linterna; con que el Pe. Po. Pablo Danesi la cerró, con tanto consuelo mío, y de estos pobres Indios, que tanto han trabajado en ella; al fin ya llegaron a verla cerrada: como su famosa Torre, en que ya han colocado todas sus Campanas, haciendo hacer, que sus alegres voces resuenen por todas las Misiones, ***a pesar de todo el infierno, que tanta contradicción, desde que se empezó, levantó contra ella.***

Por aguardar, (como digo) en que paraba así la Media Naranja, y Torre, (después de quitadas sus Cimbras) no quise escribir a V Ra. para que de una vez pueda dar a V. Ra. el consuelo, (que sin duda ha de ser grande) ***de que así su Famosa Media Naranja con su Farol, como la Torre, después de haberse quitado sus Cimbras han quedado ambas a dos sin hacer movimiento alguno; hasta ahora. [...]*** *Padre Visitador escrita esta, vuelvo a oír el Proyecto, que días pasados han* ***publicado los PR adversos a esta iglesia;*** *y es que aunque se halla acabado osan, que no se use, hasta que un Arquitecto Primo en el Arte, no asegure, que no se caiga, matando a todos, cuantos en ella se hallasen: ha visto V. Ra. si puede llegar a más, para que el Diablo salga con las suyas; y para que estos pobres Indios, no gocen de su mucho trabajo, y sudores a pesar que ya la han visto acabada? y así mi Pe. Visitador Yo en nombre de todo este Pueblo, le ruego a VRa. que los consuele con su amorosísimo, y muy piadoso Corazón,* ***para que el Infierno no salga con la suya: que intime un apretado orden a todos los PR Sup. y Provinciales, que no den oídos a tales Dichos****; sino que luego al punto, que den orden para que se coloque el Sr en esta Nueva Iglesia, pues ya sabe V Ra. el peligro que corre, la iglesia vieja, y lo indecente que ya está para que el Sr esté en ella [...]"*[21]

---

[20] *Ibídem.*

[21] Carta del P. J.F. Valdivieso al P. N. Contucci. A.G.N. IX. 6-10-6.

Ya no hay lugar para las dudas. La iglesia se había terminado de cerraren los primeros meses del año 1764. Estas obras se llevaron a cabo con la dirección del padre Pedro Pablo Danesi, secundado por el párroco Valdivieso y por todo el pueblo trinitario a pesar de la oposición de un grupo muy importante, probablemente mayoritario de curas misioneros. Pero ese "malicioso" grupo opositor, reclama que las obras sean supervisadas por un arquitecto destacado que confirme la real solidez de la fábrica. Esa oposición dió lugar a un escrito, el que aparentemente circuló por las doctrinas buscando tanto difundir sus reparos como lograr el apoyo de otros miembros de la comunidad misionera. El escollo será superado, una vez más con el apoyo del visitador Contucci, la iglesia fue inaugurada con fiesta solemne, bendecida por el P. Vice Superior con la asistencia de varios sacerdotes reunidos en esa celebración según informa la carta de 27 de agosto de 1764:

"Mi Pe. Visitador Nicolás Contucci.

Para que V Ra. con su Pe. Secretario, con todo este Pueblo, y los dos el Pe. Pedro Pablo Danesi (quien ex corde saluda a V Ra.) todos Juntos alabemos, y demos infinitas Gracias y alabanzas a toda la Ssma. Trinidad Pe. Hijo, y Espíritu Santo por haber finalmente dignándose su Divina Majestad el querer haber tomado la Posesión de este su Magnífico, ***(a pesar de todo el infierno) acabado,*** **y** ***levantado Templo por tantos años, lleno de tantas contradicciones, como V Ra. y su amado,*** **y** ***de mí muy estimado, Pe. Secretario Lorenzo saben.***

Pero ya finalmente entró en él el Sr Sacramentado en la víspera de la Santa y Alegre Asunción de la Ssma. Virgen [...] y al otro día se celebró la Fiesta de la Ssma. Trinidad precediendo sus vísperas muy solemnes; y al tercer Día se celebró solemnemente también la Fiesta del Gloriosísimo Sr San. Antonio de Padua, como 2° Patrón de este Pueblo, precediendo sus solemnes vísperas con sus sermones en los tres Días, que todos tres se han celebrado con toda alegría de todos, en especial de todos estos Pobres Trinitarias por haber visto ya su trabajo logrado, y con todo el afecto de su Corazón dan, y darán a V Ra. las Gracias, y Agradecimientos, por

haber sido V Ra. el que finalmente ***no hizo caso de los Dichos de aquellos, que siempre se opusieron, para que no se acabase esta: Casa de Dios.***

No ha sido necesario el valerme de la carta de V Ra. para el Pe.

Provincial y el Pe. Superior pues ambos a dos, tuvieron grande deseo de que el Pe. Provincial la bendijese; [...] ***y así ya quemé dichas Cartas; y el Pe. Pedro Pablo, y Yo le damos a V Ra. los agradecimientos de habernos con solado con esas, por si fuesen necesarias [..]*** [22].

No significó ello poner fin a los conflictos que había suscitado. La de Valdivieso a Contucci el 6 de enero de 1765, reitera las quejas: *dos de V*R. *para mí de grande consuelo; como para todos estos pobres Trinitarios, quienes ex-corde saludan a V*.R. *con su Corregidor muy agradecía tantos Favores, y caridades con que* ***V R. ha mirado, y mira por ellos, 1 y el haberles consolado en que esta su Magnífica Iglesia se halle en el do, en que se halla [...] como VR. sabe muy bien ha sido y aún es perseida;*** **y** ***como no hay otro que la pueda acabar sino Nuestro buen P. Po. Pablo, a éste con capa de que no hay sujetos para suplir en estos tiempos de Viruelas, procuran que salga a dichos suples****; al primero que fue llamado Yo fui a suplir por el Pe. alegando el orden de V*R. *para que el P Pedro prosiguiese con lo que estaba haciendo; y ahora lo han llamado para Loreto, previniéndole, que no me deje ir en su lugar, como la vez primera.*

Vea V.R. *como van las Cosas; Yo ruego a V*R. *que apriete y esmere V*R. *más esta su orden, [...] otro se pueda valer del P Po. Pablo para tal suple, mientras no esté acabada esta iglesia para su firmeza [...]".*[23]

4. Hipótesis sobre las teorías arquitectónicas de los dos grupos en pugna.

Desde la carta de marzo de 1762 en que por primera vez se registra la mención del grupo contrario, y las siguientes que insisten con la misma acusación sin especificar nunca un motivo de la misma, se consolida la evidencia de que se

[22] *Ibídem.*
[23] *Ibídem.*

trata de una situación muy compleja, encubierta bajo un lenguaje metafórico. Esas referencias son como la punta de un iceberg cuyo desarrollo permaneció y aún permanece oculto en las aguas, a veces transparentes y a veces impenetrables de la historia.

El grupo opositor a Trinidad era lo que podríamos denominar hoy un grupo conservador, contrario a las novedades que significaban las pesadas bóvedas de mampostería y partidario de las cubiertas, más sólidas y livianas, de madera que hasta ese momento techaban todas las iglesias misioneras. Por todo lo cual se lo puede identificar con la tradición española-mudéjar, lo que es confirmado también por las portadas trilobuladas de la última iglesia edificada en las Misiones, Jesús. Esta iglesia se menciona como la antítesis de Trinidad, a la cual superaría en hermosura una vez terminada, según el padre Jaime Oliver.[24]

Contando ya con cal, nada hubiera impedido levantar más robustos pilares y contrafuertes para cubrir esta nueva iglesia de Jesús con seguras bóvedas. Pero según las ideas del grupo contrario a Trinidad la piedra Itaquí no era suficientemente fuerte para soportar pesadas cubiertas de bóvedas de mampostería. El padre Sánchez Labrador menciona dos "manuales" que circulaban en las Misiones cuyo conocimiento sería de gran interés para el esclarecimiento de este tema. Uno se refería al uso de la piedra y el otro al de la madera en la construcción. En el segundo caso dice: *"Ahora se señalaran* ***las maderas que son más a propósito para la seguridad y duración del edificio****, según lo dejó escrito un celoso misionero jesuita en el Paraguay, hijo de uno de los mejores maestros de este Arte que floreció en la coronada Villa Madrid".*[25]

No se destaca tanto, en esa obra, las cualidades nobles y decorativas de la madera cuanto su aplicación a los aspectos estructurales esenciales para la "seguridad y duración del edificio". Si a esto agregamos las alabanzas al P. Ribera

[24] JAIME OLIVER S.J., Breve noticia de la numerosa y florida Cristiandad Guaraní. ARSI Paraq. 14. ESTELA AULETTA, El padre Jaime Oliver y su breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní. en: Regina Gadelha (editora), Missóes Guarani. Impacto na sociedade contemporánea. Educ. 1999. Sao Paulo, Brasil, pp. 131 a 149.
[25] FERNANDO ARELLANO S.J., *El arte jesuítico en la América Española (1568-1767*). San Cristobal, Universidad Católica de Táchira, 1991, pp. 122-123.

que contrastan con las menciones escuetas de Prímoli, podemos suponer sin temor a equivocarnos que el gran naturalista jesuita tenía sus simpatías en el grupo español-mudéjar, antes que en el grupo italiano de bóvedas de cañón y cúpulas de Prímoli, Danesi, Passino y Contucci (entre otros). Cierta rivalidad entre ambos grupos surge también de la afirmación ya mencionada de Jaime Oliver cuando escribe que la iglesia nueva de Jesús ***"si se hubiera concluido, dicen sería mejor, y más hermosa, que la de la Ssma. Trinidad"***.[26]

Sin embargo, una oposición tan fuerte y radical, como surge de las cartas del padre Valdivieso, no se explica solamente por una cuestión teórica de gustos arquitectónicos. Hay un dato fundamental que pasó totalmente inadvertido, y que explica por ejemplo que una vez erigida la cúpula "[...] *los PP adversos a esta Iglesia [...] osan, que no se use, hasta que un Arquitecto Primo en el Arte, no asegure,* ***que no se caiga, matando a todos, cuantos en ella se hallasen*** [...]".[27] Es que la cúpula de Trinidad contaba con el antecedente de una anterior caída. La noticia celosamente guardada en la época, surge en los escritos del padre Sánchez Labrador, años después en el exilio. En su *Paraguay Natural,* capítulo XVIII titulado: "Reflexiones sobre algunos materiales dichos y ...otras piedras comunes",[28] el padre desarrolla sus *"reflexiones"* a partir del texto de otra obra desconocida para nosotros, que llevaba el título *Misionero Arquitecto,*[29] de cuyos papeles declara ha sacado todo lo relacionado a las piedras de construcción. De todas las noticias interesan particularmente las referidas a las piedras Itaquí. *"Entre las piedras Itaquis hay diversidad en colores y substancia, bien que todas son areniscas, unas files y muy blandas, otras más duras y consistentes. Las primeras no son a apósito para edificios de importancia,* ***como se experimentó en la iglesia Pueblo de la Trinidad en las Misiones de Guaraníes, cuya media naranja, que estribaba sobre semejantes piedras, se vino a plomo una noche.***

Puédense si emplear en fábricas humildes y de poca monta, dándole buen eso a la pared, y no

---

[26] Jaime Oliver S.J., *op. cit.*
[27] *Ibídem* (nota 21).
[28] ARSI. Paraq. 16. - f. 93 v.
[29] ARSI. Paraq. 16. - f. 95.

excediendo su altura a veinte pies. Si hubiera de exceder no sería la obra segura sino de afianzar sobre buenos pilares (horcones) de madera, que mantengan el peso del maderaje y techo o tejado. El Itaqui duro se emplea con seguridad en toda obra; y así se hace en las Iglesias de las Doctrinas dichas, especialmente en la de Jesús y en la de San Cosme y Damián y en otras fábricas [...]"[30] Explica luego el padre que las piedras blandas tienen la ventaja de resistir mejor los hielos, pero que todas son muy frías para la salud. Al sacarse de una cantera nueva deben dejarse dos años para que se compruebe que no tengan una enfermedad llamada *"Apostemas",* que es como un cáncer que se comunica *y "revienta"* las piedras.[31]

La noticia de la caída de una primera cúpula explica suficientemente la animosidad de un grupo importante de Padres contra la continuación de la fábrica de Trinidad. La circunstancia de que ésta fuera nocturna, evitó una enorme tragedia. Sería sin duda temerario volver a correr semejante riesgo. Lo más lógico fue sugerir el peritaje de un arquitecto. Pero como el único que llevaba ese título era el hermano Forcada, ni el padre Valdivieso, ni Danesi, ni Contucci querrían correr el riesgo de someterse a su veredicto, quizás de antemano conocido.

Los opositores alegaban, con Sánchez Labrador, que el desplome de la primera cúpula se debió a la falta de firmeza de la piedra de Itaquí. Sin embargo, examinando las ruinas, comprobamos que los cuatro machones (o pilares) que sostenían la cúpula no fueron reedificados con cal, como hubiera sido necesario de haberse dañado durante el primer derrumbe. La caída no fue por fallas de sustentación de los pilares sino por el derrumbe de las pechinas que, por falta de cal, no pudieron sustentar el enorme peso del tambor y la cúpula de piedra que se elevaba sobre ellas.

Una cúpula más liviana de ladrillos, unidos con firmeza por la cal, superaría los problemas de la primera, siempre que se hiciera lo mismo con las bóvedas adyacentes. Sin duda éste fue el argumento del padre Danesi para convencer a los superiores y responder a sus adversarios. En esta disputa sus estudios de Filosofía y

[30] ARSI. Paraq. 16 - f. 94.
[31] ARSI. Paraq. 16 - f. 95.

Lógica, y sus lecturas de tratados de arquitectura que efectuó en las bibliotecas misioneras, le permitieron vencer los obstáculos que serían insuperables para un simple hermano coadjutor. Además de claridad de razonamiento y de persuasión, el padre Danesi evidentemente poseía otras condiciones más que le permitieron recuperar esa iglesia que parecía irremediablemente arruinada y perdida.

El padre Jaime Oliver, a pesar de sus simpatías con el "grupo contrario", reconoció cuando la vio que: *"La Iglesia de la S.S. Trinidad es la mayor, y mejor de las Misiones. Toda de piedra, con bóveda muy hermosa, con media naranja y linterna todo con gran claridad proporción y adorno: la fachada y torre es cosa soberbia: lo interior de la Iglesia de pintura tan hermosa, que parece la gloria que representa".*[32]

5. Antecedentes y proyección de la polémica.

Es sabido que San Miguel se cubrió con techo y cimborrio de madera, según lo ilustra el dibujo de José María Cabrer.[33] No se sabe quién fue el autor de dicha cubierta, ni tampoco del atrio, antepuesto a la fachada de tipo italiano del proyecto original. El hermano Prímoli fue *Architectus* y no *Faber lignarius* como calificaban los catálogos a los carpinteros, distinguiéndolos del *sculptor* como fue el hermano Schmid (ebanista) o el *statuarius,* título que sólo fue conferido al hermano Brasanelli. Por lo cual es necesario buscar otros nombres posibles para esas obras. Sería muy importante ante todo saber quién de los Rivera fue el autor del pequeño tratado sobre el uso de la madera ya mencionado. El padre Juan Antonio de Rivera es muy difícil que lo haya sido pues su llegada a las misiones, en 1751, corresponde a la época de la arquitectura del hermano Prímoli que no se caracterizaba precisamente por el uso de la madera. El autor de ese escrito fue probablemente el padre Francisco Ribera que conoció las grandes construcciones lignarias de Brasanelli y Pietragrassa pues su estadía en las misiones data de 1711.

---

[32] JAIME OLIVERS. J., *op. cit.*

[33] ERNESTO MAEDER, RAMÓN GUTIÉRREZ, *Atlas histórico y urbano de la región del nordeste argentino.* Atlas urbano. Primera parte, Resistencia, Chaco, 1994, p. 29.

Fig. 1- La iglesia de la Santísima Trinidad del Paraná, vista hacia el presbiterio.

Fig. 2- Transepto, brazo occidental. Ventanal con ángeles.

Fig. 3- Arranque de bóveda de ladrillos del muro de sillares desgarrado.

Fig. 4- Presbiterio. Arranque de bóveda de ladrillos.

Fig. 5- Pechina desgarrada y rellenada.

Fig. 6- Baldosones del piso: fachada y torre (según Perasso).

0 1 2 3 4 5 10 cm
ESCALA

Fig. 7- Contrafuerte y voluta. Vista general.

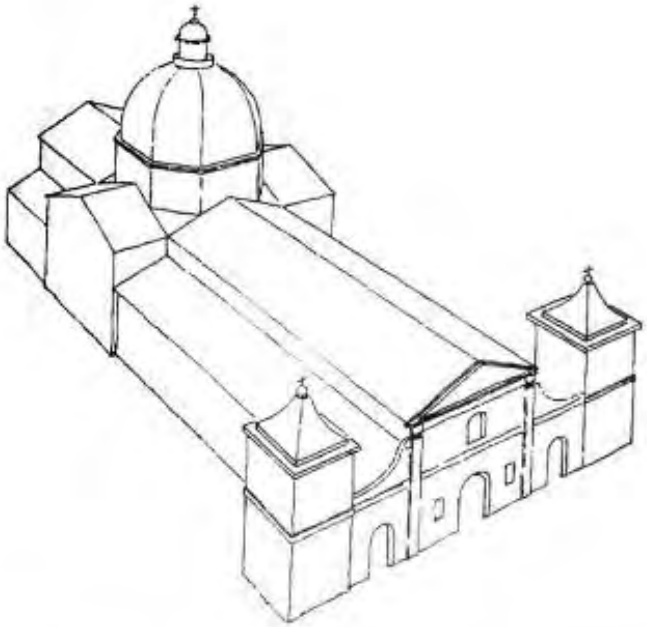


Fig. 8- Axonométrica. Hipótesis de Hermin Buxanovic (Dibujo: Silvia Pugnale).

Fig. 9- Axonométrica. Hipótesis de B. D. Sustersic (Dibujo: Silvia Pugnale).

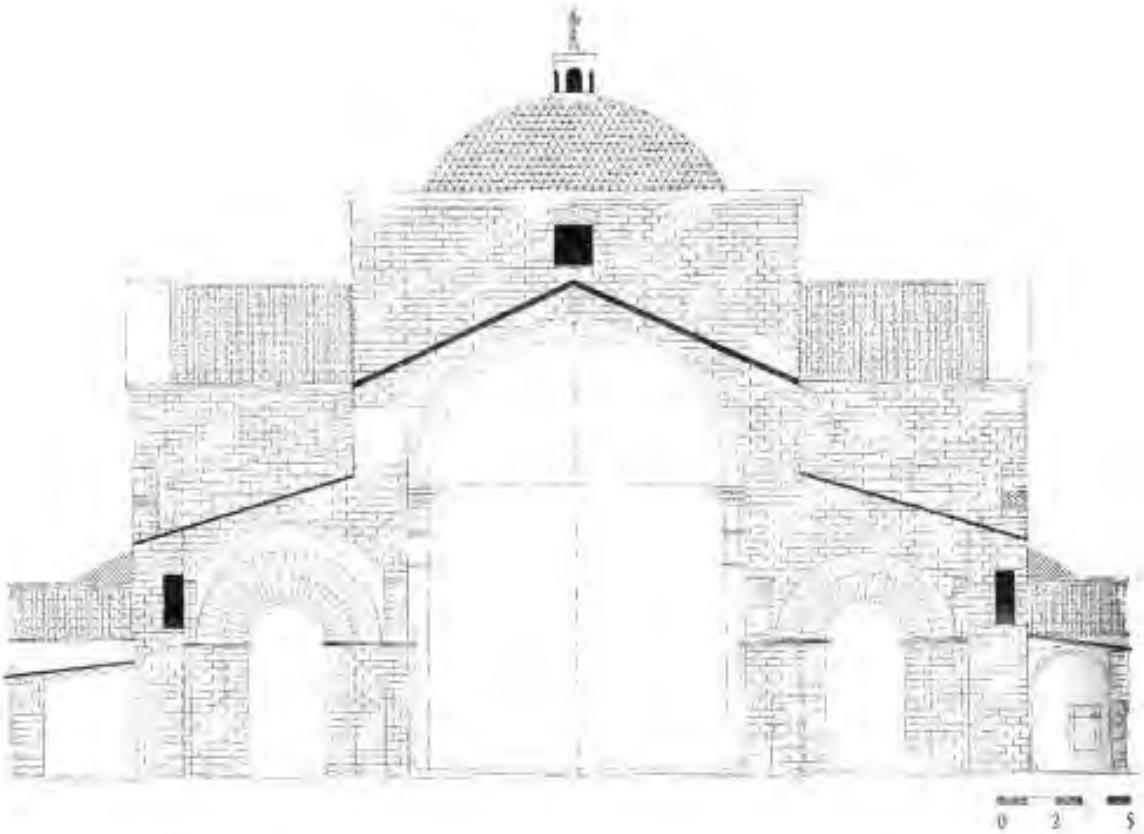


Fig.10- Corte transversal a la altura de los últimos contrafuertes y del transepto. Hipótesis de B. D. Sustersic (dibujo: Silvia Pugnale).

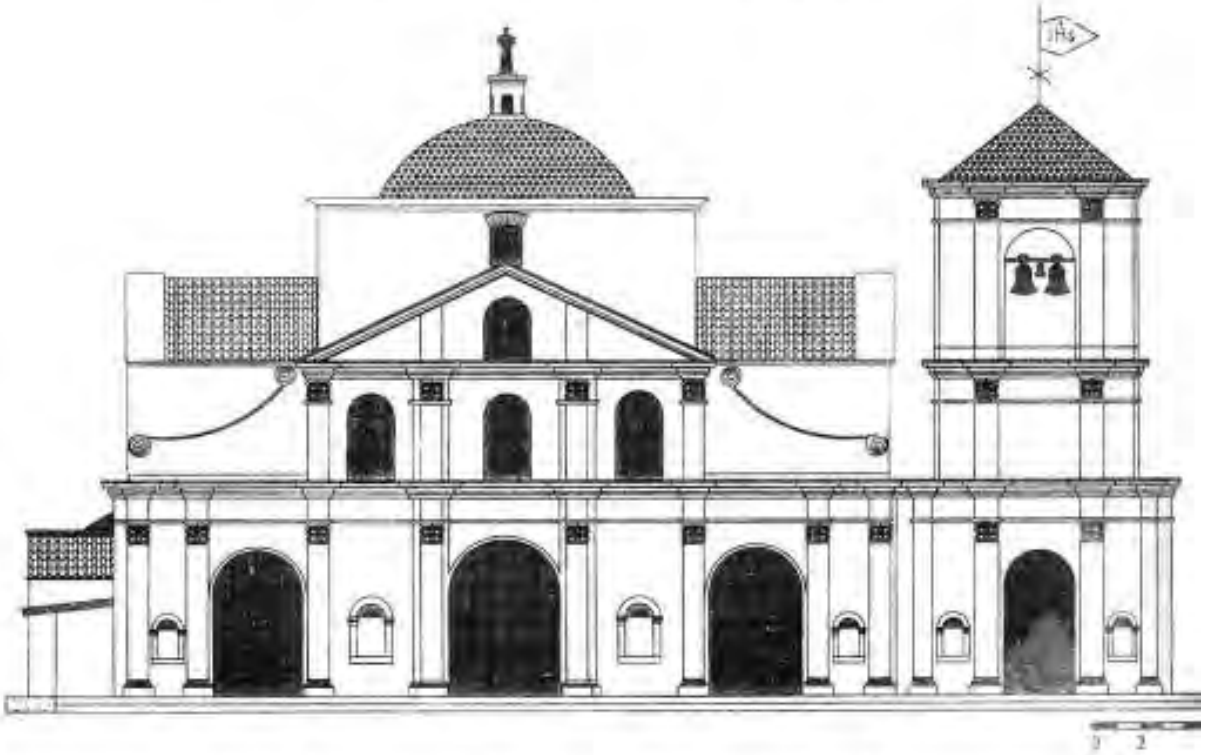


Fig.11- Fachada y torre. Hipótesis de B. D. Sustersic (dibujo: Silvia Pugnale).

Fig.12- Portada de la sacristía y parte de pechina.

Fig.13- Angeles músicos con instrumentos de viento, transepto pared norte.

Fig.14- Iglesia de San Ignacio, Buenos Aires. Vista aérea mostrando el tambor de base cuadrada en que se inserta la cúpula

Fig.15- Catedral de la ciudad de Córdoba. Contrafuertes.

Ilustraciones extraídas de BORDZAR D. SUSTERSIC. Templos jesuítico-guaraníes, Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. 1999)

Escribiendo en el exilio el padre Sánchez Labrador lo atribuyó erróneamente a su coetáneo, el padre Juan Antonio que además, presuntamente, era el hijo del arquitecto Pedro de Rivera. Sin embargo, en ese momento el más idóneo para escribir esa obra como para construir la cubierta y cimborrio de madera de la iglesia de San Miguel era el padre Francisco Ribera. Como cura de ese pueblo, desde hacía más de 15 años que planeaba la nueva iglesia. En el *Catálogo Público* de 1732 y de 1734, que ya registran la presencia de Prímoli, él figura todavía como párroco de San Miguel.[34] Por alguna razón muy importante, quizás por desavenencias surgidas con su arquitecto, el padre Ribera es alejado de San Miguel y en el catálogo siguiente, del año 1736, se halla en el Pueblo de la Cruz, junto al padre Félix de Urbina, como compañeros del párroco Francisco Javier Limp.[35] No se puede descartar que ese alejamiento haya sido gestionado y exigido por el mismo Prímoli durante su viaje a Buenos Aires de 1735 a 1737.[36]

Ahora bien, no puede ser simple coincidencia que en 1740, el mismo catálogo que señala el retorno del padre Francisco Ribera a San Miguel también registra el traslado de Prímoli a las Doctrinas del Paraná.[37] Pero Ribera es acompañado ahora de tres padres más, duplicando la dotación normal, lo cual es indicio de que importantes tareas exigían ese refuerzo. Otro indicio fundamental de que el padre Ribera venía para encargarse de una obra poco compatible con su ministerio sacerdotal es que no retorna a su puesto de párroco. Ahora figura como socius del padre Diego Palacios y en el catálogo siguiente, de 1741, pasa al tercer lugar, seguido del padre Gerónimo Zacarías.[38] Libre de toda responsabilidad ministerial pudo dedicarse exclusivamente a otra función, la que en aquellas circunstancias no podía ser sino la fábrica de la Iglesia dejada inconclusa por Prímoli.[39]

---

[34] ARSI. Paraq. 7. f. 52 v. y 54 v. respectivamente.
[35] Catálogo de 1736. ARSI. Paraq. 7. f. 59 v.
[36] GUILLERMO FURLONG S.J., *Arquitectos Argentinos. Durante la dominación hispánica,* Buenos Aires, Huarpes, 1946, p. 201. Ese viaje de Prímoli a Buenos Aires quedaría cuestionado por la discusión sobre su participación en las obras de la Residencia de San Telmo. Sin embargo, el testimonio del Canónigo Magistral de la Catedral de Buenos Aires sobre su viaje a Luján a fines de 1736 en compañía de los jesuitas Juan Bautista Prímoli y José Schmid, lo confirma.
[37] ARSI. Paraq. 7. f. 63.
[38] ARSI. Paraq. 7. f. 66.
[39] Al padre Furlong, conocedor de los reglamentos y tradiciones eclesiásticas, le llamó mucho la atención este descenso del padre Ribera de su puesto de párroco. *"Curiosamente, en 1742 no era Cura el P. Rivera, pero era uno de los dos*

Los poderosos pilares del templo de San Miguel y sus anchos muros: presuponen, como lo ha señalado el arquitecto Alberto de Paula, una cubierta de bóveda de mampostería y no de madera.[40] Es probable que ese proyecto inicial haya originado ya entonces gran oposición y fuertes polémicas, motivando un primer relevo de Ribera, y su retorno una vez alejado Prímoli. El hecho es que a partir de 1740 hasta su muerte, 7 de enero de 1747, el padre Francisco Ribera permanecerá en San Miguel, al frente de la fábrica de su templo, imprimiendo un cambio de dirección a las obras.

De ser éste el desarrollo de los sucesos, y los documentos parecen atestiguarlo, la polémica sobre la iglesia de Trinidad tiene un importante antecedente en San Miguel. El grupo mayoritario partidario de la arquitectura lignaria tradicional, del que participará también el hermano Grimau, logró imponer allí su criterio, tanto en la cubierta como en el atrio, que significaron cambios fundamentales al proyecto de Prímoli.

Quizás debido a esa experiencia la iglesia de Trinidad contemplaba un gran atrio o vestíbulo, para abrigo del sol y las lluvias, y para dar solidez a los pies de la bóveda mayor.

El nuevo proyecto de Prímoli encontró en el párroco Valdivieso el apoyo ideal que todo arquitecto desearía en semejantes circunstancias. Desde 1732, en que se registra su presencia allí,[41] el padre Valdivieso esperaba la ocasión para erigir una nueva y tan necesaria iglesia. Pero el destino pondría a prueba, como pocas veces ha ocurrido, su perseverancia, pues recién pudo inaugurarla treinta y dos años después, en 1764, como ha quedado registrado en las cartas anteriormente citadas.

---

compañeros del Padre Diego Palacios" (Misiones y sus Pueblos de Guaraníes, Posadas, 1978, 2ª edición, p. 176). Sin duda la historia de la fábrica de San Miguel es muy compleja y contradictoria La documentación que conoció el ilustre historiador jesuita sobre el tema le hizo cambiar muchas veces de opinión al respecto. En 1946 *Arquitectos Argentinos..., op.cit.,* p. 201, que Prímoli *"regresó a la Reducción de San Miguel a fin de terminar el inconcluso templo. Lo concluyó, efectivamente* (...)". Sin embargo en *Misiones, op. cit.,* p. 177, toma partido por la autoría de Francisco Ribera: *"(...) pero la obra de la iglesia de estilo greco romano hoy existente (en San Miguel), aunque en ruinas no es obra de él* (Prímoli) *sino del P. Ribera".* Finalmente en la misma obra, en el capítulo correspondiente a la arquitectura misionera vuelve a atribuir la obra a Prímoli *(Misiones, op. cit.,* pp. 551 y 554). El padre Furlong no es el único que tiene dudas con respecto a este tema. Otros autores también incurren en frecuentes contradicciones pues la documentación de la época es cambiante y compleja, en parte según la alineación de cada autor con respecto a la polémica.

[40] ALBERTO DE PAULA, *La arquitectura de las misiones del Guayrá,* en: Las Misiones Jesuíticas del Guayrá, Buenos Aires, Manrique Zago, 1995, 2ª edición, p.150.

[41] ARSI. Paraq. 7. f. 52.

Conociendo esta larga y controvertida historia se comprende mejor la motivación con que esas misivas fueron escritas.

6- Conclusión.

El atrio y la galería que fueron antepuestos a la fachada de Prímoli en San Miguel, aunque conservan el estilo de la iglesia, en sus detalles no ocultan cierta voluntad de superación, y aún de rivalidad, con el resto del edificio. El aumento del número de cornisas y un acabado más fino de las mismas como del conjunto del arquitrabe, y sobre todo un diseño más complejo y sofisticado de los capiteles, parecen competir con la obra de Prímoli. Si su autor fue el padre Francisco Ribera, como todo parece indicarlo, esa galería fue para él la ocasión de demostrar que no sólo era experto en las construcciones en madera que podía competir con el mejor arquitecto del momento también en las labores en piedra. Si fue Grimau el que lo concluyó, (los documentos no lo confirman) su identificación con las ideas de su maestro se pondrían en evidencia en esa obra.

Sea exacta o no la interpretación propuesta de los testimonios documentales es, lo que es indudable es que la arquitectura lignaria de las misiones, a partir de las obras de Prímoli, se hallaba en una encrucijada. Aún sus partidarios abandonaban los horcones en su función de refuerzos de los muros, como puede verse en San Cosme y Damián, e incluso de pilares que dividen las naves en Jesús. Al parecer sólo se mostraban irreductibles ante la adopción de bóvedas en reemplazo de los techos clásicos de par y nudillo, artesonados falsas bóvedas y cúpulas de madera pintada y dorada, como fue el uso hasta tones en las Misiones.

El sistema lignario tradicional fue una excelente, si no la mejor, respuesta a las necesidades constructivas de la región prueba de que continuaba en uso es el templo de Yaguarón, que se construía en esa tradición mientras se trabajaba en la cúpula de Trinidad. Sin embargo las bóvedas de piedra que cubrían las iglesias de Perú y las de ladrillos que surgían en las demás ciudades, lanzaban un desafío, al

que ni jesuitas, ni guaraníes podían permanecer por mucho tiempo indiferentes.

La polémica que rodeó la accidentada construcción de la primera iglesia con bóveda de las misiones guaraníes muestra señales de ser más que un problema circunscripto a esa fábrica, una crisis que acompañó el cambio de todo un sistema constructivo de la época. A esos cambios y encrucijadas se ha referido el arquitecto Ramón Gutiérrez en un trabajo del año 1982, cuyas hipótesis quedan confirmadas por la documentación recientemente descubierta y aquí expuesta.[42]

Tanto el templo abovedado de Trinidad, como su rival Jesús, de techo de madera, no tenían precedentes en las Misiones. Ambas iglesias, aunque diferentes, de no ocurrir la expulsión, prometían convertirse en cabezas de serie y referencias obligadas para la arquitectura futura de la región.

Junto con San Miguel, las iglesias de Trinidad y Jesús, guardan todavía muchos secretos sobre las historias de sus fábricas. Será necesario ampliar el campo de las hipótesis que permita desarrollar nuevas líneas de investigación. Entre las mayores incógnitas figura el motivo por el cual el hermano Joseph Grimau no logró reconstruir la cúpula de Trinidad. Una hipótesis a investigar es la posibilidad de que ni el Superior Gutiérrez, ni el hermano Grimau pensaban en una media naranja de mampostería, sino de madera. Es muy probable que planeaban repetir lo hecho por Francisco Ribera en San Miguel. El hermano comenzó, sin duda, a reconstruir y nivelar las impostas en las partes dañadas por el derrumbe, preparándolas para recibir la cubierta de madera. A estos trabajos debió referirse en 1759 el obispo De La Torre cuando escribía sobre Trinidad. Estas obras posibilitaron a Danesi erigir su cúpula directamente, sin largos trabajos preparatorios e imprescindibles en una iglesia que sufrió un derrumbe de ese tipo. Los materiales que mandó preparar el padre Gutiérrez en 1756 debían ser, por lo tanto, las maderas cuyo corte exigía una estación invernal y el correspondiente estacionamiento.

La cercanía de Jesús permitiría a Grimau dirigir ambas obras simultáneamente.

---

[42] RAMÓN GUTIÉRREZ, *Las Misiones Jesuíticas,* m *trazado y arquitectura,* Revista Summa, N° 181, noviembre de 1982; y en Arte de las Misiones Jesuíticas, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires, 1985, pp. 23 a 28.

A pesar de que los catálogos lo señalan como pintor, su presencia y probable participación en las obras del techo y del pórtico en San Miguel, pudieron haberlo preparado para encarar esa obra en Trinidad, en las mismas condiciones en que se llevó a cabo en San Miguel. El Suplemento al Memorial que escribiera el padre Nusdorffer a pocos días de la muerte del padre Ribera, ordenando continuar y finalizar el pórtico, no menciona al hermano Grimau con relación a esa ni a ninguna otra obra en San Miguel.[43] Quizás oficiaba como pintor y haya sido suya *"una pintura de Nuestra Señora de tres cuartas de largo con marco dorado"* sobre el tabernáculo del altar mayor a que hace referencia el inventario de 1768.[44] Su trato con Ribera, durante los dos últimos años de su vida, forjaron sin duda vínculos y consolidaron sus conocimientos de la construcción. Su permanencia en San Miguel dos años después de la muerte de Ribera presuponen su participación en las obras del pórtico.[45]

Las similitudes entre Trinidad y San Miguel, después del fracaso de la cúpula de Prímoli, eran evidentes. Una cubierta de madera era la única solución para recuperar ese edificio. El hermano Grimau se sentía sin duda el heredero de la doctrina arquitectónica del desaparecido padre Ribera, y de su oposición a las innovaciones de Prímoli. El derrumbe de la cúpula de Trinidad y su reemplazo por una cubierta de madera significaban el triunfo más importante de las ideas de su maestro.

El cambio del superior Gutiérrez por Passino, además de la designación del visitador Nicolás Contucci, dio un vuelco completo a la situación. Grimau es alejado de las Misiones al Colegio de la Asunción durante seis años, hasta que Pedro Pablo Danesi cierra la cúpula y es bendecida la iglesia de Trinidad. Recién

---

[43] El 7 de enero de 1747 muere el padre Francisco. El 10 de febrero de ese año el Padre Superior Bernardo Nusdorffer ordena en la adición a su memorial, punto 6°: *"llévese también adelante el pórtico de la iglesia hasta ponerlo en su perfección",* A.G.N. IX. 6-10-1.

[44] Inventario de Temporalidades de San Miguel. A.G.N. IX. 22-6-3. La Virgen de las Lágrimas que se venera en la Catedral de Salta es el único testimonio que conocemos de su buen oficio como pintor. Ver: *Patrimonio Artístico Nacional. Provincia de Salta,* Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988. p. 120, N° 278.

[45] Dice en su Memorial sobre San Miguel el padre Manuel Querini el 15 de Mayo de 1749: "En saliendo el Hno. Joseph Grimau de este pueblo se destinará un aposento de los que usan las personas para armería, y allí se pondrá la imagen de Ntro. Rey, (...)" A.G.N. IX. 6-10-1. Quizás el hermano Grimau tenía ese aposento reservado con sus enseres de pintor, pues el catálogo de 1748 lo ubica en las doctrinas del Paraná calificándolo, como siempre, de "pictor". ARSI. Paraq. 6. f. 318 v. El catálogo de 1753 lo encuentra en San Luis. ARSI. Paraq. 7. f. 77 v.

entonces retorna, hallándolo el arresto de la expulsión en Candelaria.[46]

En la fábrica de Jesús actúan el padre Juan Antonio de Rivera y el hermano Forcada. El hecho de que se prescinda de Grimau es muy extraño si se supone que él fuera el autor de ese proyecto, más aun sabiendo que estaba ocioso en esos años que precedieron a la expulsión.[47]

Todo este inventario de temas, dudas e hipótesis espera nueva documentación que pueda darle respuesta definitiva, como ha ocurrido con las cartas del padre Valdivieso acerca de la mayoría de las incógnitas de la historia de la iglesia de Trinidad. Cualquiera sea el resultado de las futuras búsquedas, la presencia de la polémica que significó la llegada de Prímoli y su nueva arquitectura fue un hecho que pesó considerablemente en muchas decisiones y actitudes de aquellas últimas décadas. Esa realidad subyacente, que aflora de tanto en tanto en los sucesos analizados, deberá ser tenida en cuenta en las futuras investigaciones de la compleja historia de aquella época.

APENDICE

Este trabajo fue presentado en el "Encuentro Internacional Historia de la Ciudad, la Arquitectura y el Arte Americanos", Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU/UBA, 1996. En los cuatro años que siguieron a dicha investigación, desarrollada en su mayor parte en el AGN y el ARSI, continuaron las búsquedas, esta vez sobre las minas de las iglesias de San Miguel, Trinidad y Jesús. Las principales novedades surgieron de las investigaciones de los restos de Trinidad, las que confirman plenamente lo afirmado por los documentos mencionados en este trabajo y las hipótesis de su conclusión. Esas

[46] HUGO STORNI S. J., Catálogo de los Jesuitas de la Provincia del Paraguay (Cuenca del Plata) 1585-1768, Roma, 1980, p. 129.

[47] Es ilustrativa al respecto la carta, del 28 de junio de 1767, que el padre Lorenzo Balda le envía al padre Antonio Miranda (al Colegio Máximo de Córdoba):"(...) *El H. Grimau como sólo el P. Thadeo Enis lo quiere tener, está con el Pe. aunque está contra todos mis 5 sentidos. Para la Candelaria nada sirve veremos lo que dirá N. buen P. Prov. (...)".* A.G.N. IX. 6-10-7. El padre Antonio Miranda fue rector del Colegio de Asunción entre 1762-1766, en la época que residía allí el hermano Grimau.

investigaciones fueron completadas con un relevamiento del templo, llevado a cabo en colaboración con la arquitecta Silvia Pugnale,[48] constatándose entonces el corrimiento y hundimiento de los pilares del pórtico durante el derrumbe final de 1774.

Las noticias de José Sánchez Labrador, sobre todo la escueta mención sobre el desplome de la cúpula de Trinidad, quedaron de tal modo confirmadas que aún en ausencia de dicho documento, a partir del estudio de las ruinas, se puede llegar a la conclusión de un accidente previo.

1. Del análisis de los documentos y de la observación de las ruinas se puede concluir que la obra de Prímoli se identifica por sus materiales de sillares de piedra. Se diferencia de la obra de Danesi cuyos componentes son el ladrillo y la cal.

2. Analizando la zona de las pechinas se reconocen en ellas muros desgarrados cuyo estado irregular y cavernas rellenadas con mampostería de ladrillos son prueba inequívoca del accidente de una obra anterior, seguramente la cúpula de Prímoli. Dichas pechinas fueron reparadas por Danesi, para impostar en ellas su nueva cúpula, en lugar de ser desarmadas y rehechas, que sería sin duda lo más correcto.

3. La regularidad de las impostas de las bóvedas de ladrillo (presbiterio y transepto) ya no atestiguan un accidente sino un desarme. Las bóvedas de piedra de Prímoli no se han caído. Si en tiempo de la expulsión el inventario las describe de ladrillos, como también lo prueban los restos que permanecen en su sitio y algunos trozos hallados en el suelo, estas bóvedas de ladrillo también fueron rehechas por Danesi. ¿Fue el mismo Danesi el que desarmó las bóvedas anteriores de Prímoli? Ni el tiempo disponible, ni sus ideas e intenciones permiten apoyar esta suposición. El único periodo en que se pudo llevar a cabo dicho desarme fue el que se extiende entre la orden del padre Gutiérrez, de 1756, hasta la salida del hermano José Grimau en 1759. Estos fueron sin duda los trabajos observados por el obispo De

[48] Colaboraron en esta tarea la arquitecta Verónica Simionatti, Belén Bertagni, Juan Pablo Bertagni y Juan Carlos Abiuzzi.

La Torre en 1759, cuya finalidad era, no reemplazar las bóvedas de Prímoli que estaban en buenas condiciones, sino preparar la iglesia para recibir un techo de madera semejante al construido por el padre Ribera en San Miguel como lo habíamos supuesto con anterioridad. El traslado del hermano Grimau a Asunción permitió que Danesi recibiera una fábrica con las cimbras y andamios, preparados por su antecesor para el desarme de las bóvedas de Prímoli. Sólo así se explica que Danesi, a pesar de su inexperiencia en semejantes obras, en tres años logró levantar todas las bóvedas de ladrillos y cal, construir la nueva cúpula con su linterna y la estatua de barro vidriado de San Antonio en su cima, además de concluir la torre e instalar sus campanas.

4. La cúpula edificada por Prímoli tenía un tambor cuadrado como la de San Ignacio de Buenos Aires. El peso de las esquinas de ese prisma, aumentado por el agua absorbida de las lluvias, determinó el derrumbe de las pechinas y el desplome completo de la cúpula.

5. La nave principal de la iglesia de Trinidad tenía contrafuertes exactamente iguales a los de la catedral de Córdoba, lo cual probaría una común autoría, atestiguada también por la discutida carta del padre Gervasoni de 1729.

6. Los relevamientos permitieron además comprobar lo afirmado en la orden de 1774 sobre el derribo del pórtico, atestiguando que fue esta la causa más directa y el inicio del desplome final de la iglesia, diez años después de la partida obligada de los jesuitas.

Estos informes y un relevamiento del templo de Trinidad han sido publicados recientemente en: B. D. Sustersic, *Templos jesuíticos-guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas,*

Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.), julio de 1999, 334 pp. y 75 láminas.

CURRICULUM DE LOS AUTORES

Bozidar Darko Sustersic *es doctor en Filosofía y Letras e historiador del arte. Es profesor de Artes Plásticas III y de Arte en las Misiones Jesuíticas de Guaraní en la Facultad de Filosofa y Letras de UBA e investigador del CONyCET. Conferencista, ha publicado numerosos trabajos sobre sus especialidades, entre otras* Templos jesuíticos guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1999).

La licenciada ***Estela Auletta*** *es historiadora del arte, docente e investigadora en arte del Renacimiento y de las Misiones Jesuíticas de Guaraní en la Facultad de Filosofa y Letras de UBA y autora de varios trabajos sobre las Misiones Jesuíticas de Guaraní.*

LAS VIVIENDAS RURALES DE LA COLONIA GALESA DEL CHUBUT: PRIMERAS CONCLUSIONES DE UN RELEVAMIENTO.

Fernando Williams

INTRODUCCIÓN

A partir de 1865 el territorio del Chubut en la Patagonia comenzó a ser poblado por colonos galeses quienes desde un principio se asentaron en el valle del río Chubut. La construcción de canales de riego permitió a estos colonos desarrollar una economía basada en la agricultura. La tenencia de la tierra y las exportaciones de trigo aseguraron una relativa prosperidad inicial que permitió la consolidación de una comunidad cuyas bases se asentaron en la vida familiar, los ideales religiosos y el trabajo cooperativo.

Hacia 1895, existían dos áreas de colonización: el valle del Chubut con Rawson, Gaiman y Trelew como núcleos urbanos y, a 600 km. de esta área, en la cordillera, Cwm Hyfryd,[1] (también conocido como Valle 16 de Octubre) área donde luego surgirían los pueblos de Trevelin y Esquel *(fig.1)*.

Durante el proceso de colonización, el paisaje del valle del Chubut, se vio profundamente transformado. Aparecieron los serpenteantes canales de riego y la grilla rectangular divisoria de las parcelas que determinó posteriormente el recorrido de los caminos vecinales. En los cruces de dichos caminos, se construyeron las capillas rurales que con el tiempo se fueron convirtiendo en verdaderos hitos a lo largo de todo el valle. Al igual que en Gales, muchas vecindades se conocían por el nombre de la capillas que eran centro de todas las actividades religiosas y sociales de los colonos. Pero tan importantes como las

[1] Valle Hermoso en galés.

capillas, dada su cantidad y su función dentro de la economía de la colonia, eran las chacras. La vivienda junto con otros edificios secundarios, eran el núcleo de esas verdaderas unidades productivas y reflejaban, por la manera en que eran construidas y usadas, no solo la vida doméstica y las costumbres de los colonos sino también, su relación con un medio en alguna medida desconocido. Un proceso de transformación similar se produjo también en el valle 16 de Octubre, donde la grilla subdivisoria de las propiedades rurales fue superpuesta a la escarpada geografía andina.

Este estudio se basa en el relevamiento de 46 de esas viviendas rurales ubicadas en las dos zonas mencionadas y su objetivo es descubrir la naturaleza de los edificios construidos por los colonos durante los primeros años de colonización, identificando patrones de asentamiento, tipos de plantas, materiales y técnicas de construcción. Los datos iniciales provistos por este relevamiento presentan la oportunidad de realizar un análisis comparativo con respecto a características del mismo orden observadas en áreas rurales de Gales. A partir de esta comparación será más fácil comprender cómo se adaptó la cultura de habitar de los colonos a un medio ambiente drásticamente diferente al de Gales y qué valores de esa cultura fueron mantenidos a lo largo del proceso de transformación de nuestro objeto de estudio.

En sus aspectos geográficos y sociales, el asentamiento cordillerano de Cwm Hyfryd (valle 16 de Octubre) se diferencia ampliamente de la colonia del valle del Chubut. La relación de los casos relevados con esta situación de doble localización amplía y enriquece el campo de nuestro trabajo comparativo.

Seguidamente se detallan las características del relevamiento y se justifica la elección del periodo de estudio para luego abordar por separado los casos del valle del Chubut y del valle 16 de Octubre.

CARACTERÍSTICAS DEL RELEVAMIENTO

El relevamiento fue llevado a cabo entre diciembre y enero de 1991 y entre enero y febrero de 1992. Del total de 46 viviendas relevadas 33 corresponden al valle del Chubut y 13 al valle 16 de Octubre.

A pesar de que, en general, la elección de las viviendas a relevar fue hecha de manera aleatoria, se intentó registrar el mayor número de las casas más viejas aún en pie en las diferentes áreas o vecindades de los valles en cuestión. Debido a la inexistencia de registros oficiales o de bibliografía relativa al tema, se resolvió consultar fuentes orales.

Para cada caso relevado se elaboró una ficha que incluye:

A/ número, nombre y ubicación de la chacra.

B/ tipo de planta, número y tipo de edificios circundantes, materiales y técnicas utilizadas.

C/ fecha de construcción, constructores y sus orígenes.

D/ dueños originales y sus orígenes.

Ilustraciones tales como plantas, cortes vistas y fotografías completan de estas fichas *(fig.2)*.

En algunas oportunidades no fue posible contar con todos los datos requeridos por la ficha, especialmente, aquellos datos contenidos en los apartados y D/ ya que muchas de las viviendas se hallaban abandonadas u ocupadas por personas que no eran descendientes de los dueños originales. En algunos de estos casos la fecha de construcción tuvo que ser estimada. Es debido a esta falta de información que debemos considerar este estudio corno una a aproximación al tema, especialmente si tenemos en cuenta que los relevados representan solo una pequeña porción de la muestra total. En e del Chubut, por ejemplo, el número de chacras en manos de galeses de alrededor de 450 en 1885.[2] En el valle 16 de

[2] Plano General del valle de 1886, Archivo del Museo Regional de Gaiman.

Octubre esa cifra era de alrededor de 40 para la década de 1890.[3]

CONTEXTO HISTÓRICO Y PERÍODO DE ESTUDIO

A partir de su llegada en 1865, transcurrieron alrededor de diez años a que los colonos comenzaron a salir del estado de virtual supervivencia el que se encontraban. En ese período, mientras las familias permanecían en el pueblo de Tre-Rawson, los hombres pasaban la mayoría de la semana en las chacras construyendo canales de riego y preparando la tierra para ser cultivada. Allí construían viviendas de una sola habitación, llamadas comúnmente ty *batch*. Para hacerlo se valían de los pocos materiales provistos por el medio: sauces criollos, arbustos, juncos ribereños y arcilla. Ningún ejemplo, ni de los primeros *ty batch,* ni de las viviendas de Tre-Rawson, ha sobrevivido, los primeros debido a su precariedad, los últimos debido a una inundación que las destruyó en 1899.

La llegada, en 1875, de un grupo de galeses con mayor experiencia en tareas agrícolas, la creación de una cooperativa de chacareros en 1885, la construcción de un ferrocarril que permitió exportar desde Puerto Madryn la producción agrícola y la diversificación de esta última en la década de 1880 fueron factores decisivos para la consolidación de la colonia. Los ejemplos más antiguos de nuestro relevamiento corresponden precisamente al comienzo de este "período de consolidación", tal como fuera llamado por Glyn Williams,[4] es decir, el momento en que las familias se fueron asentando en sus propias chacras y comenzaron la construcción de viviendas de carácter permanente.

Hacia fin de siglo, con la llegada de otros grupos étnicos como italianos y españoles, comenzó a debilitarse la presencia galesa en el Chubut Posteriormente, el comienzo de la primera guerra mundial tuvo consecuencias negativas para la colonia. Primero, las relaciones con Gales se debilitaron provocando la disminución casi total de inmigrantes galeses. En segundo lugar, el gobierno argentino puso fin a

[3] GLYN WILLIAMS, *La Colonia 16 de Octubre,* en: El Regional, Gaiman, 1975.
[4] GLYN WILLIAMS, *The Desert and the Dream,* Cardiff, 1975, p.129.

los subsidios agrícolas en la Patagonia con el consiguiente perjuicio para el sector. Esto se tradujo en una gradual migración hacía las ciudades, despoblamiento de la zona rural y mayor asimilación de la población de origen galés. El año 1915 representa de alguna manera el fin del periodo de consolidación antes mencionado. Por tanto nuestro período de estudio se extiende desde 1875 hasta 1920.

VALLE INFERIOR DEL RÍO CHUBUT

El área de relevamiento y el patrón de asentamiento.

En el ámbito de la Patagonia extra-andina, el valle del río Chubut es una especie de oasis: en una provincia de 262.000 kilómetros cuadrados, el río Chubut es el único curso de agua que desemboca en el Océano Atlántico, fluyendo desde los Andes a través de 600 kilómetros de mesetas desérticas.

El clima de la Patagonia se caracteriza por las escasas lluvias, los fuertes vientos del oeste y la gran amplitud térmica. Si bien la localización costera brinda al valle inferior un clima más moderado, las características generales antes mencionadas resultaron ser un factor determinante en cuanto a la ubicación y orientación de las primeras viviendas de los colonos. Más del 90 % de los casos relevados tienen orientación este, siendo este-noreste la orientación precisa más usual con 23 casos. Existe cierta relación entre la orientación E-NE y el trazado de las chacras ya que esta orientación particular se debe a la alineación de la vivienda respecto de los límites de la chacra. Solo 3 casos del total de 33 relevados están orientados en direcciones que no son aquella: comprendidas entre norte y este.

La disposición de árboles y plantas tiene también una estrecha relación con el clima ventoso. Tanto álamos como tamariscos aparecen tras viviendas formando hileras y setos que constituyen verdaderas barreras corta-vientos. Los jardines y huertos encontrados se ubican hacia el frente de las viviendas, aprovechando el reparo provisto por las mismas *(fig. 3)*.

Dado el peligro que representaban las inundaciones periódicas provocadas por

el desborde del río, la mayoría de las viviendas se construían en lo: puntos más altos de la parcela correspondiente. Este hecho se refleja en nombres de chacras que llevan la palabra *Bryn* (loma) o *boncyn* (promontorio, como por ejemplo Bryn Siriol, y Boncyn o Boncyn Bach.

De un total de 456 chacras alrededor de 200 corresponden a la primera mensura que se extendió desde la costa atlántica hasta Gaiman a partir de un tamaño de parcela de 1400 x 700 metros. El resto de las chacras al oeste de Gaiman fueron mensuradas en forma posterior, cambiándose el tamaño de la parcela a 1000 x 1000 metros *(fig 4)*. Los nombres de las chacras dan cuenta, a menudo, del origen de sus primeros ocupantes, nombres como Rymni, Bethesda, Llanuwchllyn, Y Ganllwyd, Tanygrisiau, Mallwyd, casi todos correspondientes a lugares del norte de Gales. Por otro lado existen un conjunto de nombres que dado su carácter descriptivo del paisaje del valle se pueden considerar como originales de la Patagonia: Glan Camwy, Ffarm y Cwmni, Ty Zinc, Tyddyn Clwyd, etc.[5]

Dentro de la parcela de la chacra y por razones de proximidad entre vecinos, las viviendas se ubican frecuentemente cerca de los límites o de las esquinas. Unos 22 casos del total de 33 corresponden a esta ubicación periférica. En cuanto a la orientación de la vivienda respecto de la dirección de ingreso a la chacra los casos relevados son más bien disímiles. El número de casas que enfrentan la dirección en la que se entra a la chacra es más o menos la misma que aquellas a las que se llega por atrás o por los costados. Podemos decir que la puesta en sitio de las viviendas es más sensible a las condiciones climáticas que a la convención de aproximarse enfrentando el frente de la casa. Pon otro lado, la casa a las que se llegaba por atrás contaba con la ventaja de tener acceso directo a la cocina que era el espacio más usado de la misma.

En Gales los núcleos de las propiedades rurales de tamaño similar a las del valle incluyen, además de la vivienda, un variado número de edificios de diversas funciones que conforman usualmente disposiciones particulares: en tira, en L, en U.

[5] NADINE LAPORTE, *Welsh Place-Names in Patagonia* (inédito), University of North Wales, 1994.

En este aspecto las chacras del valle del Chubut son diferentes. En primer lugar encontramos un número menor de edificios con diferentes usos y menor tamaño. En segundo lugar, no existen esquemas de agrupamientos de edificios tan claramente definidos como en Gales. En la Patagonia, en cambio, la vivienda parece haber sido el foco de las actividades agrícolas ya que los edificios secundarios aparecen casi siempre como crecimientos de la misma. Estas diferencias están estrechamente relacionadas con el tipo de actividad agrícola desarrollada por los galeses en la Patagonia.

Vida rural y estructura de la chacra.

El clima particularmente seco de la Patagonia permitía a los chacareros dejar lo cosechado a cielo abierto. Este hecho explica la total ausencia de graneros. Lo mismo puede decirse de cobertizos y caballerizas ya que los animales eran dejados pastar libremente. No obstante, es posible identificar importante número de edificios secundarios que, a pesar de su escala reducida, jugaron un rol importante en la economía del valle y reflejaron su creciente diversificación.

Tanto el cultivo como la construcción y limpieza de canales de riego el desmonte del terreno requerían un mínimo de herramientas, las que, en principio fueron adquiridas a partir de cooperativas junto con trilladoras demás implementos. Muchas de estas herramientas, al igual que monturas alimentos eran guardados en depósitos que se ubicaban tanto unidos o separé dos de las viviendas. Algunos de los depósitos exentos encontrados contaban con un fogón, lo que da la idea de que pueden haber sido las primeras viviendas que fueron usadas como depósitos luego de la construcción de una vivienda mayor.

Aparte del desarrollo de un monocultivo, sea este trigo o alfalfa, existían en muchas chacras otras actividades agrícolas relativamente importantes. Estas actividades tenían relación con la necesidad de autosustento de las chacras, especialmente en lo que respecta a la provisión de alimentos. Hacia el cambio de siglo, un gran número de chacras eran ya autosuficientes en productos tales como

queso, manteca y harina, comenzándose a vender esta producción casera en los emergentes núcleos urbanos. Este aspecto de la economía rural se encuentra reflejado en *pantries,* sótanos y depósitos, es decir una serie de estructuras adecuadas para la producción y almacenamiento de estos alimentos.

Los *pantries* eran habitaciones casi totalmente oscuras y frescas donde se elaboraba queso y manteca en una serie de bateas de madera. Solo 6 de las casas relevadas cuentan con un *pantry,* todos ellos incluidos dentro de la vivienda. Los sótanos, por otro lado, se encontraron incluidos de la vivienda (3 casos) o separados de la misma (4 casos). Sólo uno de estos sótanos estaba en uso, los demás se hallaban en mal estado. Muchos de ellos debieron haberse demolido, ya que fuentes orales indican que la mayoría de las chacras contaban con uno. Estos sótanos debieron usarse también como *pantries* como se evidencia en dos de los ejemplos relevados. Esta doble función explicaría también el escaso número de *pantries* encontrados.

ORGANIZACIÓN EN PLANTA

Plantas simples.

Como se indicó anteriormente, las estructuras tipo ty *batch* fueron el tipo más primitivo de vivienda en las colonias. Las mismas consistían en una o habitaciones techadas con una cubierta de un agua (aunque existían también casos con cubierta a dos aguas) Aún cuando casi no quedan ya ejemplos estos primeros ty *batch,* los mismos siguieron construyéndose hasta 1930 y habitados por jóvenes solteros dedicados casi siempre a labores de pasto que se asentaban en las áreas más apartadas del valle. Es así que los ty *batch* que hoy encontramos (3 de los casos relevados) se hallan principalmente el extremo occidental de valle o bien contra las lomas. En cuanto a su organización interna los ty *batch* eran muy simples. En el caso de contar con habitaciones, en la principal se ubicaba el acceso y el fogón, quedando la sin calefaccionar. Podía existir una tercera habitación con acceso

independiente que servía de depósito.

El tipo de vivienda de dos habitaciones de frente por uno de fondo, construido no ya con la provisoria precariedad del ty *batch* sino como vivienda permanente, constituyó una forma básica de vivienda a partir *de* la cual evolucionaron otros tipos. Su referente directo es el *cottage,* que a fines del siglo XVIII comenzó a difundirse por toda el área rural de Gales hasta convertirse en el principal protagonista del paisaje rural. Aunque tenía variantes regionales dentro de Gales, el *cottage* era básicamente una estructura de dos habitaciones *techada* a dos aguas con un frente simétrico, sobre uno de los lados largos, donde se ubicaba centralmente el acceso. A partir del siglo XIX, con la complejización del programa de la vivienda y por la gran presión demográfica, el *cottage* experimenta un proceso de crecimiento. Este crecimiento se produce, según el caso, de tres maneras principales: extendiéndolo a lo largo, como se venía haciendo desde hace siglos; ampliándolo hacia arriba con la construcción de un entrepiso o hacia atrás bajo la extensión del faldón posterior del techo.[6]

Plantas dobles.

La duplicación de este tipo básico dió origen a una casa de dos habitaciones de frente por dos de fondo, una estructura altamente regular y compacta que se convirtió en el tipo de vivienda más difundida en el área rural de la colonia galesa. Así, lo que en la primera estructura de dos habitaciones era una especie de cocina-comedor *(parlour)* se convirtió en un comedor o *living* más formal desde el cual se accedía a la nueva cocina que se ubicaba en una de las habitaciones posteriores y que tenía, en la mayoría de los casos, una salida propia al exterior. Las dos habitaciones restantes eran usadas como dormitorios y a diferencia de las primeras no contaban, generalmente, con fogones *(fig.5).*

En nuestro relevamiento podemos reconocer tres subtipos de estas plantas dobles. En el primero, de generación más espontánea, la adición del nuevo par de

[6] PETER SMITH, *Houses of the Welsh Countryside,* Londres, 1975, pp. 313, 314.

habitaciones tiene un neto carácter de agregado, carácter este definido por una profundidad menor y por ubicarse bajo la extensión del faldón posterior del techo de la estructura original. Esta extensión es más conocida como *lean-to-back extension* y aparece en sólo dos casos en nuestro relevamiento, ambos construidos antes de 1885 *(fig.6)*.

En el segundo tipo ambos pares de habitaciones tienen las mismas dimensiones y sus respectivas cubiertas constituyen faldones independientes. En este caso sí se evidencian más claramente las características de regularidad y compacidad enunciadas al comienzo. Esta es la tipología más común con 13 casos *(fig.* 7).

El tercer subtipo es básicamente igual al segundo pero cuenta con un corredor central que lleva directamente desde el acceso a la cocina. A lo largo del corredor se ubican a ambos lados puertas que dan al living-comedor y a uno *de* los dormitorios. Por la presencia de este corredor, este tercer subtipo está más cerca de las ideas *de* simetría y centralidad que informaron el surgimiento de los denominados *Georgian Cottages,* referentes directos de estos *cottages* dobles patagónicos representados por 8 casos. Otra característica derivada de la arquitectura *Georgian* es la fachada simétrica con acceso centralizado que esta presente en 28 de los 33 ejemplos relevados. Las ventanas guillotina tipifican dichas fachadas en la mayoría de los casos *(fig.8)*.

Un aspecto destacable de estas plantas dobles es que su regularidad garantizaba una suerte de sistema por el cual las viviendas podían ser extendidas a través del tiempo. Es así que se podía construir tanto la primera como la segunda mitad de la vivienda, dejando para más adelante su completamiento. No solo encontramos las rajas en los laterales de las viviendas que evidencian este proceso, sino que también se pueden hallar viviendas constituidas por mitades solas, es decir, sin completar, algunas incluso ampliadas posteriormente hacia el lado contrario. Otras tantas poseen cada una de esas mitades construidas con materiales diferentes: piedra y barro o ladrillo y barro. Un claro ejemplo de la flexibilidad de esta estrategia de ampliaciones es la casa de la chacra Dolavon (en el paraje del

mismo nombre), perteneciente originalmente a John Williams. En el año 1893 fue construida la primera habitación de barro y a partir de allí la casa fue ampliándose, primero hasta convertirse en un *cottage* doble y luego lateralmente en forma sucesiva hasta alcanzar las características actuales de 2 habitaciones de fondo por 4 de largo *(fig.9)*.

Una vez que la casa alcanzaba a tener 2x2 habitaciones, es decir llegaba a ser un *cottage* doble, podía extenderse básicamente de dos maneras.

Primeramente, mediante un recurso que ya hemos mencionado, el de la adición posterior *(lean-to-back extension)* aunque es necesario aclarar que si sólo se trataba del agregado de una cocina (llamadas en galés *cegin fach),* la misma solía tener un techo independiente, a dos aguas y perpendicular al principal. Once ejemplos cuentan con estas cocinas complementarias. En segundo lugar tenemos las ampliaciones laterales. Estas pueden ser de dos formas: repitiendo la doble estructura de la planta existente bajo la extensión, a lo largo, del mismo techo o en forma de otro cuerpo con un techo independiente (casi siempre de cumbrera perpendicular a la dirección del techo existente). La primera forma está enmarcada, de alguna manera, en la tradición de la *long house,* de larga data en Gales. En la segunda forma, más relacionada con la mencionada influencia de la arquitectura *Georgian,* hay una tendencia a continuar con la idea de simetría del frente mediante la aparición de dos de estos cuerpos a un lado y a otro de la estructura original.

Plantas mayores.

Finalmente tenemos aquellas viviendas con plantas de 2x3 o 3x3 habitaciones que no son necesariamente del tipo 2x2 extendido posteriormente sino que han sido generalmente construidas de una sola vez. Como característica de este tipo, diremos que la centralidad atribuida en el anterior tipo de planta al corredor, corresponde en este caso a un espacio de las dimensiones de una habitación. Es allí donde se ubica el *parlour* que se ilumina mediante una galería exterior hacia el frente de la franja central. En esa misma franja, pero hacia atrás, se ubica casi siempre la

cocina que suele comunicarse con el exterior mediante un porche. Estos porches posteriores suelen aparecer también en plantas dobles pero son más frecuentes en plantas mayores *(fig.10)*.

Otras características generales.

Las siguientes características son comunes a todos los tipos de plantas pero se verifican con mayor frecuencia en las plantas dobles.

En vista de algunos aspectos que los diferencian de sus pares de Gales, la ubicación de los fogones merece un párrafo aparte. Uno de esos aspectos es el del fogón esquinero ya que su uso en viviendas rurales supera ampliamente al observado en Gales. Ya en las primeras estructuras como los ty *batch* y las casas de dos habitaciones aparecen estos fogones ubicados sobre el rincón opuesto al que se ingresa a la habitación. En las plantas dobles, a pesar de la aparición de fogones sobre las paredes laterales y centrales, siguieron usándose los fogones esquineros, especialmente para los dormitorios. Casi la mitad de las viviendas relevadas cuenta con este tipo de fogones que, en general, no sobrepasa el número de uno o dos por vivienda, aunque dos de los ejemplos cuenta con cuatro de ellos. El amplio uso de este tipo de fogones podría explicarse por el hecho de que una buena parte de los colonos, aun cuando provenían originalmente de zonas rurales de Gales, habían habitado ya en los emergentes centros urbanos carboníferos e industriales como aquellos cercanos a Cardiff. Allí, en las viviendas colectivas de los obreros y por razones de economía y máximo aprovechamiento del espacio, era muy común el uso de estos fogones. Además del mejor aprovechamiento de la habitación donde se ubicaba, su uso de a pares en viviendas colectivas del tipo *back-to-back* permitía unificar dos fogones de dos unidades distintas en una sola chimenea.[7]

Una característica que aparece en 10 ejemplos y que también esta relacionada con las viviendas colectivas *back-to-back* era el tipo de chimeneas usadas en el caso en que los fogones se ubicaran sobre la pared lateral. En efecto, cuando esto

[7] JEREMY LOWE, *Welsh Industrial Workers Housing,* Carda 1989, pp 13-15

Fig 1 -Ubicación de las áreas colonizadas por galeses

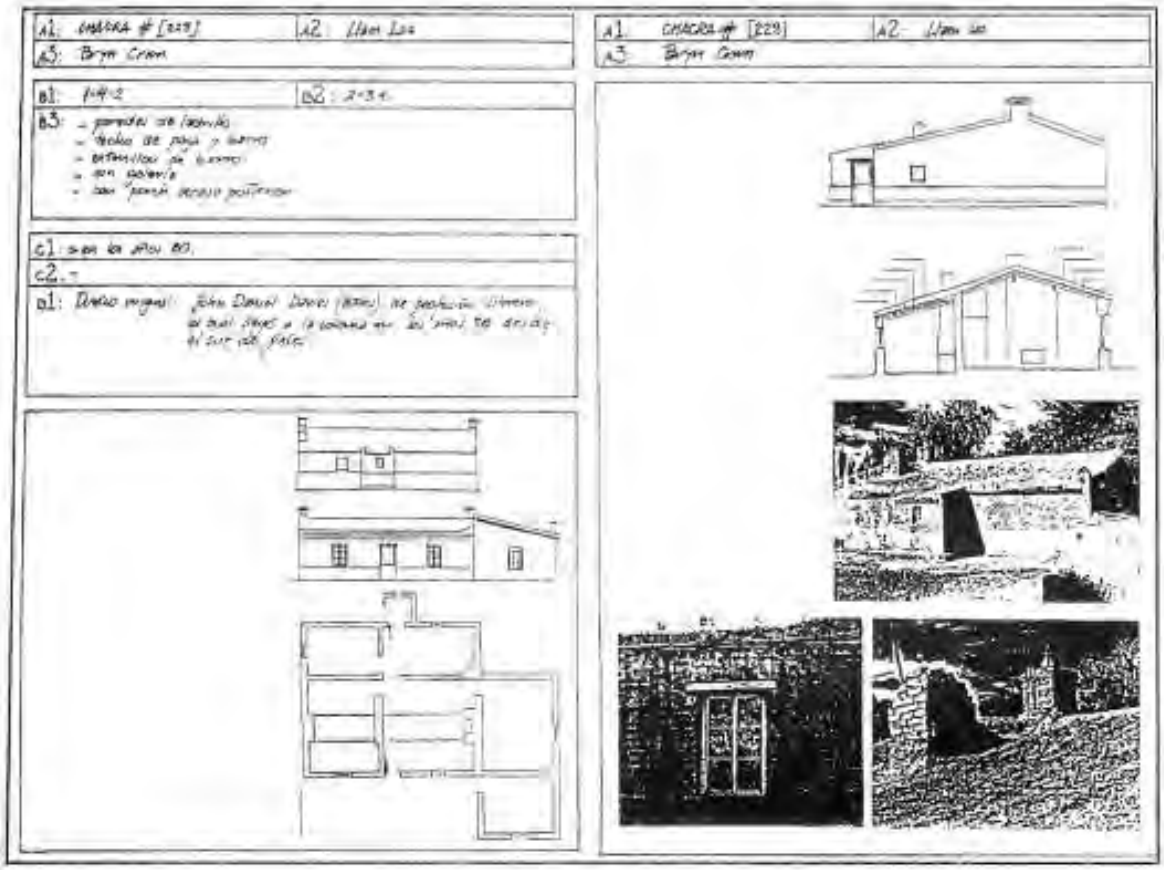


Fig 2 -fichas de relevamiento

Fig. 3- Casa desde el camino, zona Beyá Goyá.

Fig. 4- Trazado de las chacras a la altura de Gaiman (plano de 1896).

Fig. 8- Fachada simétrica, zona Bryn Crwn.

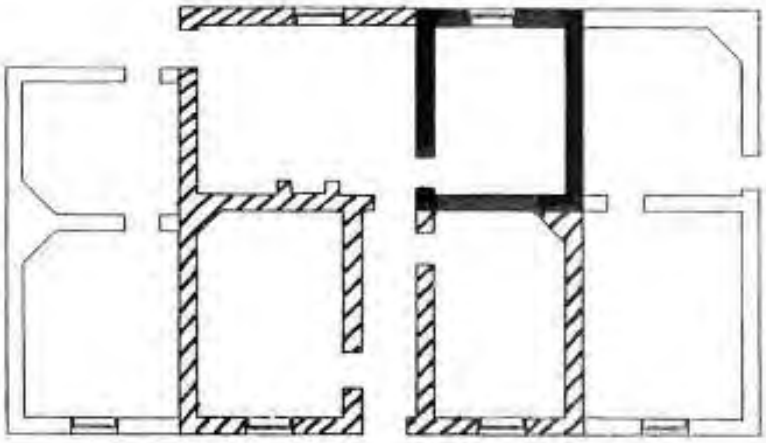


Fig. 9- Crecimiento desde una habitación, zona Dolavon.

Fig. 10- Ejemplo casa de 3x3 habitaciones, zona Droja Dulog.

Fig. 11- Galería, zona Gaiman.

Fig. 12- Casa de piedra, Gaiman.

Fig. 13- Mamposteria de barro, detalles de coronamiento en ladrillo, zona Bryn Crwn..

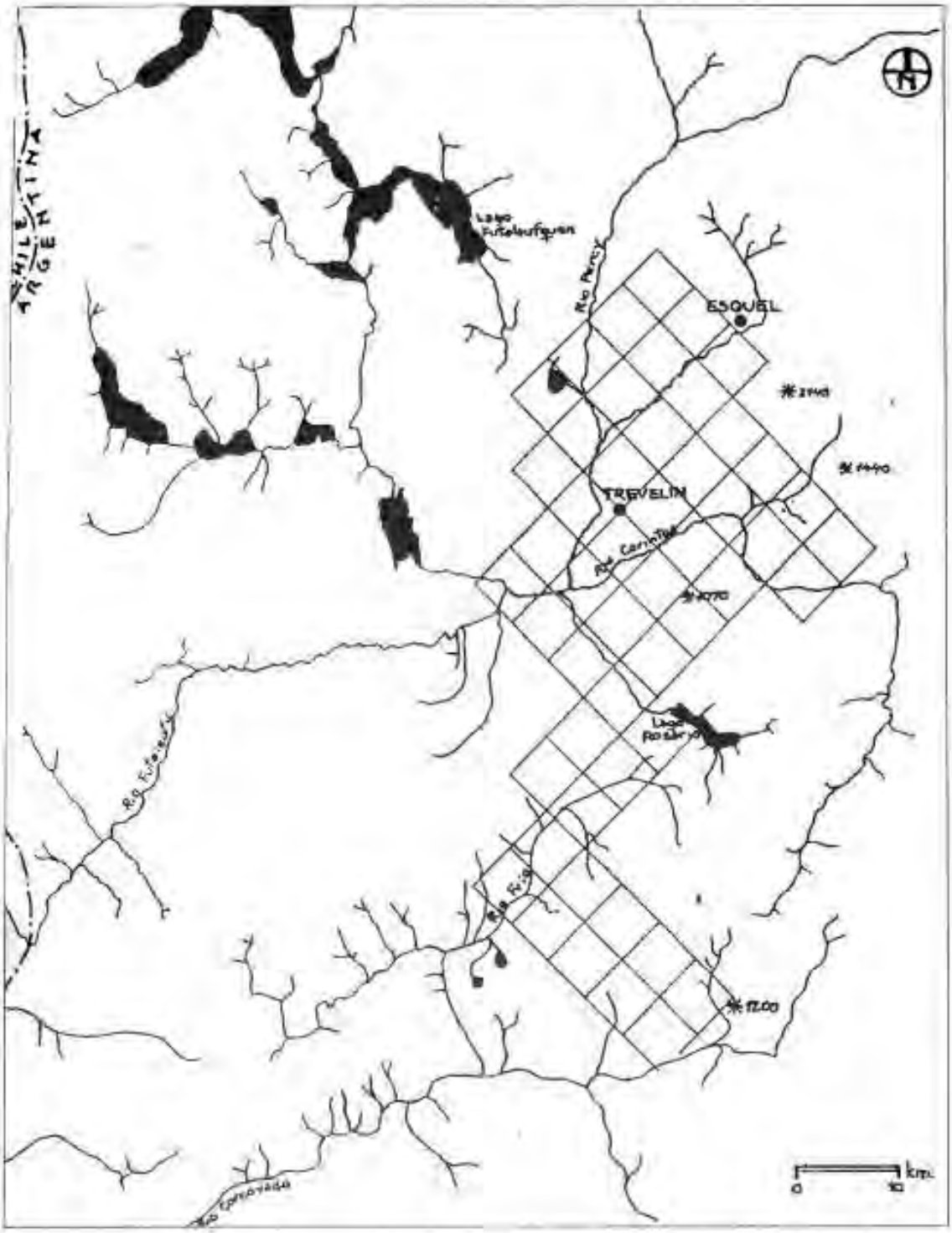


Fig. 14: Mapa Valle 16 de Octubre

Fig. 15- Log Cabin zona R. Cordoba.

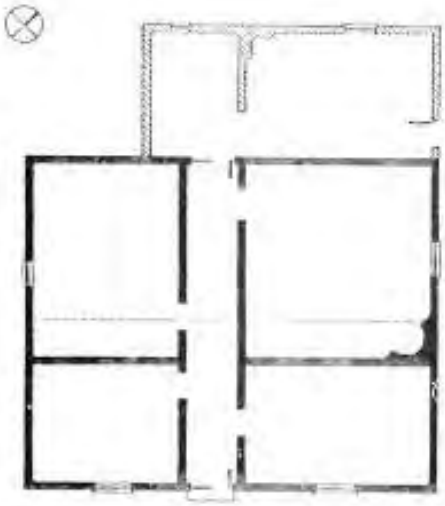


Fig. 16- Planta cottage doble con corredor y extensión hacia atrás, zona R. Cordoba.

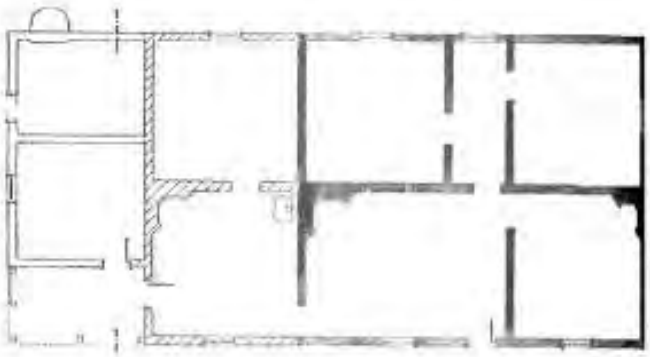


Fig. 18- Planta cottage doble, extensión a lo largo, zona R. Percy.

Fig. 17- Cottage doble, zona R. Corintos.

Fig. 19- Cottage doble, con extensiones en cuerpos laterales, zona Arroyo Esquel.

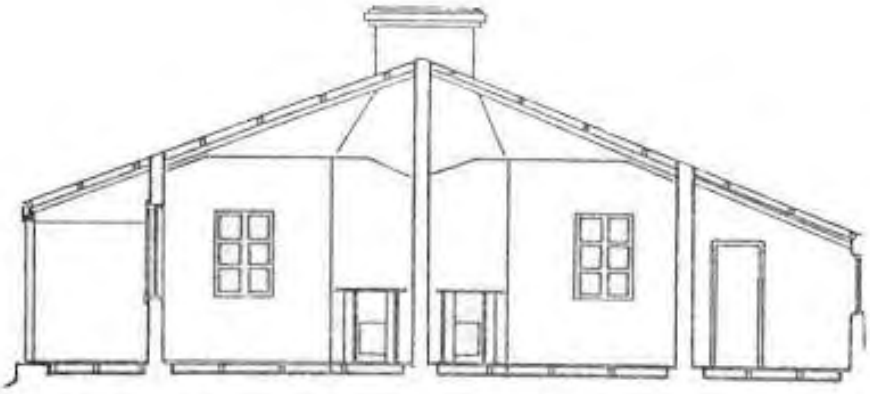


Fig. 20- Corte, casa en zona R. Corintos.

Fig. 21- Casa con galería, zona R. Corintos.

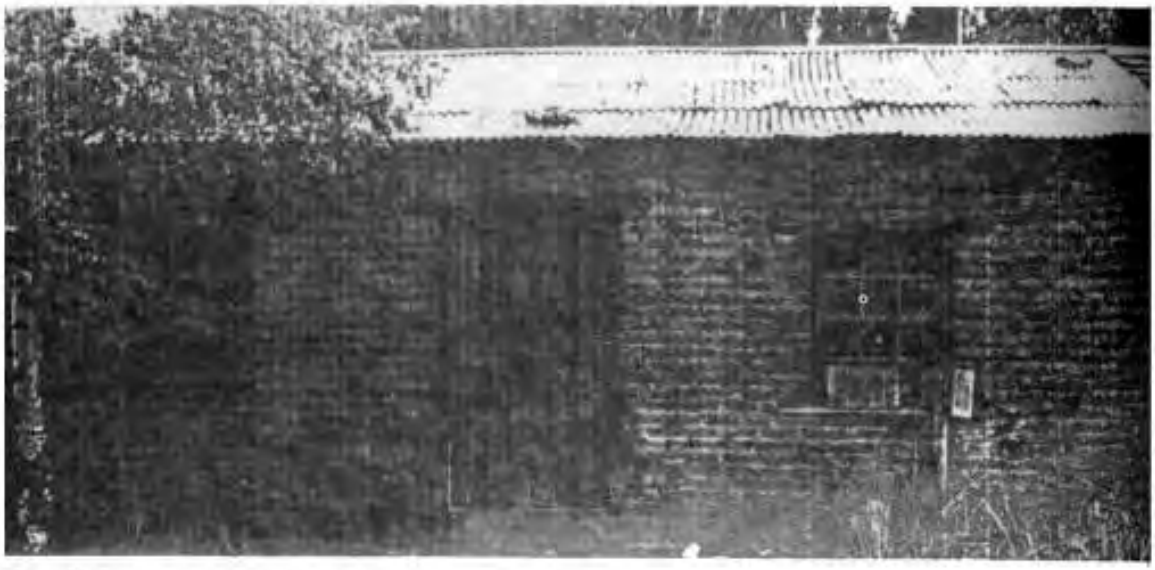


Fig. 22- Casa en zona R. Corintos, primer ejemplo en ladrillo.

sucedía, cada uno de esos fogones tenía su chimenea independiente, lo que difería de la costumbre en viviendas rurales de Gales de unificar ambas salidas en una sola chimenea central *(fig. 8)*. Por lo demás, los fogones pueden ubicarse en número variable y alternativamente tanto en esquinas como en paredes laterales o pared central.

En cuanto al frente de la vivienda, el mismo merecía, en oposición al fondo, un tratamiento especial. Dada su orientación al noreste y su carácter de acceso era habitual disponer hacia el frente elementos que proveyeran sombra, protección y que embellecieran la llegada a la vivienda. La incorporación de la galería exterior o *verandah* no cuenta con antecedentes en Gales y constituye una adaptación al clima patagónico. Trece ejemplos de los relevados habían incorporado a su frente ese tipo de galería *(fig. 11)*. Doce de ellos contaban con un jardín, dividido al medio para permitir el acceso a la vivienda. Los jardines más modestos consistían en un cerco de seto de tamarisco protegiendo unas pocas plantas, en tanto que otros incluían pequeños huertos y árboles frutales que proveían sombra y humedad. La simetría de la fachada era generalmente trasladada a todos estos elementos que aparecían sobre el frente. Hacia el fondo, en cambio, aparecían elementos cuya disposición, al igual que la fachada trasera, era totalmente irregular y cuyos usos se relacionaban con actividades de la vida diaria, generalmente de apoyo a la cocina. En la *cegin fach* antes mencionada, por ejemplo, solía haber un horno para hacer pan y un fogón o cocina de leña suplementarios. En otros casos el horno se hallaba al aire libre, encontrándose del tipo de origen galés, abovedado y de planta rectangular o del tipo criollo que es más alto y de planta circular. Ambos se cerraban con tapas de hierro forjado traídas de Gales hacia fines del siglo pasado. En este fondo, protegido hacía el oeste por setos de tamariscos o filas de álamos, también podía existir un aljibe, un pequeño sótano (de adobe o ladrillo, con techo de barro y paja) y, un tanto más lejos, algún otro edificio subsidiario como galpones, etcétera.

MATERIALES Y TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS

En cuanto a lo constructivo, una primera visión general de las viviendas relevadas da cuenta de que aquellas más antiguas presentan características distintas de las demás, ya que las primeras fueron construidas mayormente con materiales del lugar. Los ejemplos más tardíos, en cambio, vieron la incorporación de materiales estandarizados como chapas de zinc para techos y a veces revestimiento de paramentos verticales, madera aserrada para la tirantería, machihembrado para los cielorrasos, etcétera.

Del uso de los materiales del lugar hablan las crónicas de los primeros años. El reporte del barco inglés Cracker, de paso por la colonia en 1871, brinda datos detallados acerca de las viviendas y de los materiales con que estaban construidas. Según este informe, la edificación consistía en 6 casas de ladrillo, 15 de adobe, 5 de postes de sauce, barro y pasto, 7 de barro y ripio mezclados y 4 de césped. En total, unos 27 edificios con techos de totora o pasto. Las primeras imágenes de Rawson dan también testimonio de la amplia difusión del barro como material tanto para techos como para paredes.

Muchas de las técnicas registradas en los reportes del siglo pasado no vuelven a aparecer en nuestro relevamiento. La técnica enunciada como postes de sauce, barro y pasto tiene cierta similitud con la técnica del "chorizo", de amplia difusión en toda la región pampeana y también usada por los paisanos del norte de la Patagonia. Tiene también relación con una técnica muy usada por los colonos galeses en la zona cordillerana, llamada "pared francesa". Testimonios orales indican que esta técnica siguió usándose en el valle del Chubut hasta bien entrado este siglo, pero sólo para pequeños edificios de uso agrícola. Lo que en el reporte aparece como "barro y ripio mezclados" se trata seguramente de lo que nosotros denominamos tapia. Y en cuanto al "césped", es probable que se trate de lo que en inglés se denomina *turf*. Esta técnica, de uso en todo el ámbito de las islas británicas consistía en el uso bloques de tierra húmeda con pasto, cortados directamente del

terreno con formas más o menos regulares los que se apilaban para conformar muros. De ninguna de estas tres técnicas se ha encontrado hoy ejemplo alguno. Sólo el barro, el ladrillo y la piedra han perdurado.

Piedra.

El más antiguo de los ejemplos relevados es, precisamente, una casa de piedra construida en 1875 que tuvo originalmente un techo de juncos y barro *(fig. 12)*. Además de esta casa, encontramos sólo dos ejemplos más construidos en piedra, siendo, en general, el ancho de sus muros de entre 0.40 y 0.60 m. Sin embargo, ejemplos urbanos aún en pie en Gaiman, la existencia de algunas ruinas y varias referencias bibliográficas y fotográficas de los primeros edificios de Trelew, indican que, en su momento, el uso de la piedra tuvo gran difusión. Este material era extraído de varios florecimientos rocosos de las lomas que limitan con el valle hacia el norte. Se trataba de una piedra de arenisca que, si bien era relativamente fácil de extraer y cortar, era, dado su peso y dimensiones, bastante difícil de transportar a largas distancias. Es por eso que nuestros tres ejemplos de piedra se encuentran en la zona de Gaiman y Bryn Crwn, lo suficientemente cerca de las eventuales canteras. La presencia de por lo menos 8 ejemplos urbanos de piedra en Gaiman confirman esta estrecha relación entre la ubicación de los edificios y la accesibilidad a las fuentes de los materiales. Aun así, esto no impidió que un gran número de viviendas ubicadas más lejos de las lomas usaran la piedra en fundaciones y hasta en basamentos ya que en estos casos la cantidad de piedra a transportar era mucho menor. En el caso de Trelew, donde ningún edificio de piedra ha sobrevivido, el material era traído por tren ya que la cantera se encontraba próxima a la línea férrea a Puerto Madryn, a casi 20 kilómetros de Trelew. Esta relativa facilidad para su transporte podría explicar el hecho de que hubiera aquí un mayor número de edificios de piedra que en Gaiman y hasta de mayores proporciones, aunque es necesario aclarar que muchos de ellos no fueron construidos por los colonos sino por la compañía de ferrocarril.

Barro y Adobe.

El barro es quizás el material que merece mayor atención dentro de nuestro estudio. Ello obedece a varias razones. En primer lugar, su uso en el valle parece haber superado con creces al que se le daba en Gales en ese mismo período y aún en períodos anteriores. En segundo lugar, por la adopción por parte de los colonos de algunas técnicas para ellos desconocidas así como el perfeccionamiento de otras. Y por último, por la variedad de usos que se le dio al material, tanto en techos como en paredes.

Es probable que los colonos hayan tomado de los nativos o de poblaciones de origen latino alguna de las técnicas del uso del barro, especialmente aquellas como la pared francesa y que se hayan interiorizado más en el uso del adobe que, en Gales hacia la mitad del siglo pasado, se usaba generalmen$_{te}$ e edificios agrícolas. Es interesante recordar que a la llegada de los galeses e 1865 existían en el actual emplazamiento de Rawson los restos de una fortificación que unos cazadores habían abandonado 12 años atrás. Dicha fortificación estaba construida con adobe. Las crónicas y fotografías ya mencionada: dan cuenta que la mayoría de las primeras viviendas rurales estaba construid con adobe.

Asimismo, en nuestro relevamiento, más de la mitad de los ejemplos, 17 en total, posee muros de adobe. La existencia de numerosos testimonios orales acerca de las formas de mezclado del barro y moldeado de los bloques evidencian también la gran difusión que llegó a tener su uso. Casi todos estos testimonios coinciden en que la mezcla requería de tierra blanca arcillosa, tierra negra, arena y pajilla. Una versión también asegura que solía agregársele sangre de caballo para darle a la mezcla mayor plasticidad. Todo esto se mezclaba en un "pisadero" de 8 a 10 m. de diámetro por medio de 2 ó 3 caballos que giraban en uno y otro sentido. La pajilla se agregaba una vez que la mezcla había adquirido suficiente consistencia. Luego se daba forma a los bloques o ladrillos por medio de moldes de madera. Según una de las versiones, existían moldes para bloques grandes que podían subdividiese para hacer bloques más pequeños. Los bloques en los edificios relevados poseen

efectivamente tamaños diferentes, sin embargo no podemos decir con seguridad un tamaño chico y otro grande, ya que los bloques observados son, en general de tamaños muy variables. Lo que podemos afirmar es que con los bloques más grandes, que podían medir entre 0.20 y 0.30 m. de ancho y entre 0.40 y 0.50 e largo, se podía construir con una sola hilada de bloques. En cuanto a las par desde de adobe en general, sus espesores varían entre 0.35 y 0.40 m. y sus fundaciones pueden ser de piedra, ladrillo cocido e incluso del mismo material.

En techos, el uso de barro, junto con paja o juncos, alcanzó gran difusión tanto en viviendas construidas de adobe como en aquellas de piedra o ladrillo, representando casi un 30% de los techos relevados.

A través de los ejemplos analizados es posible observar el papel del barro fue cambiando con el tiempo. Este proceso es, además, que un buen ejemplo de cómo materiales autóctonos e industrializados comenzaron a ser usados en forma conjunta de acuerdo a su disponibilidad y a las necesidades. En un principio el barro se colocó sobre un techo de paja o juncos soportado por una armazón de ramas y/o postes. Este es el tipo de techos que encontramos en la mayoría de los t*y batch*. En una segunda instancia se disponían capa de juncos y barro sobre un entablonado sostenido por una tirantería de madera aserrada. Por último tenemos que en techos de chapa de zinc se di ponían bajo las mismas una capa de barro y pajilla de no más de 3 cm. de espesor sor con el fin de brindar una mejor aislación térmica.

Al igual que la piedra, el barro como material tanto para paredes como para techos, tiene, en general, un área de distribución. Dicha área comprende preferentemente las zonas más occidentales del valle, es decir las más periféricas. Nueve de los diez techos de barro detectados, por ejemplo, se encuentran al oeste de Gaiman. También es interesante notar que sólo tres de ellos fueron construidos en este siglo. La distribución geográfica de los ejemplos] relevados, según sus materiales, muestra que hay una zona donde se adoptaron en forma bastante temprana ciertos materiales estandarizados o industrializados y otra, en la que se

siguieron utilizando en medida variable los materiales autóctonos.

Materiales estándar.

La extensión de esa primera zona tiene cierta relación con la presencia del ferrocarril que desde 1886 unía Puerto Madryn con Trelew y que fue extendido hasta Gaiman en 1909. Esta línea férrea servía para transportar la producción agrícola a Puerto Madryn desde donde se exportaba. Precisamente esos barcos de carga eran los que traían, a manera de lastre, los materiales estandarizados desde Europa y Estados Unidos. Este hecho abarataba seguramente su costo, lo que explica su amplia difusión. Es así como en las áreas que rodeaban a Trelew y Gaiman se encuentra una mayor proporción de techos de zinc.

Este tipo de techos representan un 70% del total relevado, porcentaje que se reparte en forma bastante uniforme entre las viviendas de adobe y de ladrillo. Las chapas fueron también usadas para recubrir paramentos exteriores. Esto se daba especialmente sobre el lado trasero de las viviendas de adobe, donde las chapas protegían las paredes del fuerte efecto de erosión provocado por los vientos del oeste.

Otros elementos estandarizados típicos de este primer periodo de relativa prosperidad eran las maderas aserradas en todas sus formas: tirantería, tablas, machihembrados, etcétera, que se usaron en techos, cielorrasos y pisos. Si bien en una gran mayoría los ejemplos relevados contaban con pisos de madera, también se hallaron algunos de laja. En dos viviendas todavía habitadas se encontraron pisos de tierra apisonada como los que se observan también *en ty batch*. Este tipo de pisos requería un mantenimiento periódico. Lo mismo puede decirse de los cielorrasos que, en su mayoría, muestran el entablonado desnudo o se recubren de machihembrado pero que, sin embargo, presentan antes más originales. En los techos de paja y barro, por ejemplo, se encontraron cielorrasos de arpillera que cubrían por abajo a la paja o juncos *(fig. 13)*.

Las aberturas son otros elementos que fueron importados casi en su totalidad,

destacándose las ya mencionadas ventanas tipo guillotina o *sash pwindows*

Un elemento casi infaltable en todas las viviendas es el fogón de hierro forjado. Había al menos uno de ellos en el *parlour* acompañado por las mejores piezas del mobiliario familiar que incluía casi siempre un *cwpwrd* o aparador donde se guardaba la vajilla.

El ladrillo.

Para finalizar con el panorama de los materiales debemos mencionar al ladrillo cocido. Aunque en menor frecuencia que el adobe, ya los primeros informes acerca de la colonia dan cuenta de la existencia del ladrillo. En nuestro relevamiento las viviendas de ladrillo representan casi e140% del total. Los muros de ladrillo tienen un espesor variable entre los 0.25 y los 0.38 m. Los tamaños de los ladrillos horneados en el valle son también de tamaños disímiles. En viviendas de adobe y piedra los ladrillos aparecen en chimeneas y coronamientos y, aun enmarcando los vanos de las ventanas con arcos rebajados. En escritos de época las casas de ladrillo son vistas como mejores frente a sus pares de adobe. Otra prueba del mayor *status* de este material es su uso tanto en arquitectura religiosa como institucional. Las numerosas capillas protestantes que hoy quedan en pie, por ejemplo, son todas de ladrillo, exceptuando una construida de chapas de zinc.

VALLE 16 DE OCTUBRE

El área de relevamiento y el patrón de asentamiento.

En 1888 los galeses comenzaron a establecerse al pie de los Andes en un lugar al que llamaron Cwm *Hyfryd*. Estos inmigrantes provenían del Valle del Río Chubut y también de Gales y de Norteamérica.

A cada familia se le concedían 625 hectáreas de tierra. A cada una de esas parcelas se las denominó leguas ya que sus lados tenían una extensión de una legua. Dichas leguas, 50 originalmente, surgieron a partir de un trazado ortogonal de

orientación SO-NE que se extiende por una serie de valles formados por el río Corintos y sus tributarios al norte, y por el río Frío al sur *(fig.14)*.

Desde el comienzo el cultivo de cereales, forrajeras y frutales estuvo orientado hacia el consumo interno de la colonia, siendo la cría de ganado el principal recurso económico. Durante el verano el ganado era llevado hacia las tierras altas (veranada), volviendo a los valles al comenzar el invierno (invernada). Este sistema, conocido como trashumancia, todavía caracteriza en gran medida la economía del área.[8]

Como consecuencia del mismo, la mayoría de las viviendas fueron construidas en el fondo de los valles donde el clima es ms benigno. Allí las leguas fueron subdivididas y la tierra fue mayormente destinada al cultivo intensivo. Este patrón de asentamiento explica el posterior surgimiento del pueblo de Trevelin. El trazado radial del mismo se desarrolló a partir de la esquina de las leguas 14, 15, 20 y 21. Este hecho es bastante demostrativo de la tendencia por parte de los colonos a asentarse hacia el perímetro o esquinas de sus respectivas parcelas por obvias razones de proximidad con sus vecinos y accesibilidad a los caminos.

Otros factores que condicionaban la ubicación de las viviendas eran el reparo de los vientos del oeste y la accesibilidad a las fuentes de agua. La mayoría de las viviendas están orientadas hacia el Este, aunque, estando ubicadas sobre un terreno en declive, su frente mirará casi siempre al fondo del valle. En ambos casos encontramos grupos de frutales u otros árboles que puedan producir reparo de los fuertes vientos.

A corta distancia de las viviendas se encuentran edificios de apoyo a las actividades agrícolas como depósitos, cobertizos para leña y graneros, construidos siempre en pared francesa o madera. Los graneros, estructuras no encontradas en el valle del Chubut, tienen aquí la función de proteger el forraje de la lluvia y la nieve y servir eventualmente como refugio para animales o depósito de implementos agrícolas. En la mayoría de los casos se trataba de graneros de tres naves, otra clara

[8] GLYN WILLIAMS, *La Colonia 16 de Octubre,* en: El Regional, Gaiman, 1975, p. 16

influencia de los galeses de Norteamérica. También se observaron hornos de barro.

Las viviendas.

Las primeras viviendas levantadas por los colonos eran cabañas de dos habitaciones construidas con troncos que se superponían en las esquinas, una técnica conocida con el nombre de palos amordazados. Para lograr una construcción más homogénea los troncos eran a veces cortados de manera tal que sección fuera más cuadrada. Para rellenar los espacios entre los troncos y revocar el interior de la vivienda se usaba barro y para el techo se empleaba, paja sobre un armazón de ramas. Este tipo de construcciones está probablemente influida por los colonos de Norteamérica. Dado que soban incendiarse fácilmente, estas *log cabins,* como se denominan en inglés, cayeron en so, no existiendo muchos ejemplos que hayan sobrevivido hasta nuestros como lo hizo el único *log cabin* relevado *(fig. 15).*

Estas primitivas *log cabins* son, de alguna manera, los equivalentes a ty *batch* del Valle del Chubut y, al igual que allí, la estructura original de dos habitaciones, fueron ampliadas hacia atrás con otras dos habitaciones, formando así el *cottage* doble. También en la cordillera ésta es la tipología de vivienda más difundida sumando un 69% de los casos relevados. Como en el valle del Chubut, una especie de *living,* originalmente el hall, se ubicaba en una de las habitaciones del frente, mientras que la cocina se relegaba a una de las del fondo. Esta última, que era el ámbito de mayor uso social de la casa, contaba siempre con un buen fogón y se comunicaba con el acceso principal mediante el corredor central *(g.16).* Estos corredores eran comparativamente más frecuentes en la Cordillera que en el Valle. Cinco de las nueve *casas* de planta doble visitadas contaban con uno. Las fachadas simétricas y los corredores centrales son dos de las principales influencias del mencionado *Georgian Syle* sobre la arquitectura doméstica de las clases campesinas de toda Gran Bretaña. *El Georgian Syle,* de inspiración clásica, impuso sobre la arquitectura rural las ideas de simetría y centralidad que podemos observar en los ejemplos del Valle 16 de Octubre *(fig.17).*

A partir del *cottage* doble se producían ampliaciones de distinto tipo. En dos de los ejemplos son laterales, continuando el mismo techo a dos aguas (según la tradición de la *long house) (fig.18)*. En otros dos, la ampliación consistía en la adición de habitaciones sobre la parte posterior bajo la extensión de uno de los faldones del techo (también llamada *lean-to-back extension)* (ver *fig.16)*. Por último, tres casos habían sido ampliados mediante la adición de cuerpos con techos a dos aguas de cumbrera perpendicular a la existente. En uno de esos ejemplos los cuerpos laterales agregados aparecían respetando la simetría propuesta por el cuerpo original *(fig.19)*.

En cuanto a su tipología, las viviendas de estos colonos son, en general, similares a las del Valle del Chubut. Sin embargo hay algunas características que dan a esta arquitectura una identidad propia. Las mismas tienen una estrecha relación con el contexto ambiental y socio-cultural del Valle 16 de Octubre. El tipo de vivienda formada por varios cuerpos de techos independientes, mencionada en el párrafo anterior, es más usual en la cordillera que en el valle del Chubut.

Mientras que el uso extendido de la ventana guillotina (tipo *sash window* o ferrocarrilera) tipifica a la arquitectura galesa tanto del Valle del Chubut como la de la Cordillera, aquí es marcado el predominio de las puertas de doble hoja en los accesos. Ello, además de relacionarse con los corredores centrales a los que conducían esas puertas, es un signo del mayor nivel económico de que gozaban los colonos de la cordillera respecto de sus pares del Valle del Chubut, lo que también explica el mayor tamaño de las casas de la Cordillera. En este último punto existe, sin embargo, una influencia ambiental decisiva. Los techos aquí debían ser de mayor pendiente para evacuar el agua de las frecuentes lluvias y nevadas. Esta mayor inclinación de los techos posibilitaba la aparición de áticos o espacios entre techo y cielorraso que debían ser ventilados. A ello hay que sumarle la mayor altura que resultaba del uso de pisos elevados. Estos entablonados se construían sobre tirantes de madera (a veces también sobre basamentos de piedra) despegándose así del terreno natural y logrando una relativa aislación del húmedo suelo cordillerano

(fig.20). Todos éstos factores en conjunto dan a éstos edificios mayores proporciones *(fig. 21).*

Si bien es común la presencia de galerías exteriores (o *verandahs),* las mismas son menos frecuentes que en el Valle del Chubut. Estas galerías eran a veces incorporadas en forma posterior a la construcción de la casa, extendiendo uno de los faldones del techo y también el piso entablonado.

Materiales y técnicas constructivas.

Los materiales que el medio cordillerano provee son distintos y más variados que los del Valle del Chubut. Esto es particularmente cierto en el caso de la madera lo que se manifiesta ya en los primeros *log cabins* y posteriormente en el uso de la pared francesa.[9] Esta es la técnica constructiva más difundida en el área, correspondiendo a un 62% de los casos relevados, consiste en una estructura de postes con ramas o cañas de colihue clavadas horizontalmente a ambos lados de los mismos. El espacio entre las dos filas de ramas es rellenado con barro, el que también es usado para revoques interiores y exteriores. Estos últimos se blanquean finalmente con una mezcla arcillosa.

Frecuentemente encontramos que, amanera de protección, éstos tipos de paredes se revisten con algún otro material. Hay por ejemplo casos de entablonados horizontales que remiten a la técnica del *balloon frame* de gran difusión en Estados Unidos. En otros casos se ha revestido la pared francesa con tejuelas de madera. (comúnmente de alerce). Si bien existe el antecedente norteamericano del *shingle* es más probable que el uso de éstas tejuelas sea una influencia chilota.[10] La cultura de Chiloé, al tiempo en que los galeses llegaron a la cordillera, contaba ya con vida e identidad propias, lo que en la arquitectura se traducía en un hábil manejo de la madera, tanto en su función estructural como de cerramiento u ornamentación.

---

[9] La pared francesa está emparentada con la técnica de la quincha (usada por siglos en el noroeste de nuestro país) y con la técnica del chorizo. (de amplia difusión en la región pampeana) Ver GRACIELA VIÑUALES, *La Arquitectura de Tierra en la Región Andina,* en: Anales del Instituto de Arte Americano Ns. 27/28 (1989-1991), Buenos Aires. FADU/ UBA, 1992.

[10] *Patrimonio Arquitectónico de Chiloé,* en revista SUMMA N° 148, Buenos Aires, abril de 1980.

Como ejemplo de ésta influencia transandina podemos citar el caso de la vivienda que el colono Gwilym Jones hizo construir en 1915 cerca del río Corintos. En la construcción de la pared francesa participaron, encargado del barro, el galés Edward Phillips y encargado de la estructura de madera, el chileno Juan Montesino.

El uso de la madera da como resultado edificios de una particular calidad. Un buen ejemplo de ello es la casa de El Parque. Esta amplia casa, levantada a partir de 1890, está íntegramente construida en pared francesa, usándose además la madera en pisos, cielorrasos y, posteriormente, en diferentes elementos decorativos en aleros, galería y cumbrera.

Hacía el nuevo siglo fue apareciendo el uso del ladrillo. Si bien la construcción del primer ejemplo de arquitectura rural en ladrillo, la casa de La Florida *(fig22)* de Martin Underwood, corresponde a la temprana fecha de 1893/5, el uso de éste material se dio, en general, en forma más tardía y mayormente en el área urbana de Trevelin representando solo el 30 % de las viviendas relevadas en el área rural.

Hay requerimientos constructivos que pueden haber influido sobre aspectos tipológicos de las viviendas: para el calefaccionamiento de las mismas se usaban tanto estufas a leña como fogones pero en cuanto a éstos últimos es llamativo el hecho de que su ubicación contra los rincones de las habitaciones sea tan predominante, característica que, si bien es observable en el Valle del Chubut, no es tan frecuente como en la Cordillera. Ocho de los trece ejemplos observados cuentan con este tipo de fogones. Su mayor uso puede tener relación con la técnica de la pared francesa. Se reemplazaba uno de los postes esquineros por la estructura ladrillera del fogón-chimenea sin afectar así la estabilidad estructural de la construcción *(figs. 16y 18)*.

CONCLUSIONES

Este trabajo fue emprendido como un relevamiento de arquitectura galesa en las zonas rurales de las colonias del Chubut. Pero con el avance del mismo se hizo evidente que esta aproximación no era adecuada ya que los edificios relevados, si bien registraban una indudable correspondencia tipológica con sus pares de Gales, poseían rasgos propios de las zonas correspondientes y estaban, al mismo tiempo, condicionados por las circunstancias en que se llevó a cabo la experiencia migratoria.

El disímil origen social y geográfico de los inmigrantes determinó, en un principio, un carácter difícil de precisar para edificios que reflejaban usos pertenecientes tanto a zonas diferentes del ámbito rural galés, como a centros carbonífero-industriales y aún a colonias galesas de Norteamérica. Sumado a ello encontramos la fuerte influencia que significaron patrones de explotación agrícola absolutamente nuevos. El uso de ciertas técnicas y de materiales del lugar dio, en un principio, una coloración uniforme a ejemplos que registraban influencias diversas. Ese es el caso del adobe en el Valle del Chubut y de la pared francesa en la cordillera. Aun así, el uso que se hacía de los materiales sufrió cambios en el tiempo debido, por un lado, a la interacción de los colonos con grupos humanos portadores de otras tradiciones constructivas como por ejemplo italianos o chilotes y, por otro, a la creciente difusión de materiales estandarizados, fiel reflejo de la integración de estas colonias a un circuito económico de mayores dimensiones.

Todas estas consideraciones fueron ubicando al caso de estudio dentro de una compleja malla de relaciones que comenzaron a dar cuenta de un singular proceso de transculturación de los modos de habitar y construir.

CURRICULUM DE AUTOR

Arquitecto graduado en la UBA en 1995 es docente de la misma universidad e investigador del Instituto de Arte Americano. Como becario del CONICET se ha dedicado a la historia de la arquitectura y el territorio de las colonias inmigrantes del siglo XIX Ha publicado distintos artículos sobre estos temas en la Encyclopaedia of Vemacular Architecture of the World, *publicada por Cambridge University Press, así como en diferentes publicaciones periódicas de Argentina, Irlanda y Gran Bretaña, países en los que ha brindado conferencias y participado de distintos congresos y seminarios.*

UN PROYECTO DE MAILLART PARA CÓRDOBA

Carlos A. Page

Norberto Maillart intervino en varios e importantes proyectos para Buenos Aires. No obstante resulta poco conocido un trabajo que realizó para Córdoba tendiente a dotarlo de un palacio de gobierno. Este proyecto fue encomendado a Maillart en 1907 por el gobernador Antonio Ortiz y Herrera a través de Ernesto Bosch, representante diplomático argentino en Francia.

Nos encontrábamos en vísperas de la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo y el gobierno se preparaba para los grandes festejos con un interés particular, tendiente a mostrar los grandes avances de la joven nación.

Córdoba aún no contaba con una sede para el Palacio de Gobierno y ésta era una excelente oportunidad para concretarlo. La inauguración seria el acto central, en medio de los homenajes en bronce que se les otorgarían a los patriotas de aquella gesta. Pero diversas circunstancias como la elección del emplazamiento, las dificultades políticas y la crisis económica, nos privaron de uno de los proyectos más monumentales de la arquitectura académica argentina.

La sede gubernativa y su siempre esperado edificio.

El Cabildo de Córdoba fue por mucho tiempo la sede natural de la administración provincial, aunque durante un corto período la gobernación funcionó en una casona ubicada detrás de la Catedral, donde luego se estableció la sede del Seminario de Nuestra Señora de Loreto y donde en la actualidad se encuentra la plazoleta del fundador. Después de haber transcurrido varios años de instaladas las dependencias gubernativas en el Cabildo, surgió la idea de "jerarquizarlo", a través de una moderada ampliación, adosamiento de mármoles en sus muros y, sobre

todo, la construcción de una emblemática torre.

Estas renovadoras ideas lentamente fueron encausándose hacia la determinante decisión que contemplaba la demolición del histórico edificio. Este último anhelo comenzó a tomar forma con la llegada del arquitecto Francisco Tamburini (1846-1890) a la ciudad de Córdoba, el 22 de junio de 1886.[1] Al autor de no pocos y destacados proyectos para Córdoba se le encargó que, *"a la brevedad posible",* confeccionara un plano del edificio para sede del Palacio de Gobierno. Del proyecto no se volvió a hablar, por lo que quizás Tamburini no alcanzó a confeccionar el trabajo requerido, hipótesis que se afirma ante la carencia de los planos correspondientes.[2]

Varios años después, los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo fueron motivo para la realización de numerosos proyectos para casas de gobierno provinciales y sedes administrativas en general. Para la ciudad de Córdoba, uno de estos últimos fue el edificio de Correos y Telégrafos, ubicado en la primera cuadra de la calle Dean Funes. Los planos llegaron de la recientemente creada Dirección General de Arquitectura de la Nación, firmados en 1907 por su director, el ingeniero Carlos Massini. Este edificio, que vino a reemplazar a la antigua sede del Correo que en 1889 proyectó el ingeniero Bancalari, fue inaugurado el 25 de mayo de 1911. En la actualidad sólo se conserva su fachada, siendo ocupado por oficinas de la Cámara de Senadores de la Provincia.[3]

Ante los preparativos de la mentada conmemoración, el por entonces gobernador Antonio Ortiz y Herrera nombró el 31 de agosto de 1907 una comisión compuesta por el señor Director General de Rentas, el Contador General de Hacienda y el Director de Obras Públicas, para que efectuaran la valuación de la propiedad conocida como "Club El Panal" para expropiarla y utilizarla para Casa de Gobierno.[4] Ubicada en la calle Rivera Indarte frente a la Legislatura, había sido sede de un "círculo áulico" creado por Marcos N. Juárez en enero de 1887. Una

[1] Diario *El Interior,* Córdoba, 22 de junio de 1886.
[2] CARLOS A. PAGE, *La obra de Francisco Tamburini en Córdoba,* Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1993.
[3] CARLOS A. PAGE, *La arquitectura oficial en Córdoba.* 1850-1930, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1994, p. 32.
[4] *Compilación de Leyes y Decretos de la Provincia de Córdoba,* Año 1907, Tomo 34, pág. 519.

"extraña construcción -señala Marina Waisman *de acentos germánicos con un enorme vestíbulo oval que trataba de aproximarse a ciertos modelos de escaleras del barroco sur-alemán".*[5]

Ocupó su función institucional hasta que fue desocupada en 1896. En 1902 aún continuaba un ruidoso juicio que sus constructores, los ingenieros Franceschi y Ronccioni, comenzaron dos años después de su abandono.

Con la firme resolución del gobernador Ortiz y Herrera se le encargó al Ingeniero Juan Colcerniani el proyecto de habilitación del edificio destina provisoriamente a Casa de Gobierno, con las modificaciones propuestas por la Direección de Obras Públicas. Estas obras estuvieron a cargo de los constructores Romagosa y Bettolli, proponentes de la licitación efectuada el 7 de Diciembre de 1908.[6] Agreguemos con respecto a este edificio que en 1915 Arquitecto Juan Kronfuss confeccionó un nuevo proyecto de ampliación que templaba la incorporación de un segundo piso. Esta propuesta, que mantenía sobriamente las líneas del edificio existente, no llegó a realizarse.[7] Por lo o con las obras que encaraba el ingeniero Colcerniani la casa de gobierno encontraba una sede provisoria.

El proyecto Maillart.

Paralelamente a la realización de las obras de "El Panal", el mandata rio provincial como dijimos Antonio Ortiz y Herrera- envió a Ernesto Bosch "representante diplomático del gobierno argentino y gestor natural en París de los proyectos de desarrollo de la nueva nación", un poco común y extenso programa para levantar en Córdoba la Casa de Gobierno, que incluía además la central de policía y cuartel de bomberos.[8] Su ubicación sería, luego de su demolición, la manzana que ocupaba el Cabildo. Hecho poco prudente, que ya se había experimentado en distintas capitales provinciales.

El encargo recayó en el acreditado ingeniero francés Norbert August Maillart,

---

[5] MARINA WAISMAN, *El edificio del Banco Provincial,* en: Revista de Economía. Nº 24, Córdoba, 1973-1974, p. 30
[6] *Compilación..., op. cit.,* Año 1908, Tomo 35, p. 105.
[7] CARLOS A. PAGE, *La arquitectura oficial..., op. cit.*
[8] RODOLFO GALLARDO, *La historia que quedó en proyectos, en:* La Voz del Interior, Córdoba, 4 de noviembre de 1985.

quien acumularía numerosos e importantes proyectos para la Nación, como los edificios de Correos y Telégrafos, el Palacio de Justicia y el Colegio Nacional de Buenos Aires en la Capital argentina. Un personaje por entonces polémico, expresión de los duros días del Juarismo, quien no sólo apoyó, sino que sacó provecho del momento cobrando sumas importantísimas por sus servicios, pero que con la Revolución del Noventa no tuvo más remedio que regresar a su país.

Todo comenzó cuando el 25 de octubre de 1907 se sancionó la ley N° 1953 creando bonos de obras públicas que autorizaba al ejecutivo provincial a invertir la cantidad de 7.000.000 de pesos, de los cuales 1.500.000 serían destinados a la construcción de una Casa de Gobierno.[9] Cabe acotar que de aquel monto, la suma de 4.600.000 pesos se invertirían en la ciudad con obras como la pavimentación con adoquines de madera, edificios para policía, bomberos, dos escuelas graduadas, asilo de menores, museo provincial y la continuación de las obras del parque Sarmiento.

De esta manera se encargó el proyecto, presupuestos y cálculos a Maillart, quien firmó un contrato con el ministro de Hacienda, Colonias y Obras Públicas, ingeniero Luis Achával, donde se estableció que se le pagaría al proyectista el 10% sobre el costo total de la obra. El proyecto de Maillart superó considerablemente la cifra acordada por la ley mencionada, alcanzando la enorme suma de $9.881.623,10. De todas formas se aprobó el proyecto y se llegó a llamar a licitación por $ 1.337.000.[10]

Varios años después un diario de la época recordó los pormenores del proyecto, señalando que: *"Dos años después (1909) se someten los planos y demás trabajos correspondientes, que llamaron justamente la atención y arrancaron el aplauso de los entendidos, a la aprobación del* R.E. *Al liquidarse al arquitecto sus honorarios por sus trabajos, de acuerdo al porcentaje fijado en el contrato se suscitó una grave cuestión. En efecto: con fecha 17 de julio de 1909 en el Boletín Oficial y como asiento de libros de contaduría aparece la siguiente leyenda:*

---

[9] *Leyes de la provincia de Córdoba. Leyes N° 1825 a 1969. Años 1906 y 1907. Recopiladas y publicadas por Moisés J. Echenique.* Tomo XVI. Establecimiento Gráfico Los Principios, Córdoba, 1919, p. 228.
[10] *Compilación..., op. cit.,* año 1909, Tomo 36, p. 210.

"Norberto Maillard, importe de los honorarios que le corresponden, según liquidación contaduría del 17 del corriente por confección de proyectos del edificio destinado a la casa de gobierno, abonado en efectivo $ 35.000y el resto en letras de tesorería a 30, 60, 120y 150 días, $ 162.952,56."[11]

Aparentemente los casi un millón que le correspondían de honorarios por contrato se negociaron en estos montos y forma de pago. Pero el arquitecto continuó reclamando honorarios por medios legales, siendo recién el 10 de septiembre de 1910 cuando el gobierno autorizó a girar al doctor Gonzalo Figueroa la suma de $ 72.097, como liquidación provisoria.[12]

Maillart no se ajustó al presupuesto al que por ley debía respetar, dejando volar su imaginación con total libertad. El trabajo que presentó constaba según la publicación periodística antes citada: *"de dos planos de fachada verdadero alarde de dibujo, 39 planos de distribución, cortes parciales, etc.; cálculos, presupuestos y demás detalles inherentes a la magna obra".*[13] El arquitecto Rodolfo Gallardo agrega: *"Tendrá la obra una planta baja tratada como un gran basamento pétreo, con sillares hechos de argamasa. Tres grandes arcadas frente a la plaza serían la penetración al gran hall que abriría como una gran terraza sobre el espacio vacío".*[14]

Pero su excesivo costo causó el suficiente fastidio en la oposición al gobierno que pronto dejó nulo el proyecto con la posterior intervención federal de Eliseo Cantón, quien llegó a Córdoba el 29 de agosto de 1909 para sepultar los ambiciosos proyectos de Ortiz y Herrera.

El destino del proyecto para Palacio de Gobierno.

Con la llegada a la gobernación de Ramón J. Cárcano en 1925, se produjo un nuevo debate sobre el mentado tema del edificio para el Palacio de Gobierno. La idea resurgió cuando el mandatario expuso la necesidad de embellecer la Catedral, comisionándolo a Juan Kronfuss para que se encargara del asunto. No sin antes

[11] Diario *La Voz del Interior,* Córdoba, 28 de noviembre de 1921.
[12] *Compilación..., op. cit.,* año 1910, Tomo 37, p. 330.
[13] Diario *La Voz del Interior,* Córdoba, 28 de noviembre de 1921.
[14] RODOLFO GALLARDO, *Ibídem.*

Fig. 1-

Fig. 1A-

Figs. 1 /1A- Norberto Maillart

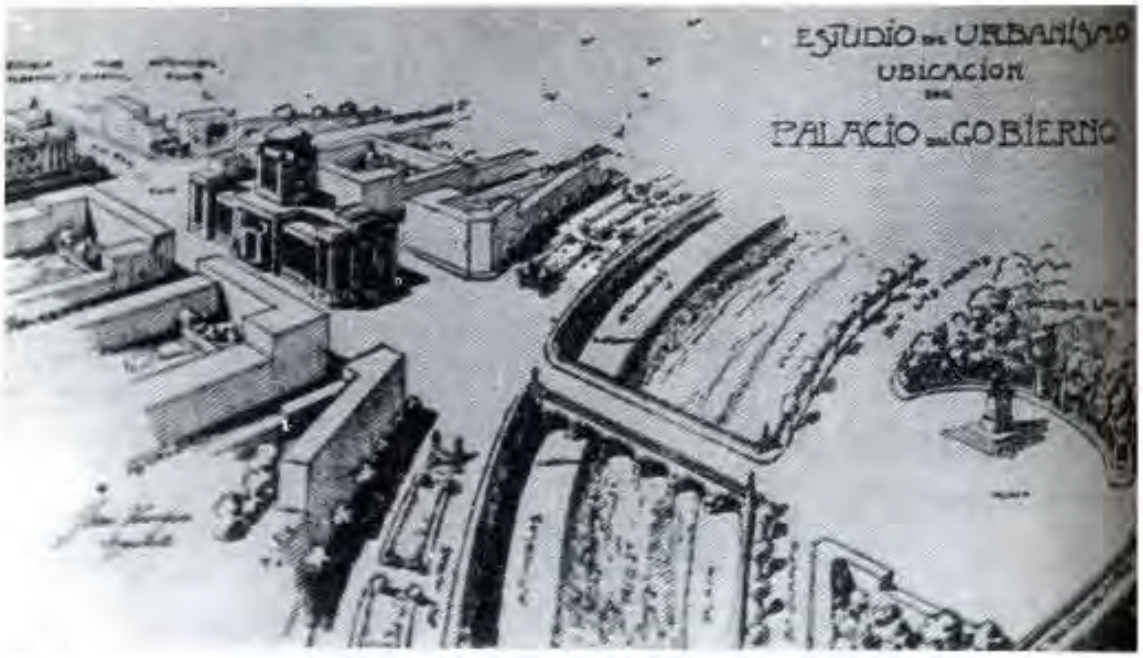


Fig. 5-Emplazamiento del mismo proyecto frente a Plaza España.

PAGINA OCHO

Una ubicación ideal proyectada para el Palacio de Gobierno de Córdo

Estudio de urbanización: Ubicación del palacio de gobierno

Por el arquitecto JUAN KRONFUSS

Fig. 6- Propuesta de ubicación del proyecto de Kronfuss en la ex plaza General Paz, diario Los Principios, 25 de enero de 1938.

criticar el proyecto anterior, éste último afirmaba que: *"sin quitarle valor al proyecto Maillart, él era inadecuado pues, aparte de otros argumentos aplastaría la Catedral reduciendo lo que hoy es el mejor monumento de nuestra ciudad a una vulgar capilla".*[15] El arquitecto húngaro sugirió un nuevo proyecto que "embelleciera" la Catedral, pero contradictoriamente el gran defensor de la arquitectura colonial aprobaba la demolición el Cabildo para que en su lugar se construyera otro proyecto de Palacio de Gobierno, que él mismo había pergeñado. Tampoco prosperó esta propuesta y dos años después la oficina técnica del Ministerio de Obras Públicas efectuó un estudio pormenorizado del tema.

Al poco tiempo y en respuesta a lo solicitado por el Poder Ejecutivo, se presentaron dos alternativas. La primera fue la del Director de Arquitectura, ingeniero Víctor Metzadour, y de su jefe de estudios y proyectos, arquitecto Juan Kronfuss. En ésta se escogía como emplazamiento un amplio terreno con frente a la hoy Plaza España, que le confería un jerarquizado espacio para desarrollar las dependencias requeridas más las futuras ampliaciones y le brindaba la necesaria monumentalidad por la altura natural del terreno. El otro estudio lo realizó el Jefe de la Oficina de Estudios y Proyectos anexa a la Dirección de Arquitectura, ingeniero Julio Barraco. Este proyecto no era más que la adaptación del proyecto de Maillart con una propuesta bastante menos extravagante que la del francés. Seguía su ubicación en el sitio del Cabildo, pero se diferenciaba del anterior por tener 36 metros en vez de 41 de altura hasta el coronamiento del ático que tenía el primero. No obstante se reducía la altura de los pisos al punto de obtener una planta más; se suprimía la mansarda y se construía el edificio en la misma línea de la Catedral, actitud que era por entonces de acuerdo común para todos los que pensaban en demoler el Cabildo para emplazar allí una nueva construcción. No obstante presentaba dos dificultades insalvables como eran el alto costo de la expropiación del resto de la manzana del Cabildo y el lugar para estacionamiento que, tanto Maillart como Barraco no contemplaron como bien señaló Kronfuss en

[15] Diario La *Voz del Interior,* Córdoba, 17 de mayo de 1925.

su propuesta.[16]

El proyecto de Kronfuss aparentemente fue el más acertado-, aunque se buscó otra ubicación. Para ello se pensó construir el edificio en la ex plaza General Paz, actuando como cierre de la "calle ancha". Avenida monumental que, para los planteos urbanísticos de la época, necesitaba de un coronamiento también monumental.

Mientras tanto la sede del Poder Ejecutivo, continuó sin construirse por varios años, deambulando las oficinas gubernamentales por diversos edificios de la ciudad.

El material gráfico presentado.

Con referencia al material gráfico que envió Maillart, y que según el diario *La Voz del Interior,* se integraba con los *"dos planos de fachada verdadero alarde de dibujo, 39 planos de distribución, cortes parciales, etc.; cálculos, presupuestos y demás detalles inherentes a la magna obra",* sólo hemos ubicado los dos primeros. Uno en el archivo del dicho diario, publicado en el artículo mencionado del arquitecto Gallardo, quien asegura que el mismo estuvo en una oficina pública. Este plano no se corresponde con el publicado por el mismo diario en 1921. La fachada de este último, bastante irreproducible, igualmente la encontramos en el libro *La República Argentina en 1910* de Carlos Urien y Ezio Colombo. El resto de la documentación no la hemos podido localizar a pesar de una exhaustiva búsqueda en repositorios locales.

A la vista del proyecto vemos como Maillart no considera el entorno histórico inmediato de la Catedral, como señaló Kronfuss, y ni tampoco el de la antigua Plaza Mayor, a la que aparentemente le proyecta un nuevo trazado para jerarquizar indudablemente su propio proyecto. El tema de la demolición del Cabildo ya no es una responsabilidad del proyectista sino de las mismas autoridades que proponen ese sitio.

De esta manera surge un imponente edificio, el más monumental que podría haber tenido Córdoba, donde no se especuló en dimensiones y ornamentación.

[16] Diario *Los Principios,* Córdoba, 18 de noviembre de 1928.

Básicamente el edificio se lo concibió en tres partes. Primero el gran basamento almohadillado, luego el cuerpo principal donde en el frente apare una loggia de columnas corintias estriadas y finalmente el coronamiento un imponente ático rematado por la mansarda francesa.

El edificio tiene su ingreso principal hacia la plaza con tres grandes puertas con rejas de acceso culminadas en arcos. Se llega a ellas por una imponente escalinata y entre las mismas se ubican grandes pilastras que contienen cuatro esculturas.

Flanqueando el ingreso dos cuerpos sobresalen del resto, manteniendo sus tres partes definidas y denotándose la presencia de un piso bajo a través de una ventana. El resto de la composición se presenta con todo el repertorio académico en una brillante obra de arquitectura.

A la vista de nuestra actual concepción, estaremos de acuerdo que aquel proyecto iba a borrar la imagen de la Plaza Mayor con el Cabildo y la Catedral, los símbolos más representativos de un poder colonial que los gobernantes de aquella época deseaban sin duda desterrar. Si el lugar escogido hubiera sido otro, si se hubieran superado los conflictos políticos de la época y las arcas del gobierno hubieran sido más generosas, sin duda que Córdoba ostentaría uno de los edificios más representativos de la arquitectura académica del país. Pero para enriquecimiento de la historia de la arquitectura colonial argentina, el Cabildo de Córdoba quedó resguardado de un fatal y demoledor desenlace.

CURRICULUM DEL AUTOR

Arquitecto. Investigador del CONICET con sede en el Instituto de Investigación en Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la Universidad de Córdoba. Miembro de ICOMOS y de la Junta Provincial de Historia de Córdoba Ha escrito 21 libros y folletos que se suman a 122 artículos en diarios y revistas especializadas nacionales y extranjeras.

BUENOS AIRES - RÍO DE JANEIRO 1900.
DOS CIUDADES EN EL CAMBIO DE SIGLO

Luis Patricio Rivas

Irma Arestizábal

"... ¿Quando aparecerás tu, providencia desta terra, Alvear da cidade carioca?" (Olavo Bilac, en ocasión de la visita del Presidente Campos Salles a Argentina en 1900)

En noviembre del año 1900 el presidente brasileño Campos Salles visitó la Argentina. Los miembros de su comitiva y los periodistas brasileños que lo acompañaban quedaron impresionados por el aspecto de Buenos Aires.

La transformación urbana comenzada por el intendente Torcuato de Alvear en 1882, con el apoyo del presidente Roca, estaba entonces en su apogeo. Los visitantes pudieron apreciar a su llegada el nuevo Puerto Madero inaugurado en 1896, pasearon por la Avenida Alvear con sus palacios y *petit hotel* y recorrieron los bosques de Palermo.

Uno de los aspectos que más los impresionó fue el conjunto monumental de la Avenida de Mayo uniendo la Plaza de Mayo con la Plaza del Congreso. La Avenida había sido inaugurada en 1894 y seis años después, si bien aún no estaba completa, ya se elevaban en ella edificios magníficos como el del diario La Prensa, la Intendencia y varios hoteles.

La Plaza de Mayo estaba remodelada (una de las primeras medidas del Intendente Alvear fue la demolición de la Recova que la dividía en dos) y la Casa de Gobierno había sido terminada por el arquitecto Tamburini.

En el otro extremo se había iniciado en 1898 la construcción del Palacio del Congreso (según un proyecto del arquitecto Víctor Meano) como remate del eje

monumental.

Toda la ciudad en ese momento estaba en medio de una verdadera fiebre constructiva y trabajaban en ella arquitectos e ingenieros que construían sus edificios con las últimas novedades formales y tecnológicas de Europa. Por primera vez en su historia hacia 1895 Buenos Aires había superado en población a Río de Janeiro (en 1900 Río tenía 690.000 habitantes y Buenos Aires cerca de 1.000.000).

El periodista y poeta Olavo Bilac fue uno de los miembros de la comitiva de Campos Salles y en su crónica de la visita[1] con estilo grandilocuente hace hincapié en tres aspectos:

1. La necesidad de un hombre providencial para renovar Río de Janeiro: *"...cuando un día surgirá de tu seno fecundo el hombre para reformarte, el Torcuato de Alvear designado por el destino para la misión gloriosa de curarte de tu pereza e infundirte nueva sangre..."*

2. El contraste entre la prodigalidad de la naturaleza con Río de Janeiro con el escaso encanto natural y la obra del hombre en Buenos Aires:

"Tú eres la hija amada de la naturaleza, para hacerte feliz la suerte quiso abrigarte a la sombra del terciopelo verde de las más bellas montañas de la tierra, y extendió a tus pies la alfombra ondulada de las más hermosas aguas, y abrió para ti la gloria µlgurante del más bello pedazo del firmamento. Para Buenos Aires en cambio fue una seca e implacable madrastra: la dejó como una huérfana abandonada y triste en la torturante monotonía de una planicie infinita,... con los pies bañados en el agua lodosa de un río esta desso. Y todo lo que la desheredada posee hoy es obra de su coraje, de su desesperado esfuerzo, de su ruda labor sin treguas. Cuando tú quieras ser una ciudad decente, que asombro no serás Sebastionópolis (por San Sebastián de Río de Janeiro), respondiendo con un poco de trabajo a la generosidad con la que Dios te trató".

3. Finalmente, la tradicional rivalidad entre Argentina y Brasil:

"...cuando un carioca vuelve de Europa y pisa de nuevo tus calzadas remendadas y mira tus edificios viejos y sucios y tu gente en mangas de camisa y pies descalzos, el disgusto no es tan grande: el viajero reconoce la inferioridad de su tierra pero se recuerda que el confort y la elegancia

[1] Diario *Gaceta de Noticias,* Rio de Janeiro, 18/11/1900.

de Europa son el producto de siglos de civilización y de trabajo... pero reconocer que allí mismo, a cuatro días de viaje, hay una ciudad como Buenos Aires, y que nosotros hijas de la misma raza y del mismo momento histórico, con mucha más vida, con mucha más riqueza, con mucha más protección de la naturaleza, todavía tenemos por capital de la República en 1900, a la misma capital de dom Jodo VI en 1808, eso es lo que duele como una afrenta, eso es lo que revela como una injusticia..."

Estas expresiones de Bilac no eran una excepción; la ciudad de Buenos Aires era hacia 1900 fuente de inspiración para la reforma urbana de Río de Janeiro. Para ubicarnos históricamente haremos un resumen de la evolución de Janeiro.

Sâo Seba de Janeiro fue fundada en el año 1565 en un sitio geográfico escogido por su calidad de puerto natural y facilidad para la defensa. Los núcleos urbanos en el Brasil colonial eran en general ciudades puerto entorno rural, más vinculados con el entorno rural que entre sí.

A diferencia de los españoles, los portugueses no contaban con un esquema urbano prefijado las Leyes de Indias. Sus fundaciones se basaban en crecimiento espontáneo a partir de núcleos generadores.

En el caso de Río los primeros núcleos se localizaron en cuatro morros: Castelo con la ciudadela, Santo Antonio, Sâo Bento Conçeicao tarde, en la planicie entre estos cuatro morros se extendieron las áreas residenciales y se localizó la actividad comercial.

Los pantanos y las lagunas, así como el relieve montañoso constituían un obstáculo al desarrollo de la trama urbana. El primer gran impulso a su desarrollo fue a comienzos del siglo XVIII con el auge de la minería en Minas Gerais. Río se transformó en el puerto por donde salía la producción de oro y diamantes y entraban los productos extranjeros para los populosos centros mineros.

En 1763 fue elevada a capital del virreinato desplazando a la ciudad de Salvador de Bahía. Este momento coincide con el comienzo de la declinación de la producción de las minas. La población pasó de 12.000 habitantes en 1713, a 50.000 en 1751 y hacia 1799 había disminuido a 43.000.

Un hecho fundamental para Río de Janeiro fue la llegada en 1808 de la Corte Portuguesa que venía huyendo con el apoyo inglés, de la invasión napoleónica[2] muy grande el impacto de una comitiva de más de 15.000 personas en una ciudad con una población de 50.000 habitantes.

En 1822 se proclama el imperio del Brasil independizándose del reino de Portugal. Como emperador asume Pedro I, el hijo del rey de Portugal que había permanecido en Brasil desobedeciendo a su padre.[3] A diferencia de la independencia de las colonias españolas esta transición se realizó casi sin violencia.

La formación social brasileña de principios del siglo XIX está definida por las relaciones de producción esclavista y el carácter mercantilista de la vida económica. Se desarrolla la producción de café en los estados de San Pablo y Río (valle de Paraiba) y se consolida el trípode de la esclavitud, los latifundios y el monocultivo de exportación. Entre Río de Janeiro, San Pablo y Minas Gerais surge el nuevo núcleo de desarrollo económico y el centro del poder político hasta fin del siglo XIX.[4]

Con la llegada de la corte en 1808 la población pasó de 50.000 habitantes a 100.000 en 1822 y 135.000 en 1840 (triplicando la de Buenos Aires de la misma época). Los límites de la ciudad en 1800 eran hacia el oeste el campo de Santana y al sur el Paseo Público (primer parque público, inaugurado en 1783) iniciándose la expansión hacia Flamengo y Botafogo. Surgen en esa época los barrios de Cidade Nova y Sáo Cristováo. El puerto se desarrolla del otro lado de los morros de Sâo Bento y Conçeicao. Durante toda la época de la corte portuguesa y del imperio la estructura del centro de Río siguió siendo la de fines del siglo XVIII.

Todo el movimiento de la ciudad estaba basado en la mano de obra esclava.[5]A partir de la mitad del siglo XIX el trabajo libre empieza a substituir al trabajo esclavo

---

[2] A poco de su llegada a Brasil el rey Dom Joáo VI abre los puertos al comercio inglés alterando las condiciones económicas de la colonia. Esta libertad de comercio desencadenó una gran actividad comercial en Río de Janeiro pero arruinó las precarias manufacturas locales.

[3] En 1831 fue obligado a abdicar en favor de su hijo Pedro II.

[4] En cambio se acentúa la declinación del Nordeste ante la baja del precio de sus productos de exportación, el azúcar y el algodón.

[5] Los esclavos realizaban, no sólo el transporte de mercaderías y de las personas en sillas de manos, sino que eran fundamentales para el aprovisionamiento de agua y la evacuación de aguas servidas de las viviendas.

(en 1845 Inglaterra prohíbe el tráfico de esclavos después de haberlo aprovechado por tres siglos). Cuando por fin en 1888 se proclama la abolición de la esclavitud, la gran mayoría de los trabajadores de la incipiente industria de Río eran asalariados.

Una parte muy importante de esta producción se realizaba en pequeñas fábricas y talleres que funcionaban en las viejas casa coloniales del centro. En esas mismas casas vivían los operarios y también se daba gran parte de la actividad comercial de la ciudad.

El hacinamiento resultante hizo que ya hacia 1850 el problema sanitario fuera crítico y las frecuentes epidemias le crearon a Río de Janeiro la fama de ciudad "pestilente".[6] Esto resultó perjudicial para el comercio, ya que los barcos se negaban a atracar en el puerto.

En ese contexto empiezan a hacerse oír los médicos higienistas, que proponen intervenciones para corregir las "enfermedades" del "organismo" urbano (en Argentina en la misma época Wilde y Rawson se ocupaban del problema de los conventillos con un discurso semejante.)

Durante el Imperio se realizaron varios planes para la reforma urbana de la ciudad y especialmente de su área central,[7] sin embargo la clase gobernante no demostró interés en que el estado invirtiese las grandes sumas necesarias para estas obras.

La abolición de la esclavitud y la proclamación de la República en 1889 repercutieron en Río, como centro político y cultural del país. La década de 1890 fue sacudida por las luchas que marcaron la consolidación de la República y por la crisis económica provocada por la especulación en la bolsa (similar a la crisis argentina de 1890), en este contexto, la realización de la reforma de la ciudad fue postergada.

---

[6] Después de la primera epidemia de fiebre amarilla en 1850, la enfermedad se repitió cíclicamente con más de mil muertos por año, también hubo varias epidemias de cólera y viruela.

[7] Al arquitecto francés Grandjean de Montigny se le deben varios proyectos urbanos monumentales para el rey y más tarde para el Imperio, que quedaron en los papeles. Grandjean había llegado en 1816 con la Misión Artística Francesa traída para formar una Academia de Bellas Artes similar a la de París (nótese el paralelo con los artistas franceses traídos por Rivadavia en la década de 1820.)

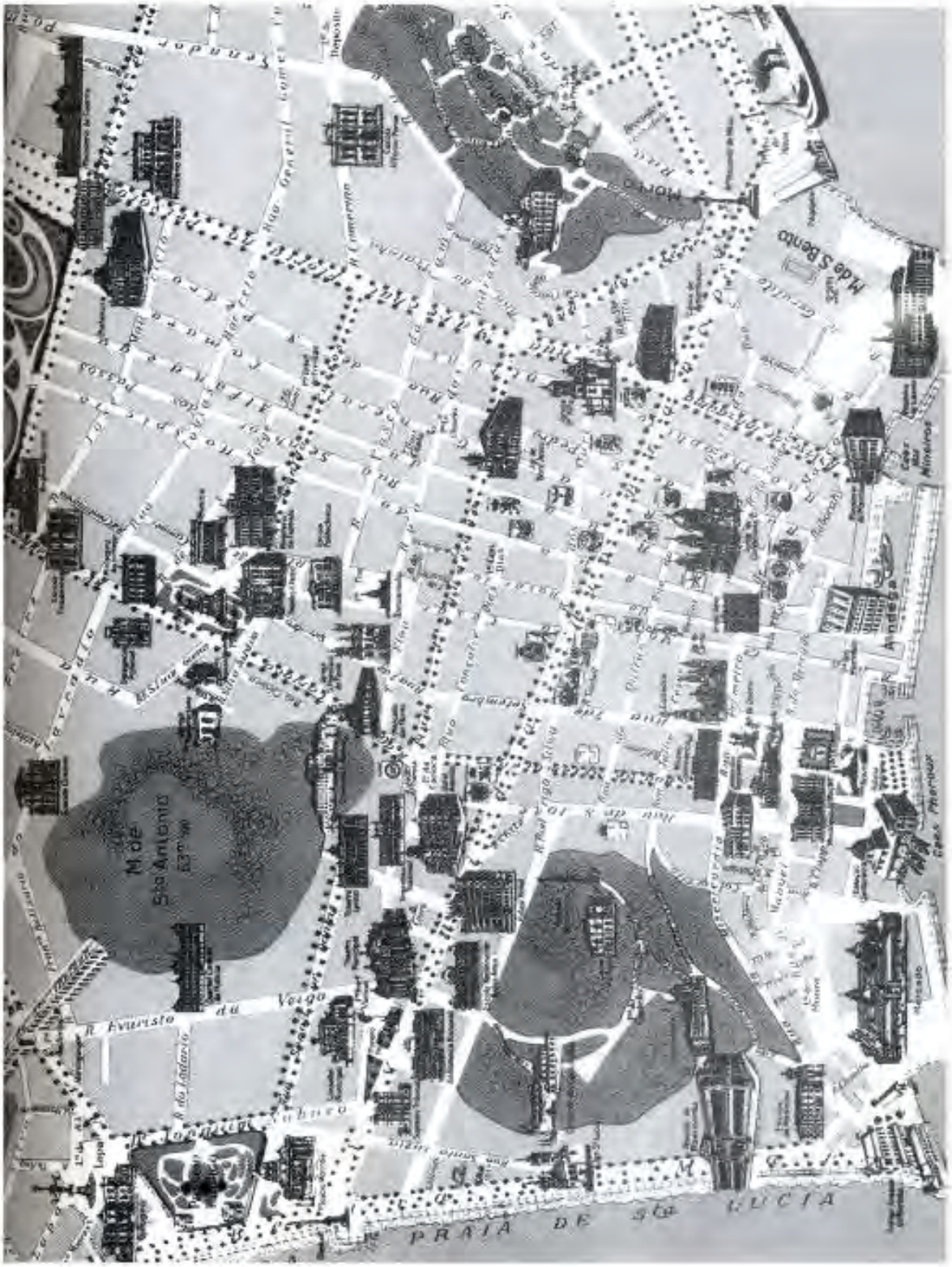


Fig. 1- Plano del área central de la ciudad de Rio de Janeiro

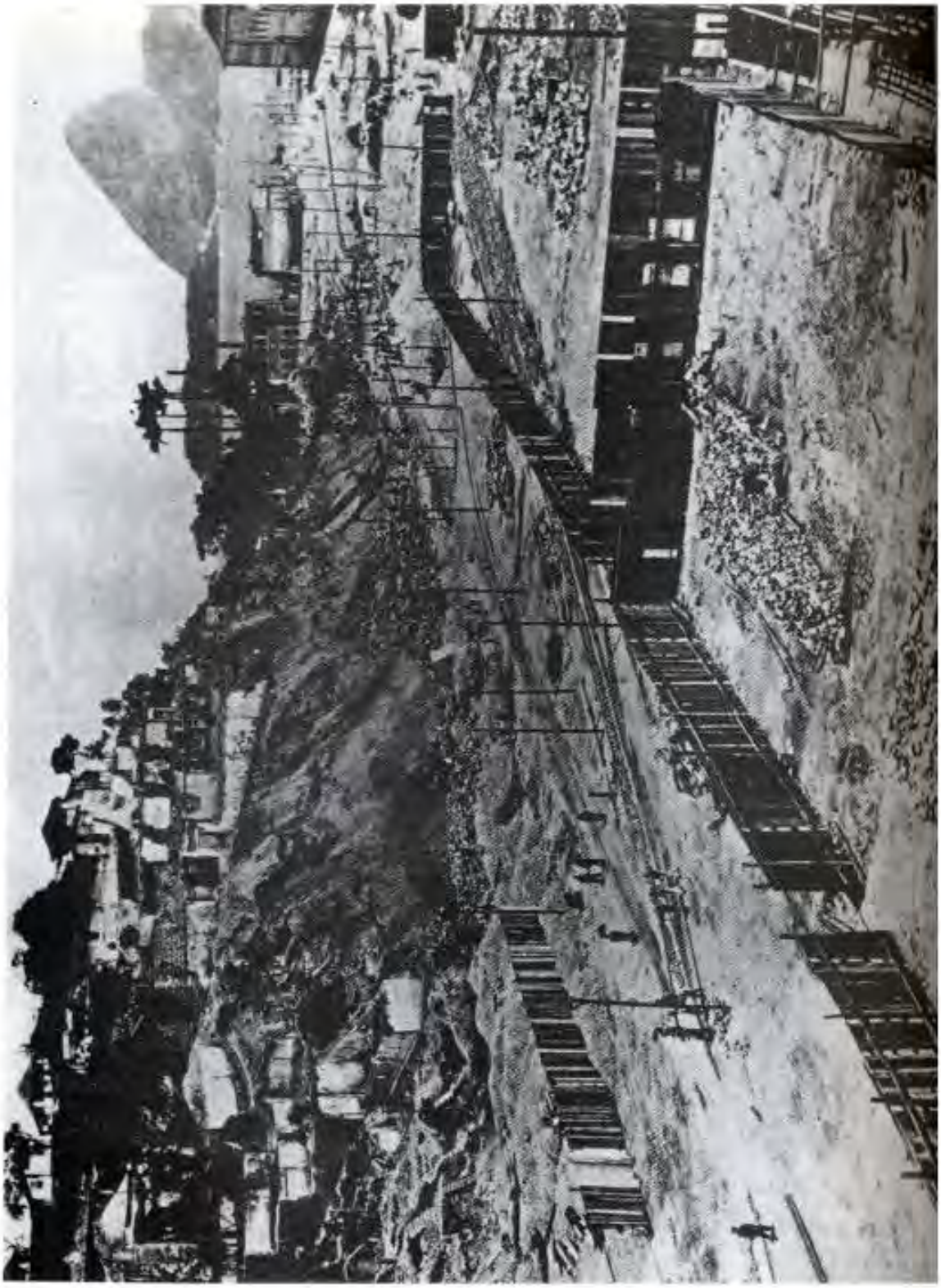
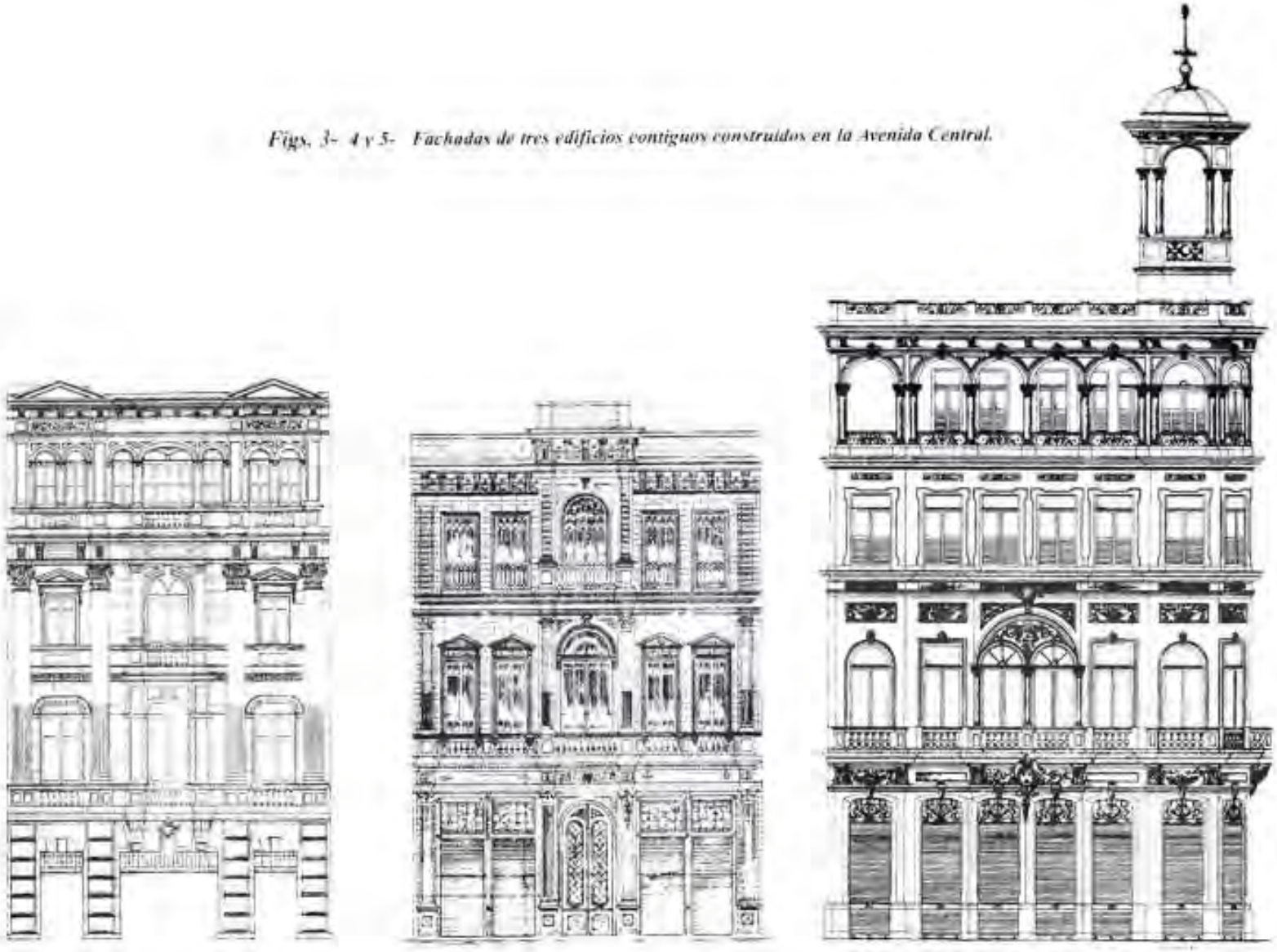


Fig. 2- La Avenida Central en 1904 cuando ya estaba abierta hasta la Plaza Mariscal Floriano. A la izquierda, el morro del Castelo con restos de las casas de la ladera de Ajuda; a la derecha, el Convento de Ajuda. Foto publicada en la revista Kosmos *en noviembre de ese año.*

Figs. 3- 4 y 5- Fachadas de tres edificios contiguos construidos en la Avenida Central.



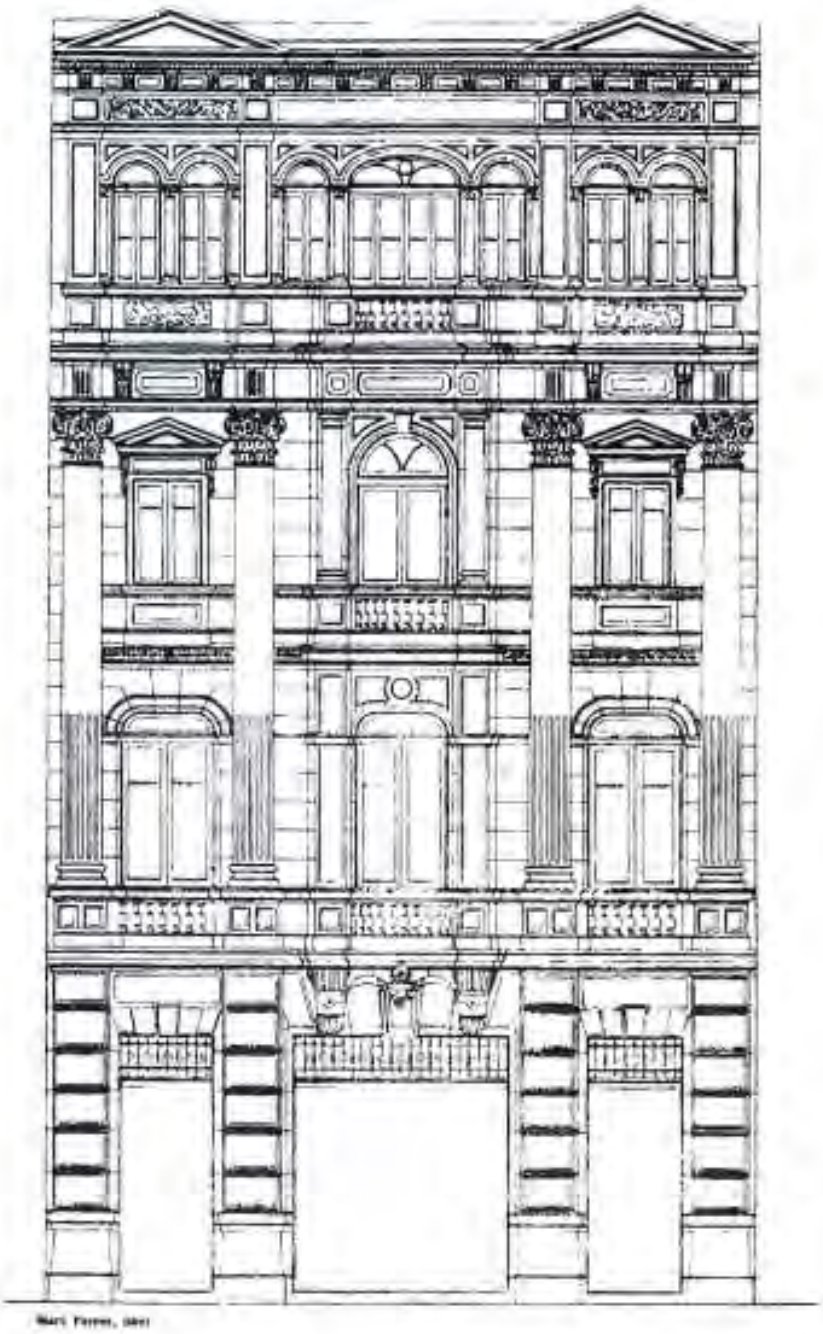


Fig. 3 - Predio N° 173, propietaria: D. Amelia Regis de Oliveira, proyecto y construcción: Dr. Heitor de Mello; frente: 11m; altura general sobre el nivel calle: 20 m; altura máxima: 20.45 m.

Mientras tanto la población de Río aumentaba con la inmigración extranjera conjugada con las migraciones internas de campesinos y ex-esclavos, llevando las condiciones de vida del proletariado carioca a niveles críticos.[8] La transformación de Río de Janeiro en una ciudad capital moderna era una parte fundamental de la plataforma de gobierno del presidente Rodrígues Alves que asumió la presidencia en noviembre de 1902.[9]

Uno de sus primeros actos de gobierno fue el nombramiento del nuevo *prefeito* de la Capital (Río de Janeiro como Buenos Aires tenían un status especial y su *prefeito* era nombrado directamente por el presidente). En este cargo designó al ingeniero Francisco Pereira Passos, empresario con fama de eficaz administrador y organizador, de gran experiencia en construcciones ferroviarias. En él, la ciudad había encontrado el Torcuato de Alvear que reclamaba Olavo Bilac.

Asumió su cargo el 30 de diciembre de 1902 con poderes casi dictatoriales, ya que el Consejo Municipal había sido suspendido por seis meses.

Casi al mismo tiempo, en marzo de 1903, fue nombrado como Director de Salud Pública el médico higienista Oswaldo Cruz. Su misión fue acabar con la fiebre amarilla que desprestigiaba la imagen internacional de la ciudad. A este fin, le otorgaron plenos poderes incluyendo la autorización de demoler edificios que resultasen peligrosos para la salud pública.

Dio comienzo entonces la ejecución de un plan completo y coordinado de remodelación de la ciudad: Mientras el gobierno federal encaraba directamente la modernización del puerto y la apertura de una avenida que atravesaba el centro histórico de la ciudad; el *Prefeito* Pereira Passos iniciaba una serie de ensanchamientos de calles y apertura de avenidas.

Las obras más importantes realizadas por la *Prefeitura* fueron:

---

[8] El principal lugar de habitación popular era el cortiço, vieja casa subdividida parecida a nuestro conventillo y con similares problemas de hacinamiento y falta de higiene.

[9] Los intereses de la inmigración de los cuales depende en gran parte nuestro desarrollo económico, están unidos a la necesidad de saneamiento de esta capital. Es preciso que los poderes de la república a quien incumbe tan importante servicio, hagan de él su más seria y constante preocupación, aprovechando todos los elementos de que pudieran disponer, para que se inicie el camino. La Capital de la República no puede continuar siendo señalada como lugar de vida difícil, cuando tiene hartos elementos para constituir el mas notable centro de atracción de brazos, de actividades y de capitales de esta parte del mundo." (Manifiesto inaugural a la Nación publicado en el diario Conejo da Manha del día 16/11/02).

- La avenida Beira-mar que unía, bordeando la costa, el centro de la ciudad con los barrios de Catete, Flamengo y Botafogo donde se alzaban las nuevas residencias burguesas.
- La apertura de nuevas avenidas uniendo el centro con el norte de la ciudad.
- La apertura de vías de comunicación entre el centro y la zona portuaria a través de los morros.
- El ensanche y rectificación de numerosas calles del centro de la ciudad. Este plan implicó la demolición de centenares de edificios.'[10]

Además de éstas Pereira Passos realizó numerosas obras de embellecimiento de plazas y jardines y otras de estética urbana y dictó numerosas normas para "civilizar" el comportamiento popular.[11]

Complementando el plan de la *Prefeitura,* el Gobierno Federal ejecutó sus dos grandes obras:

- El Puerto, iniciado en 1904 y concluido en 1911. La empresa constructora fue la firma inglesa C. H. Walkers, la misma de Puerto Madero de Buenos Aires. Se realizó la rectificación de la línea de la costa en la zona de Saúde y Gamboa, en una extensión de 3500 metros mediante el relleno de más de 20 hectáreas de la Bahía de Guanabara usando las tierras obtenidas en el arrasamiento del morro del Senado. También comprendió la demolición de centenares de construcciones. En un ancho de 100 metros se sucedían los muelles con grúas eléctricas, las vías del ferrocarril, los grandes almacenes y una nueva avenida.
- La apertura de la Avenida Central (actual Avenida Río Branco), desde la plaza Mauá en el nuevo puerto, hasta el comienzo de la avenida Beira-Mar, obra que fue el símbolo de la época, concebida como puerta de entrada a la ciudad para el viajero de ultramar. A lo largo de 1800 metros y con un ancho de 33 metros,[12] atravesaba el centro histórico de Río alterando totalmente su estructura colonial.

---

[10] El ya mencionado Olavo Bilac le cantaba al "himno jubiloso de las piquetas".

[11] Se reprimieron formas de consumo de la clase baja, como la venta de achuras en las calles, el ordeñar vacas en la vía pública, se persiguió a los perros sin licencia y se intentó reemplazar los festejos tradicionales del carnaval por "batallas de flores". Se llegó a prohibir el uso de barriletes para que no se enredaran en los cables de luz.

[12] Se la construyó de este ancho con el fin expreso de superar los 30 metros de la Avenida de Mayo

En cambio la Avenida de Mayo, que era su referencia en muchos aspectos, unió la sede de los dos poderes políticos y su trazado por el medio de una hilera de manzanas transgrede pero no destruye la trama existente.[13]

Las obras de la Avenida Central fueron dirigidas por el presidente del Club de Ingenieros, Paulo de Frontim.[14]

Para realizar la apertura se expropiaron y demolieron más de 500 edificios y se cortó parte de la ladera del morro del Castelo, despejándose la traza en menos de 6 meses.[15]

Se realizó, con gran repercusión, un concurso de modelos de fachadas para edificios de la nueva Avenida. Los terrenos sobrantes de las expropiaciones fueron vendidos en remate público y se elaboró un reglamento que fijaba el plazo de 90 días posteriores a la escrituración, para la presentación de los planos completos de obra por parte de los compradores. Se fijó también una altura mínima de 3 pisos y la obligación de ocupar la planta baja con locales comerciales.

La inauguración fue en noviembre de 1906, apenas 20 meses después de iniciadas las obras. Esto contrasta con los casi diez años que llevó la apertura de nuestra Avenida de Mayo.

Al terminar Rodrigues Alves su cuatrienio presidencial había conseguido su objetivo de transformar a Río de Janeiro en una capital moderna. En Brasil, como había pasado antes en la Argentina, las *élites* gobernantes gastaron los recursos del país en el embellecimiento de la ciudad Capital: "Al desarrollo de la producción propiamente dicha, se prefería anticipar la modernidad de las costumbres, en una tentativa aparentemente ingenua de invertir el orden histórico de causas y

---

[13] Como dicen Alberto Nicolini y Marta Silva *(La ciudad cuadricular,* artículo en Summa/ Historia, Documentos para una historia de la arquitectura argentina, Buenos Aires, Ediciones Summa, 1980) la apertura de la Avenida cumplía tres siglos después con la norma urbanística de las Leyes de Indias que indicaba que debían partir calles principales en los ejes de la plaza mayor.

[14] El Club de Ingenieros tenía una gran influencia política y fue uno de los principales propagandistas de la modernización de Río de Janeiro. Irónicamente su sede, uno de los principales edificios de la Avenida, sufrió un derrumbe durante la construcción que causó dos muertos y numerosos heridos

[15] El costo de las expropiaciones fue uno de los problemas que demoró las obras de la Avenida de Mayo. También había hecho fracasar otros proyectos de reforma en Río y para resolverlo el Congreso de Brasil votó en 1903 una ley que fijaba el valor de expropiación en el valor fiscal declarado por el propietario.

efectos".[16]

La transformación de la ciudad en apenas cuatro años tuvo un costo humano muy alto. La demolición de centenares de edificios por las distintas obras agravó notablemente el problema de vivienda en la ciudad, siendo en esta época que surgen las primeras favelas (llamadas así por las viviendas precarias realizadas en el morro de Favela por algunos de los desalojados por las demoliciones).[17]

Resulta interesante comparar la evolución posterior de la Avenida de Mayo y la Avenida Central.

La primera sufrió un proceso de desvalorización y estancamiento a partir de 1930. El corrimiento del centro financiero y comercial hacia el norte frenó la presión inmobiliaria para la renovación edilicia y permitió que se conservara gran parte de su edificación original, aunque deteriorada.

En la Avenida Central, en cambio, la valorización del suelo hizo que los edificios fueran reemplazados hasta tres veces y sólo quedan hoy unos pocos de los que existían en 1910, en su mayoría edificios públicos.

Este trabajo es una primera aproximación al análisis comparativo de las intervenciones urbanas en Rio de Janeiro y Buenos Aires. La relación de ambas ciudades con los centros hegemónicos ha sido objeto de amplios estudios, pero está mucho menos desarrollado el estudio de las relaciones e influencias entre ambas ciudades (como también en general entre Argentina y Brasil).

Creemos que resulta de gran riqueza la comparación de la interacción de una misma concepción (en este caso el urbanismo europeo del siglo XIX) sobre realidades geográficas, urbanas e históricas distintas y al mismo tiempo cercanas.

Estos estudios forman parte de un proceso de integración cultural que, en los últimos años ha quedado rezagado respecto a la integración económica.

---

[16] María Pace Chiavari, *Las transformaciones urbanas del siglo XIX,* en: Giovanna Rosso Del Brenna (organizadora), El Río de Janeiro de Pereira Passos, Río de Janeiro, 1985.

[17] El descontento popular contra el *prefeito* que demolía sus miserables viviendas y el Director de Salud que los obligaba a vacunarse compulsivamente. El *bota-abaixo, tira-abajo* y el general mata mosquitos, respectivamente, estalló a fin de 1904 con la llamada "Revuelta de la Vacuna", que obligó a la intervención del ejército.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Autores varios, MARINA WAISMAN (coordinadora), Summa/Historia, *Documentos para una historia de la arquitectura argentina,* Buenos Aires, Ediciones Summa, 1980.

Autores varios, GIOVANNA ROSSO DEL BRENNA (organizadora), *O Río de Janeiro de Pereira Passos,* Río de Janeiro, PUC / Río de Janeiro, Editora Index, 1985.

JAIME LARRY, BENCHIMOL, *Pereira Passos: um Haussmann Tropical,Río* de Janeiro, Biblioteca Carioca, Departamento Geral de Documentaçao e Informaçao Cultural, Prefeitura de Rio de Janeiro, 1990.

IRMA ARESTIZABAL, *A Paissagem desenhada o Rio de Pereira Passos,* Catálogo de exposición realizada en el Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, 1994.

MARC FERREZ, *O Álbum da Avenida Central,* Reedición 1983, Sáo Paulo, Joáo Fortes Engenharia Editora Ex Libris, 1910.

RAMÓN GUTIÉRREZ, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

CARLOS HUNTER, JUSTO SOLSONA y otros, *La Avenida de Mayo, un proyecto inconcluso,* Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires/ Ediciones CP67, 1990.

CURRICULUM DE LOS AUTORES

Irma Silvia Arestizábal es licenciada y profesora en Historia del Arte egresada de la Universidad Nacional del sur Bahía Blanca, Argentina; doctora en Historia del Arte graduada en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y ha completado el curso de pos grado (posdoctorado) sobre Museografía en la Facultad de Arquitectura del Instituto Politécnico de Milán. Es miembro del Directorio Ejecutivo del Comité de Museos de Arte Moderno CINAM del ICOM-UNESCO, y Curadora de la Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores desde 1998. Ha sido Directora del Museo de la Casa Rosada entre 1992y 1997, Curadora de las

colecciones del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro y Directora del Centro Cultural Pontificia Universidad Católica, también de Río de Janeiro. Autora de numerosos libros, artículos y catálogos, entre ellos la Guía Histórica Arquitectónica de Río de Janeiro, *Río de Janeiro, Río Arte, 1995.*

Luis Patricio Rivas es arquitecto egresado de la FADU/UBA, habiéndose especializado en arquitectura hospitalaria (residencia en la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires entre 1989y 1991), habiendo sido Consultor Senior del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en el tema arquitectura para la educación. Ha sido docente en la FADU/UBA en Introducción al conocimiento Proyectual y en Historia de la Arquitectura, ha participado en el Seminario "Arquitectura de Buenos Aires 1850-1950" en el Instituto del Servicio Exterior de la Nación. Ha realizado publicaciones en diversos medios de nuestro país y de Brasil y participado en congresos, encuentros y seminarios con ponencias sobre arquitectura para la salud e historia de la arquitectura

MODERNISMO Y "ART NOUVEAU" EN LA ARQUITECTURA ESCOLAR BONAERENSE

Vicente Rodríguez Villamil

PLAN DE EDIFICACION ESCOLAR

EL 1° de mayo de 1906, el gobernador de la Provincia de Buenos Aires don Marcelino Ugarte, dirigía el acostumbrado mensaje a la Honorable Asamblea Legislativa refiriéndose a su obra de gobierno. Un párrafo de su discurso expresaba que:

"...era menester hacer la educación que la Constitución ha establecido. Común, es decir, para todos... ".[1]

De esta manera aludía a la Ley de Edificación Escolar, promulgada el día 6 de febrero de ese mismo año. Y continuaba el gobernador:

"... Para elevar el porcentaje de asistencia, que es problema de difícil solución, se ha dictado la Ley de Edificación Escolar, que se propone levantarla en los puntos donde la población presente una densidad mayor. La Dirección de Escuelas ha sacado ya a licitación el primer grupo de 410 escuelas, y luego vendrá el de 600, para completar el programa total, desde que los recursos de la Ley alcanzan para esa cifra....".[2]

El primer aviso de licitación de 98 edificios de mampostería y 312 *"casas de madera y hierro",* aparecía efectivamente en los diarios de la época a partir del 15 de febrero de 1906.

El llamado se dividía en dos partes: en la primera, se licitaban *"casas escolares"* en Bahía Blanca, Balcarce, Florencio Varela, General Pinto, Laprida, Mercedes, Patagones, San Nicolás y Baradero. *Y "casas para escuelas fijas, según planos tipos", en la*

[1] Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires-Año 1906, La Plata, Talleres A. Gasperini y Cía, 1906, p. 20.
[2] Ibídem.

parte rural de La Plata, Azul, Colón, Chacabuco, Chivilcoy, Dolores, Exaltación de la Cruz, General Alvear, General Arenales, General Belgrano, Guaminí, Laprida, Las Flores, Las Heras, Lobería, Luján, Magdalena, Mercedes, Nueve de Julio, Patagones, Pehuajó, Ramallo, Pergamino, Rojas, Saavedra, Saladillo, San Isidro, San Nicolás, San Pedro, San Vicente, Suipacha y Trenque Lauquen.

Las propuestas debían ser escritas en papel sellado de la Provincia (de valor 5 pesos la hoja), presentadas separadamente por cada obra urbana, y I cada una, por varias o por todas las rurales de un mismo Partido, a opción los interesados. Se recomendaba la especificación de precios unitarios y totales, y de los plazos estimados de duración de los trabajos. La forma de presentación debía ser en sobre cerrado con goma y lacrado, el día 5 de marzo (de 1906), a las dos de la tarde, ante el Señor Director General de Escuelas.

La segunda parte del llamado se refería *a "la construcción y colocación de 312 casas de madera y hierro para escuelas rurales, habitaciones del maestro y demás dependencias"*. Las propuestas debían versar sobre el mejor sistema de construcción y su menor precio, debiendo presentar al efecto planos y presupuestos detallados, con sujeción al esquema y condiciones que los interesados podían ver en la oficina de obras de la Dirección general. Se permitía ofrecer precios de conjunto: por el total de las 312 casas de la referencia; por grupos de a 50, y por cada una, armadas en los parajes que se indicarían en la dicha oficina de obras.[3]

Según información de la época, el llamado tuvo un éxito parcial, ya que no se presentaron propuestas para todas las construcciones requeridas: *"En la Dirección General de Escuelas continúa la apertura de las propuestas para la construcción de edificios escolares en la campaña. El trabajo de la licitación es lento debido a la gran cantidad de propuestas y a la diversidad de construcciones. La Dirección tendrá que sacar nuevamente a licitación los edificios de muchos distritos, que no hubo proponentes esta vez".*[4] Esto se informaba el día 7 de marzo; dos días después, las noticias agregaban

[3] Este aviso de licitación se encuentra en *El Diario,* del lunes 19 de febrero de 1906, en *El Pueblo,* del domingo 4 de marzo de 1906, y en otros periódicos de la época.
[4] *El Diario,* miércoles 7 de marzo de 1906.

"La Plata. Licitación de edificios.

En presencia del director Dr. Bahía, secretario sr. Massa, contador Foley y subsecretario Mallo, continuó ayer la licitación para la construcción de edificios escolares.

Leídas las propuestas, levantadas las actas y llenadas las demás formalidades de estilo, se dio por terminado el acto, al cual concurrieron nueve licitadores". [5]

De esta manera, comenzaba a concretarse el plan de edificación de escuelas que ordenaba la Ley de febrero de 1906, conducido por la Dirección

General de Escuelas y el Consejo General de Educación de la Provincia le Buenos Aires. Esta última repartición se ocupaba de la faz técnica, a través de su Oficina de Construcciones y el indicado como *"ingeniero proyectista":* Alberto Palacios.[6]

En el mes de abril del año 1907, se discutían en el Consejo General los presupuestos de nuevas escuelas a construirse en Zárate ($ 121.288), Tandil ($ 108.000) y Olavarría ($ 91.671), señalando el presidente señor Vega que sus planos eran

"...modificaciones de otros que ya están en construcción, cuyas reformas han sido indicadas por la Oficina de Construcciones y cuentan con la conformidad de la misma... ".[7]

Y en la sesión del mismo Consejo del 7 de mayo de 1907 fue modificado y aprobado el «Pliego de condiciones para la edificación de casas para escuelas» de un nuevo grupo de obras. Se especificaban los siguientes ítems: condiciones generales, de la licitación y propuestas, adjudicación, pagos, trabajos adicionales, contratistas, inspección técnica, pérdida de la garantía, leyes y ordenanzas, medianeras, modificaciones a los planos, calidad del trabajo y materiales, recepción de las obras, cuestiones imprevistas y garantía.[8]

El Plan continuaba su marcha.

---

[5] *El Pueblo,* viernes 9 de marzo de 1906.

[6] ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (en adelante AHP), *Consejo General de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Actas 1907-1908,* Sesión del 9 de abril de 1907.

[7] AHP, Consejo General de Educación..., op. cit., pp. 30-31.

[8] AHP, *Consejo General de Educación..., op. cit.,* Sesión del 7 de mayo de 1907, pp. 75 a 82.

EDIFICIOS Y ESTILOS

Fue editada una publicación de la Dirección General de Escuelas y el Consejo General de Educación que, bajo el título *Edificación escolar en la Provincia de Buenos Aires,* se refería al cumplimiento de la Ley: "*... iniciada por el Gobernador Marcelino Ugarte y ejecutada bajo la administración del Gobernador Ignacio D. Irigoyen, siendo Director General de Escuelas el Dr José María Vega".*[9] Allí se muestran las plantas y fachadas de más de sesenta de los nuevos edificios propuestos, construcciones urbanas y suburbanas, modelos de las construcciones para zonas rurales, y prototipos de las "casas de madera y hierro, desmontables", con capacidad para 50 alumnos y habitación para el maestro.

Varios de los edificios proyectados en emplazamientos urbanos presentar en sus fachadas elementos del llamado modernismo o *art nouveau,* entre ellos:

LOCALIDAD	EMPLAZAMIENTO	CARACTERISTICAS
San Martín	Frente a la plaza	2 plantas — para 500 alumnos
Ayacucho	En esquina	2 plantas — para 200 alumnos
Magdalena	Frente a la plaza	1 planta — para 300 alumnos
Saladillo	Frente a la plaza	2 plantas — para 500 alumnos
25 de Mayo	Frente a la plaza	2 plantas — para 500 alumnos
S. Andrés de Giles	Frente a la plaza	2 plantas — para 250 alumnos
Morón - Ituzaingó		Suburbano 1 planta — para 100 alumnos
Alberti	Urbano	1 planta —para 300 alumnos
Azul	Urbano	2 plantas — para 200 alumnos
Puán	Urbano	2 plantas — para 400 alumnos
Lincoln	Urbano	2 plantas — para 200 alumnos
Luján	Urbano	2 plantas — para 250 alumnos
Zárate	Urbano	2 plantas — para 250 alumnos

[9] DIRECCIÓN GENERAL DE ESCUELAS Y CONSEJO GENERAL DE EDUCACIÓN, *Edificación Escolar en la Provincia de Buenos Aires, La Plata,* Talleres Gráficos Sese y Larrañaga, 1906.

Lobería	Frente a la plaza	2 plantas — para 250 alumnos
Navarro	Frente a la plaza	2 plantas — para 400 alumnos
Las Heras	Frente a la plaza	1 planta — para 400 alumnos

Recordemos que el llamado modernismo recibió este nombre porque no imitaba ningún estilo artístico histórico. Surgido en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, se caracterizó por el empleo de formas naturalistas, ondulaciones como hojas, llamas, tallos de flores o cabelleras flotantes. También, formas "abstractas" se tomaron como expresión de una dinámica opuesta a los criterios clásicos; y se utilizaron preferentemente en las construcciones materiales como el hierro, el vidrio, el cemento armado y la cerámica. Se lo conoce con varias denominaciones que recibió en diversos países:

- en Italia: *liberty* o floreal
- en Alemania: *Jugendstil*
- en España: modernismo
- en Francia y Bélgica: *art nouveau*
- en Austria: *Sezession.*[10]

HOY

Con el transcurso del tiempo, algunos de aquellos edificios fueron reemplazados. La escuela de 25 de Mayo, ubicada en la calle 27 frente a la plaza General. Mitre, calificada en un informe sobre la localidad enviado al gerente del Banco de la Provincia de Buenos Aires en mayo de 1907 como *...gran escuela, edificio de 150.000 pesos, nuevo...,*[11] dejó su lugar a una construcción más moderna. En San Martín, el establecimiento ubicado frente a la plaza parecería ser el mismo, por su volumetría, aunque con su fachada "lavada" por una reforma posterior.

---

[10] NIKOLAUS PEVSNER, JOHN FLEMING, HUGH HONOUR, *Diccionario de Arquitectura,* Madrid, Alianza Editorial SA, 1980.

[11] ARCHIVO HISTÓRICO DEL BANCO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, *009-1 Sección Bienes Raíces, Inmuebles de Uso,* Carpeta Sucursal 25 de Mayo, Legajo A, expediente 1, folio 54.

Fig. 1 Proyecto para 25 de Mayo

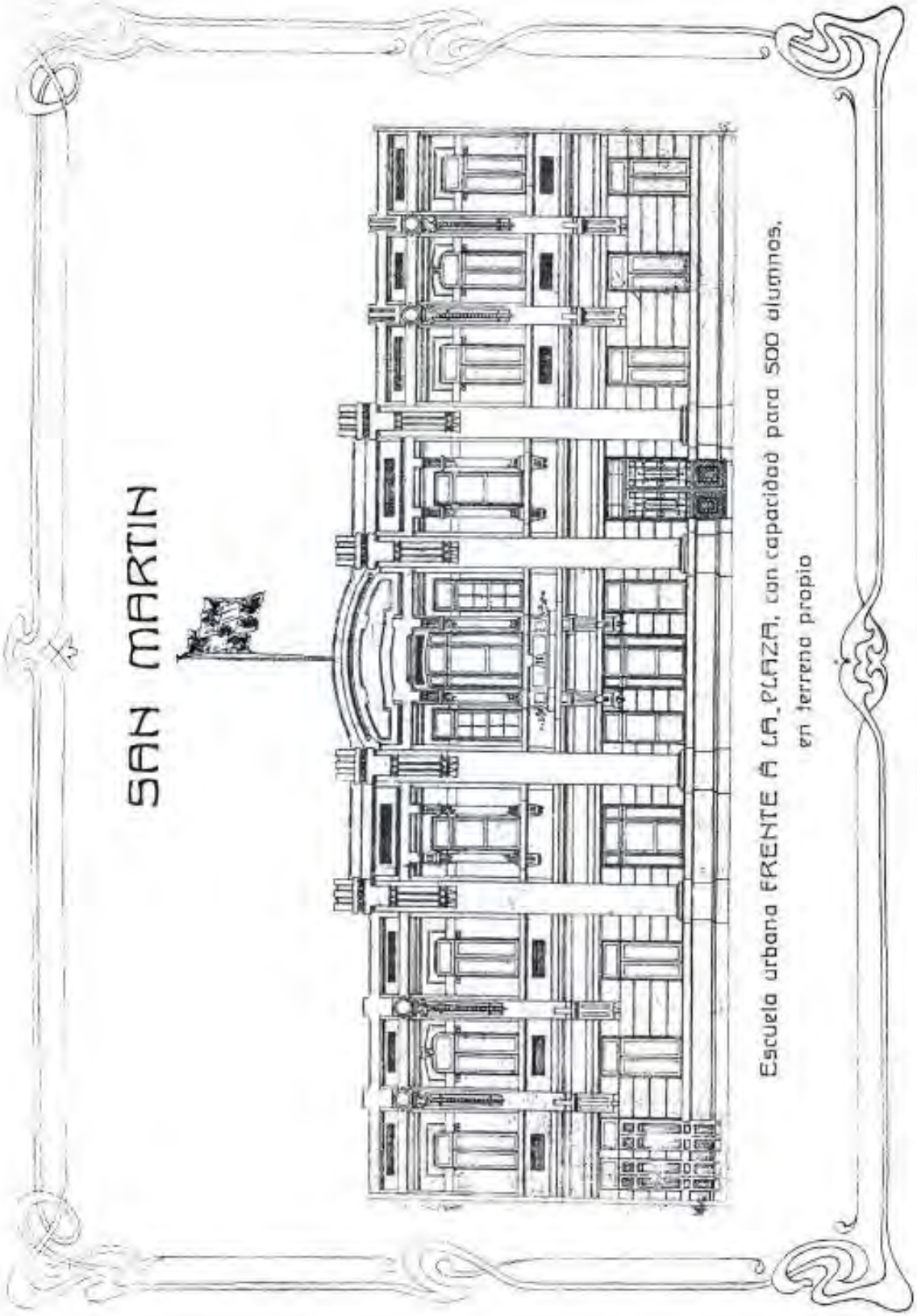


Fig. 2 – Proyecto para San Martín.

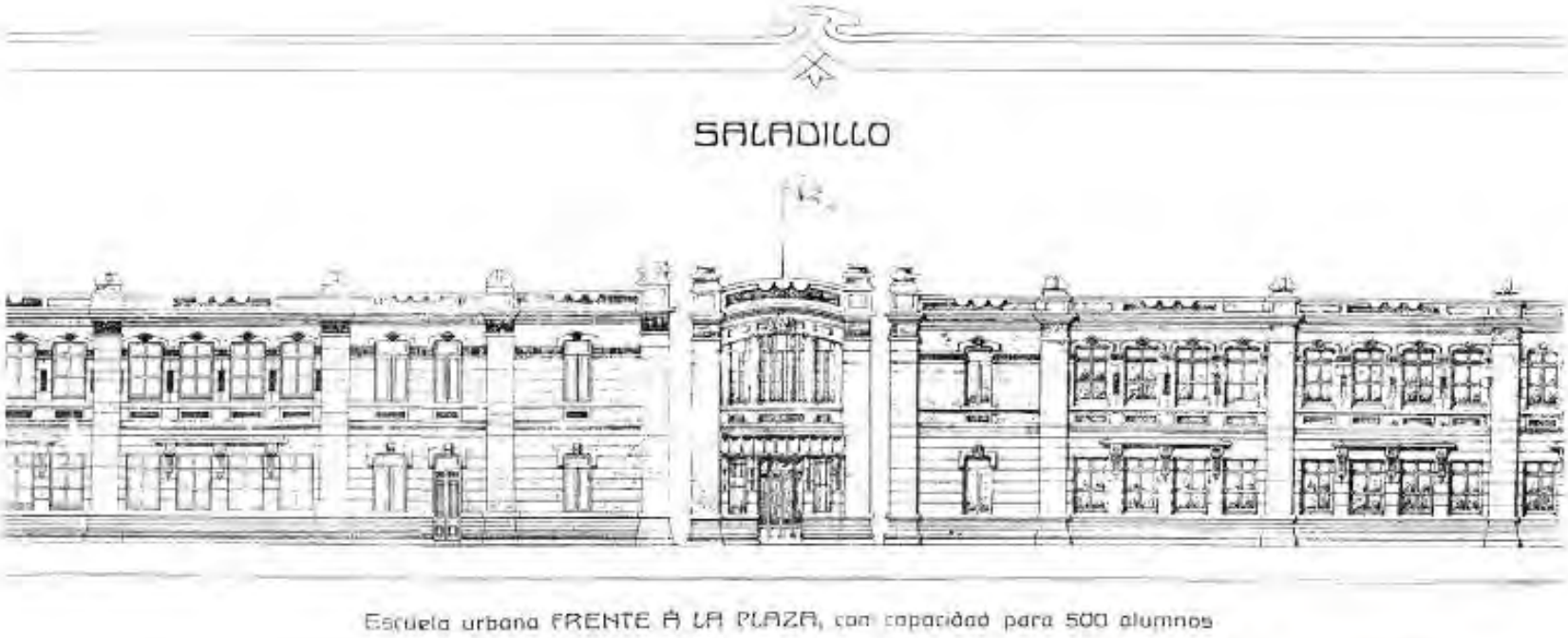


Fig. 3 - Proyecto para Saladillo

Fig. 3a - Escuela existente en Saladillo

Escuela urbana FRENTE Á LA PLAZA, con capacidad para 250 alumnos, en terreno de 39.50 por 38.50 metros

Fig. 4 – Proyecto para San Andrés de Giles.

Fig. 4a – Escuela existente en San Andrés de Giles.

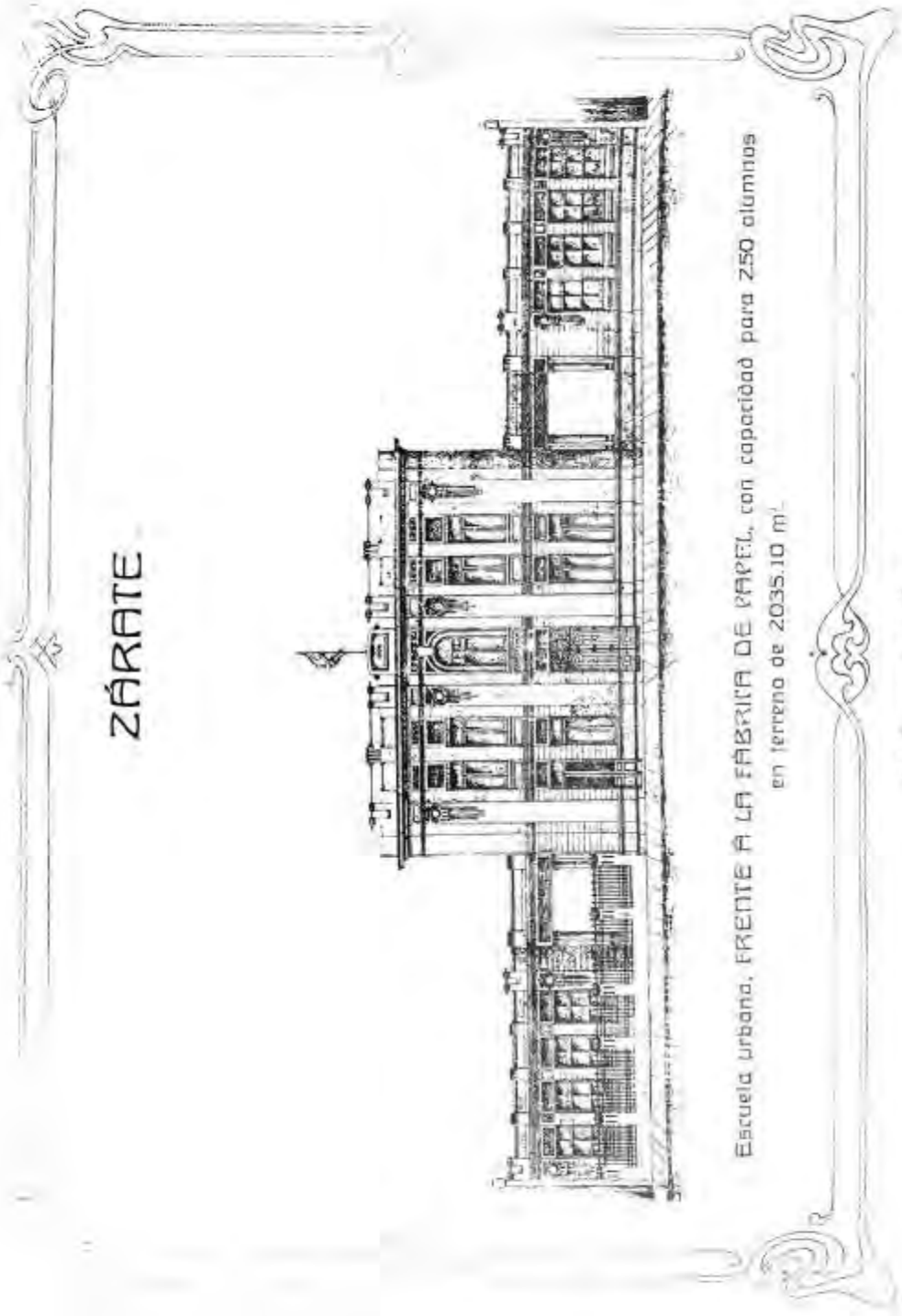


Fig. 5: Proyecto para Zárate.

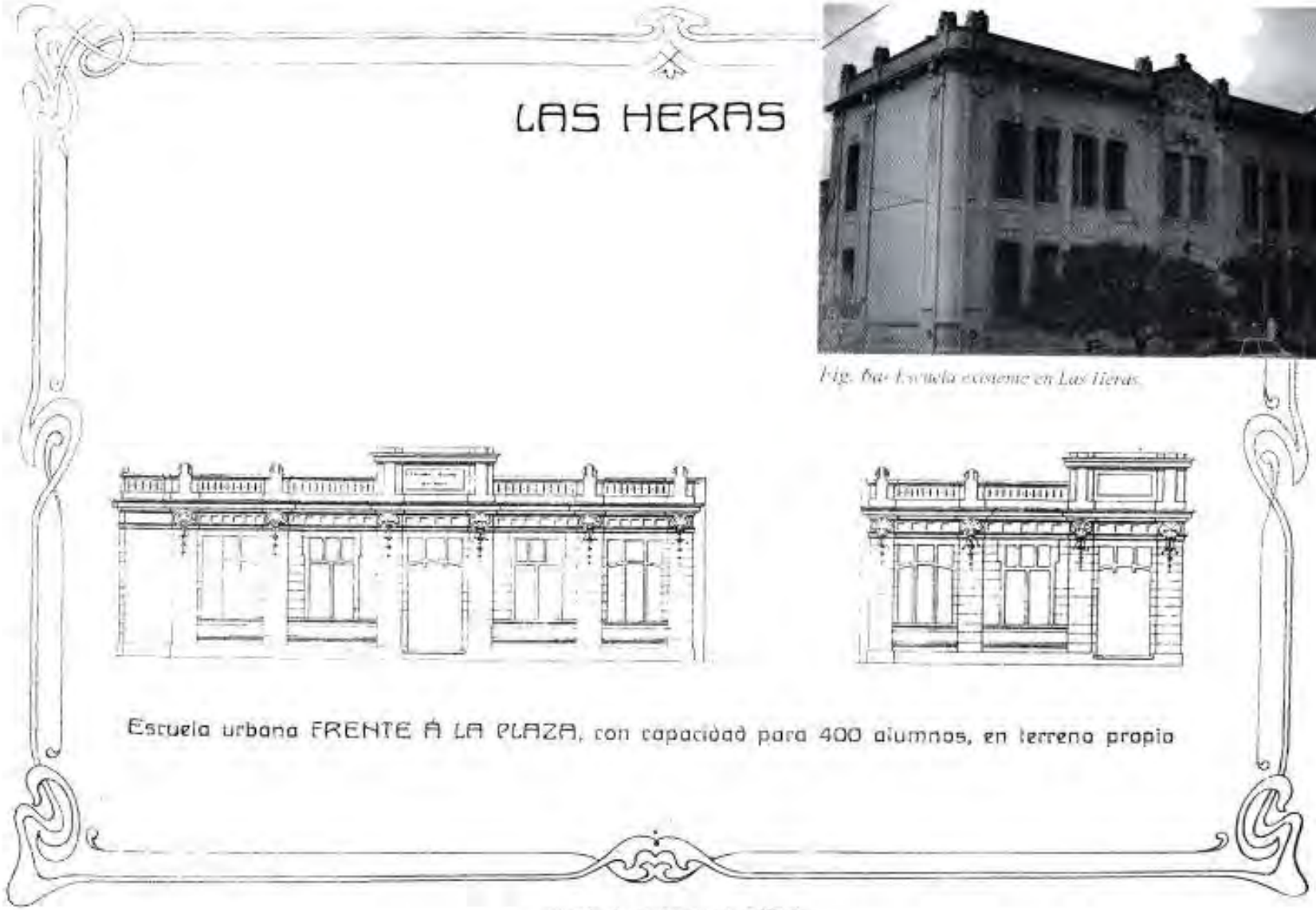


Fig. 6a- Escuela existente en Las Heras.

Fig. 6- Proyecto para Las Heras

Pero muchos otros subsisten. Entre los edificios detallados en la publicación del año 1906, se localizaron los correspondientes a Saladillo, San Andrés de Giles y Navarro, ubicados frente a sus respectivas plazas principales. También el de Alberti, situado en la esquina céntrica de Belgrano y Arias. Otros ejemplos se encuentran en Tandil y en Bragado, enfrentando a sus plazas mayores; en Lobos, calle Rivadavia y Roma; y en Monte Grande, frente a la plaza Mitre. Los tres primeros cuentan con dos pisos, mientras el último responde a la tipología de una sola planta.

Y merecen destacarse dos casos. Según los planos publicados en 1906, la escuela del pueblo de Las Heras, ubicada frente a la plaza principal, se desarrollaría en un solo nivel, con capacidad para 400 alumnos: en la realidad, existe un importante edificio de dos pisos.

Y para la ciudad de Rojas, los dibujos proponían una construcción academicista de dos plantas, ubicada en esquina, que recordaba en su aspecto a las sedes bancarias que se levantaban por entonces. La escuela existente ocupa en cambio toda la manzana, consta sólo de planta baja, y sigue en sus fachadas los lineamientos del *art nouveau*.

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en Buenos Aires, graduándose como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en 1978. Docente terciario y universitario (Universidad Católica Argentina). Becado por el Ministerio del Interior de la Nación y el Banco de la Provincia de Buenos Aires (1990), y por el CONICET (1991-98), para desarrollar proyectos de investigación referidos a historia urbana y arquitectónica. Algunos de sus trabajos han sido publicados por la revista especializada DANA, el CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, y el Banco de la Provincia de Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN A LA MODERNIDAD, A TRAVES DE LA OBRA DEL ARQUITECTO ANGEL T. LO CELSO.

Berta de la Rúa
Ana María Rodríguez de Ortega
Laura Amarilla de Pupich *

Este trabajo, tanto como el libro homónimo que recientemente publicamos [1]intentan rescatar del olvido un fragmento de la historia de Córdoba: aquel de las décadas que van del 30 al 50. Décadas particularmente fecundas de la producción arquitectónica, literaria y artística de nuestra ciudad y del país. Décadas también de introducción y desarrollo de la modernidad en la arquitectura, el arte y el pensamiento y en la cual, Angel T. Lo Celso fue un protagonista definitorio. Este arquitecto fue un creador, un hacedor, una personalidad polifacética que incursionó en las más variadas actividades culturales y científicas. Espíritu inquieto e inteligencia inquisidora y crítica, vivió las contradicciones de su época desde las últimas horas del academicismo historicista hasta la búsqueda de las raíces americanistas expresadas en alusiones formales a la arquitectura colonial, pasando por la modernidad del Art Decó y del movimiento moderno que constituyen su período más fecundo y original.

Lo Celso vivió también sus propias contradicciones como intelectual, como teórico, como filósofo y como hombre político, enfrentando críticamente la idea de progreso universal declamada por la Modernidad, frente a la identidad amenazada de Latinoamérica y experimentada como una decadencia.

Su propia formación universitaria permitió el desarrollo de un espíritu crítico que abrevó en las más diversas fuentes. Obtuvo varios títulos en la Universidad

* Centro de Estudios de Historia Urbana Argentina y Latinoamericana (CEHUALA), Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba.

[1] BERTA DE LA RUA, ANA MARÍA RODRÍGUEZ DE ORTEGA, LAURA AMARILLA DE PUPICH, *Ángel T Lo Celso, Introducción a la Modernidad,* Scriba Editores, 19%.

Nacional de Córdoba: el de ingeniero geógrafo en 1921, el de ingeniero civil en 1923, el de arquitecto en 1929 y el de licenciado en filosofía en 1942. Fue docente universitario, Decano de la Facultad de Ingeniería, primer Director de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y organizador de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. A su gestión e iniciativa se deben la creación de estas dos últimas unidades académicas en la Universidad de Córdoba. Fue él quien presentara al Honorable Consejo Superior los proyectos de su fundación y la justificación de su necesidad en el ámbito de la cultura y el conocimiento de la Modernidad, en 1949 y 1954 respectivamente.

Fue pintor y violinista destacado, además de arquitecto, constructor y teórico del arte, la arquitectura y el urbanismo como ciencia recién fundada. Incursionó en la función pública y dirigió el Departamento de Construcciones Universitarias de la Universidad Nacional de Córdoba, pero su actividad más rica y relevante estuvo centrada en el "hacer ciudad", en su obra construida que aún hoy es testimonio valioso de calidad y vigencia y en su obra escrita donde desgrana su pensamiento social, arquitectónico y artístico que se adelanta, en muchos aspectos, a la crítica que la Posmodernidad realiza hoy respecto a los postulados y principios de la Modernidad tradicional, aquella que a Lo Celso le tocó vivir.

Escribió varios libros, numerosos artículos y conferencias fueron publicados por la prensa local. En ellos revela tanto la erudición y fecundidad de su pensamiento, como sus propias contradicciones respecto a sentirse moderno y profundamente cristiano, a la vez; respecto a su adscripción a la universalidad de la arquitectura moderna y el rescate del "ser nacional" para la construcción de una identidad propia.

Hombre de fuertes convicciones religiosas, preocupado, a la vez, por la realidad nacional y la identidad como país latinoamericano, oscila entre la necesidad de revitalizar tradiciones y costumbres propias y la necesidad de modernizar el país y participar de la universalidad cultural que, como tanto se ha dicho, destruye las historias particulares y las identidades regionales, territoriales y nacionales en pos de

una gran historia universal, que es la historia de occidente y su destino central.

Las oposiciones que caracterizan el advenimiento de la Modernidad: dios y razón, religión y secularización del mundo, universalidad y nacionalismos, capitalismo tardío y comunismo totalitario, sociedad e individuo, subjetivación y objetivación, marcan las profundas contradicciones que vive la intelectualidad del país y de las cuales Lo Celso no escapa.

Es ante todo un hombre de su tiempo y él, más que nadie, por sus profundas convicciones cristianas y su exacerbado patriotismo y orgullo nacional, es quien experimenta más interesantemente que otros las grandes contradicciones de la globalización de la cultura. Sin embargo toda su producción y su obra construida constituyen un grandioso intento los contrarios en lúcidas posiciones intermedias que sin resignar por conciliar el "progreso moderno" y los principios estéticos de la Modernidad, busca adaptar sus postulados a la particularidad del "ser nacional" y a los modos de vida de este lado del planeta. Para Alain Touraine, lo moderno es, a la vez, antimoderno. En su libro *Crítica de la Modernidad*[2] expresa; ...*El signo más seguro de la Modernidad es el mensaje antimoderno que ella emite*... También advierte que la Modernidad se nos ha manifestado durante mucho tiempo como lo opuesto a la sociedad tradicional, ya que el individuo debe identificarse con la razón universal, o sea con valores impersonales (los del conocimiento y el arte).

Sin embargo hoy, después de Nietzsche y de Freud, a quienes podemos considerar padres del Posmodernismo, la Modernidad clásica se nos devela bastante próxima a la sociedad religiosa tradicional y no tanto respecto a la definición de Modernidad que los propios modernos sostuvieron.

El triunfo del individualismo por sobre la idea de globalización de la sociedad universal, define una nueva Modernidad. El retorno al arte y a la subjetividad del artista hoy, sólo pretende salvar la individualidad, y esto lo vislumbró Lo Celso antes de que estas ideas se hicieran conscientes en nuestro medio.

...*El doble agotamiento de la sociedad tradicional y del pensamiento racionalista, provocó un*

[2] ALAIN TOURAINE, *Crítica de la Modernidad,* Ed. Fondo de Cultura Económica, 1994.

movimiento masivo de la identidad colectiva, que acompañó el auge del nacionalismo...., escribe A. Touraine y, si bien éste se refiere a casos extremos y aberrantes como el del nazismo, su definición cabe para otros nacionalismos menos espectaculares que consisten *...en la movilización del pasado y de la tradición puesta al servicio del futuro y de la modernidad...* .

...El nacionalismo expone la cultura de su territorio a los vientos de la modernidad y de la racionalización, pero también constituye un "ser racional" más modernizado que moderno y tanto más apegado a sus orígenes y a sus tradiciones, cuanto más alejado está el país de los centros de modernidad y cuanto más amenazado se siente por un imperialismo extranjero..., prosigue diciendo Touraine y estas especulaciones y teorías actuales sobre la Modernidad, pensadas y escritas a la luz de la Postmodernidad, nos acercan a las teorías de Lo Celso, a sus contradicciones intrínsecas.

En él podemos encontrar, claramente identificada, una Modernidad instrumental, o sea aquella que rescata las técnicas (en su sentido amplio: político, económico, social, cultural y no solamente en el de la arquitectura) como el medio más eficaz para alcanzar la racionalización y el progreso material. Esta Modernidad se acerca más al concepto de Modernización que al de Modernidad universal. Esta Modernidad instrumental tal como la definió Horkheimer en la década del 50, expresa el pensamiento de la Escuela de Frankfurt y es aquella donde *...el trabajo esencial de la razón consiste en hallar los medios que se pongan al servicio de fines, que cada uno puede adoptar en un momento dado...* La modernidad instrumental moviliza recursos siempre particulares, nacionales o locales. Y esa es la aspiración de Lo Celso.

Por otro lado y bajo otro aspecto de su personalidad, Lo Celso admira fundamentalmente una época: la del Renacimiento. Estudia, especula, teoriza sobre sus principios y su filosofía del arte y de la vida, rescatando la vigencia moderna de las leyes de composición clásicas. Lo hace en la teoría que expone en su libro *Euritmia arquitectónica* y en numerosos artículos y conferencias tanto como en su práctica profesional y en su obra construida, en la que siempre subyacen los conceptos clásicos de belleza y armonía, de euritmia y de simetría (en su acepción

antigua, como puesta en proporción de las partes). Aquí, Lo Celso busca un paralelismo entre pensamiento y arte. Paralelismo que lleva a la acción en su propia creación artística y arquitectónica. Esta obra se plantea como un interrogante lúcido sobre la tarea del arte donde el artista arquitecto ya no será un mero ejecutante, sino un responsable consciente de su misión. Hay en él un sólido vínculo entre el artista, el filósofo y el científico. Esta posición tan típica del hombre del Renacimiento, hace luz sobre la personalidad de Lo Celso que supo especular sobre el arte, la arquitectura y el pensamiento en su importante libro *Filosofía de la Arquitectura, a* la vez que practicó el arte como pintor, como músico y como arquitecto, y en tanto que arquitecto e ingeniero hizo del "arte de construir" con la tecnología de su época y apropiada a su lugar, una poética de racionalidad, coherencia y calidad.

... El platonismo (renacentista) permitió conciliar la lección de belleza pura del paganismo y escrúpulo religioso, puesto que la belleza era un medio para acercarse a Dios... (RENÉ HUYGHE, *El Arte y el Hombre).* Vemos cómo, en los albores de la Modernidad, el Renacimiento que destruyó a la Edad Media como la edad de la fe, ya se planteaba la difícil conciliación del antagonismo razón y fe, religión y humanismo que preocupaba a Lo Celso y a muchos contemporáneos suyos. Realismo sensorial y razón esclarecedora sometidas a las leyes del espíritu, espíritu ordenador que exalta la inteligencia y la razón y que se expresa en el arte a través de las leyes de composición, pero que reconoce su origen divino en el "hombre creado a imagen y semejanza de Dios", resume el pensamiento renacentista y lo que Lo Celso pensaba de la producción artística.

La exaltación de la razón y la inteligencia ha definido el concepto clásico de Modernidad. Sólo la razón, se ha dicho, establece una correspondencia entre la acción humana y el orden del mundo. La idea de Modernidad, en su definición pero no siempre en los hechos, "reemplaza a dios por la ciencia "o, en el mejor de los casos, deja las creencias religiosas para el seno de la vida privada. Va ligada, además, a la destrucción de las costumbres y de las creencias llamadas "tradicionales". *...El triunfo de la Modernidad supone la supresión de los principios eternos, la eliminación de todas las*

esencias en beneficio del conocimiento científico. El rechazo de toda revelación y de todo principio moral crea un vacío que debe llenar la idea de sociedad, es decir; la idea de utilidad social. El hombre es sólo un ciudadano... (ALAIN TOURAINE, *Crítica de la Modernidad).*

Lo Celso se opone a esta definición y si bien estudia la sociedad, sus necesidades y su problemática a las que dedica extensas páginas de su libro *Sentido espiritual de la arquitectura de América,* donde rescata *...la voz de un pueblo de vida espiritual, impregnada de fe y sentimientos cristianos...* Este pensamiento donde se exalta la tradición, el sentido de Patria y los valores cristianos de la sociedad, podría tacharse de "reacción antimoderna" sí nos atenemos a la definición clásica de Modernidad. Sin embargo, las contradicciones internas que la historia devela en el seno del propio pensamiento moderno y sus nefastas consecuencias en el mundo actual, no demuestran que el crecimiento y la democracia estén ligados entre sí por la fuerza de la razón. Tampoco ha sido demostrado el supuesto vínculo de la racionalización y la felicidad y la supuesta conquista de la libertad se ve cercenada y recurrentemente sometida a la organización centralizada de la producción y el consumo.

Las críticas a la Modernidad que hoy se escuchan desde el "desencantamiento" de la Posmodernidad, Lo Celso las anticipó visionariamente. Acerbas críticas disparó contra la normalización, la estandarización, la producción en serie, la cultura del monoblock y la destrucción del ambiente físico natural y urbano, en cuanto a la arquitectura y el urbanismo modernos. Y en cuanto a la problemática social moderna se preocupó por el hacinamiento, las condiciones de vida y la destrucción de la economía de los trabajadores, la situación de la mujer y de la familia; denostó al capitalismo salvaje tanto como al comunismo totalitario, supuestamente fundados en la razón, la ciencia y la técnica; se opuso al consumismo de la sociedad capitalista, a la destrucción de la historia y del sujeto tanto como a la destrucción del ambiente social humanizado de las ciudades tradicionales.

Sin embargo y a pesar de sus críticas a estos y otros fracasos de la Modernidad, Lo Celso fue un moderno. Fue un moderno al expresar con libertad

su oposición a las consecuencias nefastas de la "modernidad no apropiada".

Introducción de la Arquitectura Moderna.

A partir de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industria de París en 1925, se pone en evidencia un gran cambio en el orden internacional, en la arquitectura y en el diseño acorde con la modernización de la sociedad.

La adopción por parte de América Latina de la corriente moderna, una de cuyas líneas fue el Art Decó es en opinión de Marina Waisman: ...*Una corriente del gusto importante como elemento de ruptura, pero cuya petición de principios puede englobarse en algún caso dentro del Racionalismo...*[3] En la Argentina de esta etapa, el Estado prefería para la obra institucional la arquitectura historicista y lo mismo se puede decir de los grupos o sectores de poder. El Racionalismo y su expresión Art Decó, se harán presentes en los sectores medios en ascenso y en los sectores populares de las ciudades. Además, la irrupción de esta primera modernidad en la Argentina y en Córdoba no llega asociada con cambios en la estructura industrial ni está relacionada a las teorías espaciales urbanas.[4] Estos dos fenómenos sí tenían lugar en los países centrales.

Los primeros años de la Modernidad en Córdoba, tienen ausencia de uno de los pilares del Modernismo, que como bien dice Freddie Jameson: ... *se asienta en la destrucción del tejido urbano tradicional y de su vieja cultura de vecindario (mediante la ruptura radical del nuevo edificio utópico modernista con el contexto que lo rodeaba...*[5]

Es evidente que esto no se produce en la ciudad de Córdoba, donde no hay destrucción del tejido urbano, sino más bien continuación de la compactación iniciada a principios del siglo XX. La manzana originada en la cuadrícula española se expande en los nuevos barrios. Esto deviene del crecimiento del núcleo histórico en expansión que va dejando huecos, intersticios de lotes baldíos, que fueron

---

[3] MARINA WAISMAN, *La cultura arquitectónica en el período de integración nacional,* en: Marina Waisman (coord.), Documentos para una historia de la arquitectura argentina,, Buenos Aires, Ediciones Summa, 1980, p. 147.

[4] BERTA DE LA RÚA, ANA MARÍA RODRÍGUEZ DE ORTEGA, LAURA AMARILLA DE PUPICH, *La Apropiación de la Modernidad en Córdoba, Argentina (1930-1950);* Ponencia en la VI Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano. La conservación de la Arquitectura Moderna, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1994.

[5] FREDRIC JAMESON, *El Postmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado,* Buenos Aires. Ed. Paidos Studio, 1992.

aprovechados sabiamente por Lo Celso y otros arquitectos, también introductores del Movimiento Moderno.

Este llenado de vacíos urbanos significó el compartir la calle, mantener la escala, el concepto de lote y de fachada, aceptar la arquitectura de origen y de lenguaje italiano[6] y reconocer el contexto, integrándose a él. Toda a actitud que habría que rastrear en la formación académica de Lo Celso y la influencia que sobre él ejercieron las escuelas alemana y holandesa del momento.

La acción de Lo Celso dentro de este cambio estuvo centrada en la gestión privada que se da a conocer en 1931 con la Exposición de Industria y Comercio en el Parque Sarmiento, de la cual es protagonista absoluto como diseñador tanto del predio, como de los diferentes *stands* de la muestra. Y es con este acontecimiento cuando podemos decir que se instala la Modernidad en Córdoba.

La exposición mostró la innegable influencia de las vanguardias europeas del período 1890/1920, hasta el Art Decó. Desde las puertas de ingreso de fuerte preeminencia futurista, que se pueden asociar con los dibujos de Sant' Elía para el proyecto de rascacielos de 1914; pasando por los stands inspirados en la arquitectura norteamericana del rascacielos, hasta el Pabellón de la Radio LV3; donde la sintaxis compositiva recuerda a Hollinan, autor del Palacio Stoclet *fig. 1).*

Trabaja así el código figurativo Decó con su propio toque personal, diferenciándose, en su arquitectura, de otros autores porque a la línea continua recta o quebrada, a las pilastras escalonada o a los remarques de puertas y ventanas, elementos característicos de este lenguaje, Lo Celso aplicará sus conceptos sobre euritmia arquitectónica; como lo concreta en la Agencia Ford de los Hermanos Feigin de 1931 *fig. 2),* donde es innegable la influencia del Perret del Garage Renault de la *rue* Ponthieu en París. El mito de la nueva era, el automóvil debía expresarse con un contenedor simbólico, siguiendo el ya difundido programa de la Exposición de 1925 sobre "Arte Total", (arquitectura, diseño industrial y gráfico, decoración de interiores, tipografia, etcétera).

---

[6] ADRIANA TRECCO, BERTA DE LA RÚA, ANA MARÍA RODRÍGUEZ DE ORTEGA, LAURA AMARILLA DE PUPICH, *Presencia italiana en la realidad arquitectónica de Córdoba,* Ed. Mayúscula, 1995.

Podemos decir que Lo Celso, quien diseña una de las obra más coherentes de este periodo; sigue desarrollando esta concepción en los locales y edificios comerciales que proyecta y construye en el centro de la ciudad (hoy muchos desaparecidos o transformados) *fig. 3).*

Es necesario aceptar la idoneidad del "Estilo Decó" para los mismos, en donde se integran a la geometría de sus fachadas, letreros luminosos, logotipos, vidrieras y elementos decorativos, destacando el objeto en la calle sin estridencias pero con claridad.

Y en cuanto a las numerosas viviendas que diseña en esta etapa, la Modernidad" se expresa no solamente en la geometrización de la fachada y el dinamismo de las líneas ascendentes o quebradas, sino también en la introducción de criterios de higiene y en los de compactación de los espacios que redundan en economía de medios y de superficie como así también de elementos que hacen al confort.

La Modernidad Instalada.

Al promediar la década del 30, ya en la etapa racionalista, Lo Celso desarrolla una vasta producción arquitectónica que comprende: desde vivienda temporaria (hoteles) en la ciudad y en las zonas serranas como el antiguo

Hotel Carena en la ciudad de Villa Carlos Paz, sobre el lago San Roque, explotando sus característica paisajísticas; hasta una gran cantidad de viviendas localizadas en el área central, algunas con negocio en planta baja o en áreas residenciales de clase media o media alta en los barrios tradicionales y zonas suburbanas.

Para comprender su actitud; tomamos las viviendas contiguas de calle Rondeau al 200 (Barrio Nueva Córdoba) del año 1937, donde el juego limpio de volúmenes y planos *(fig. 4)* estructuran los llenos equilibrados por vacíos sabiamente dispuestos. Ambas viviendas mantienen su individualidad en la unidad de criterio. Diversidad en la unidad, que responde a uno de los principios de la euritmia

arquitectónica, por él manejada.

Apreciamos también, analizando su producción, cómo influyeron los movimientos pictóricos de la época y, especialmente, el Cubismo en el Racionalismo. No es de extrañar que los juegos de líneas, planos y volúmenes en la obra de Lo Celso nos remitan a las expresiones del Cubismo con Piet Mondrian y Theo Van Doesburg.

De gran importancia es la manera en que trabaja la organización funcional del espacio, que comporta una mayor compactación y zonificación de la resolución del tipo tecnológico que fue incluyendo paulatinos perfeccionamientos, basados en el desarrollo de la tecnología del hormigón armado.

Pero no fueron las innovaciones tecnológicas las que caracterizaron la obra de este arquitecto, sino la coordinación inteligente de todos los aspectos del proyecto y de la obra en una concepción unitaria. El espíritu de la época es internacional, pero se expresa en Lo Celso, y para nosotros aquí, mediatizado y tamizado a través de su concepción académica, que siempre se puede leer por debajo de su superficie. Todas las viviendas responden a un "tipo formal" pero ninguna reproduce un "modelo" en especial.

Otra variante de la serie tipológica de la vivienda son las casas suburbanas, rodeadas de jardines o parques según el tamaño del predio, que dejan al arquitecto en mayor libertad compositiva. Todas estas villas se estructuran en tres o más cuerpos geométricos yuxtapuestos, frecuentemente uno de ellos más alto que oficia de mirador *fig.* 5). Aquí la modernidad se expresa en volúmenes puros y articulados con desplazamientos, superposiciones y encastres en un juego de gran dinamismo y riqueza compositiva. Son obras para ser apreciadas en escorzo, nunca desde un punto de vista frontal. Responden a la idea de recorrido de la Bauhaus relacionada con las teorías de la cuarta dimensión tan en boga en ese momento.

Sin duda Lo Celso supo adecuar el diseño a la "vocación del lugar", en estos casos. El "aire despreocupado" que obtiene se consigue con la preocupación por el buen diseño que logra una riqueza espacial diversa en la concepción totalizadora.

Como vimos, incursionó en diversos temas para la actividad privada y por eso tuvo la oportunidad de diseñar y construir la iglesia de la Santa Cruz en el año 1936, a escasas cuadras de la Cañada, en un barrio populoso y con una rica historia particular (*fig.* 6).

Vemos la influencia de la "arquitectura parlante" de los llamados arquitectos revolucionarios: Ledoux, Boullée y Lequeu, planteando la expresión puramente geométrica del volumen y de las formas que solamente el hormigón armado podría resolver.

Esta arquitectura proclama que el edificio mismo en su conformación debe expresar claramente la función para la cual fue creado. Siguiendo esta idea de la "arquitectura signo", Lo Celso diseña la iglesia estructurando la fachada como una gran cruz que se eleva por encima y delante de la nave conformando la torre central.

Numerosos ejemplos europeos de la época debieron haber influido en su concepción como la iglesia de Mühlheim de Fahrenkampt de 1928, entre otros.

Búsqueda de la identidad americanista.

A lo largo de la década del 40, y coincidiendo con posturas nacionalistas en el país, Lo Celso inicia otra etapa que podríamos definir como un volver a las raíces coloniales hispánicas en aspectos puntuales de la configuración arquitectónica. Su postura americanista y nacional se explaya en su obra escrita de este período y que podemos enunciar en cuanto a su arquitectura como un sincretismo de lo académico, lo moderno y lo colonial. Pero su regreso a las raíces coloniales es tímido y parcial porque persiste la actitud moderna del volumen puro y del plano limpio, junto a los principios compositivos de la euritmia clásica. Sin exagerado localismo, propone una arquitectura americanista que no pierde de vista la evolución de la arquitectura europea adaptando sus descubrimientos y logros a nuestro medio.

Ejemplo de este intento son numerosas viviendas individuales y en especial un

ejemplo en altura en el centro de la ciudad: el edificio Stabio *(fig. 7)*. Se trata de una obra moderna de varios pisos con detalles neocoloniales sobre el bloque macizo de proporciones clásicas. En este momento, pues, el hombre preocupado por la identidad americana encuentra la suya a través de su obra y deja en toda su producción, una impronta personal que lo identifica.

Lo Celso fue moderno al diseñar arquitectura moderna que, sin lugar a dudas, ostenta su adscripción a las corrientes del gusto de raigambre germánica y a los adelantos funcionales y técnicos de cada momento, adecuándolos a un estilo de vida y una economía de medios que se adaptaron sin estridencias a la sociedad para la que trabajó y a la clase social que requirió de su saber profesional (clase media de comerciantes, industriales y profesionales).

Fue moderno en la independencia de su pensamiento, en la racionalización de su proceso de diseño y construcción y en la racionalización de los recursos económicos, tanto como en la inserción urbana de sus obras, en perfecta armonía con sus precedentes.

Fue moderno, según la concepción actual de Touraine, ...*precisamente por el mensaje antimoderno que transmite*...

CURRICULUM DE LAS AUTORAS

Berta de la Rúa *es arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba en 1967, profesora por concurso de las cátedras de Historia de la Arquitectura I y de Teoría y Métodos de la Arquitectura y, desde 1998, Vicedecana de esa casa de altos estadios. En 1995.ha obtenido el Premio Universidad Nacional de Córdoba y ha sido categorizada por el Consejo Interuniversitario Nacional.*

Ha publicado tres libros en colaboración: Arquitectura del Revivalismo en Córdoba, *(1992),* Presencia italiana en la realidad arquitectónica de Córdoba *(1995),* Angel T. Lo Celso. Introducción a la modernidad *(1996).*

Ha participado en numerosos congresos y encuentros científicos de su especialidad. Ha

dictado cursos y conferencias sobre el tema "Teoría e Historia de la Arquitectura de Córdoba en el orden internacional".

Ana María Rodríguez de Ortega *egresa en 1970 de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente de las cátedras de Historia de la Arquitectura I y III, e Historia Crítica de la Arquitectura Latinoamericana y Argentina en la FAUD/UNC. Es asimismo miembro del Instituto del Ambiente Humano y del Centro de Estudios de Historia Urbana Argentina y Latinoamericana FAUD/UNC y de destacados centros de investigación nacionales e internacionales.*

Investigadora en temas de Historia, Teoría y Crítica Arquitectónica, ha recibido el Premio Universidad Nacional de Córdoba (1994), como docente investigadora. Es autora y coautora de publicaciones académicas y científicas de historia y crítica arquitectónica y de libros sobre el urbanismo y la arquitectura de Córdoba, ha dictado cursos de posgrado referidos a su especialidad. Ha participado en congresos nacionales e internacionales como expositora con ponencias sobre temas de arquitectura latino-americana y argentina.

Laura Amarilla de Pupich*, nacida en Añatuya, Santiago del Estero, se gradúa como arquitecta de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba en 1976. Ejerce como docente de Historia de la Arquitectura en esta Facultad desde 1987 habiéndose formado académicamente en cursos de postgrado nacionales e internacionales.*

Ha participado como investigadora en temas de historia, teoría y crítica, en proyectos de investigación subsidiados por CONICET, CONICOR y SECyT, desde 1986. En la actualidad es Coordinadora Regional de la Red de Investigación "Patrimonio y Transferencias en la era industrial .1880-1980.

Categorizada por el Ministerio de Educación de la Nación en 1994, ha recibido ese mismo año el Premio Universidad Nacional de Córdoba por su trayectoria en docencia e investigación. Invitada como disertante por Universidades Nacionales (Rosario, Mendoza, San Juan) y Evaluadora Externa de la Universidad de Santa Fe, ha sido Ponente Expositora en Congresos Nacionales (Buenos Aires) e Internacionales (Concepción, Valparaíso-Chile, Sao Paulo, Vale do

Paraíba - Brasil, La Habana - Cuba, México D.E)

Es autora y coautora de publicaciones académicas científicas, entre otras: Alta Gracia. Evolución histórica arquitectónica".1992, Presencia italiana en la realidad arquitectónica de Córdoba *(1995),* Ángel T. Lo Celso. Introducción a la modernidad *(1996),* China. Japón. Arquitectura y sociedad *(1997),* Identidad de los italianos en Córdoba *(2000) siendo, asimismo, autora y coautora de publicaciones en revistas especializadas.*

a

c

b

d

Fig. 1- Exposición de Industria y Comercio. Córdoba. 1931.
a. Vista general;
b. Puerta de ingreso a la Exposición (foto de la época);
c. Proyecto de un stand para la muestra;
d. Pabellón de LV3.

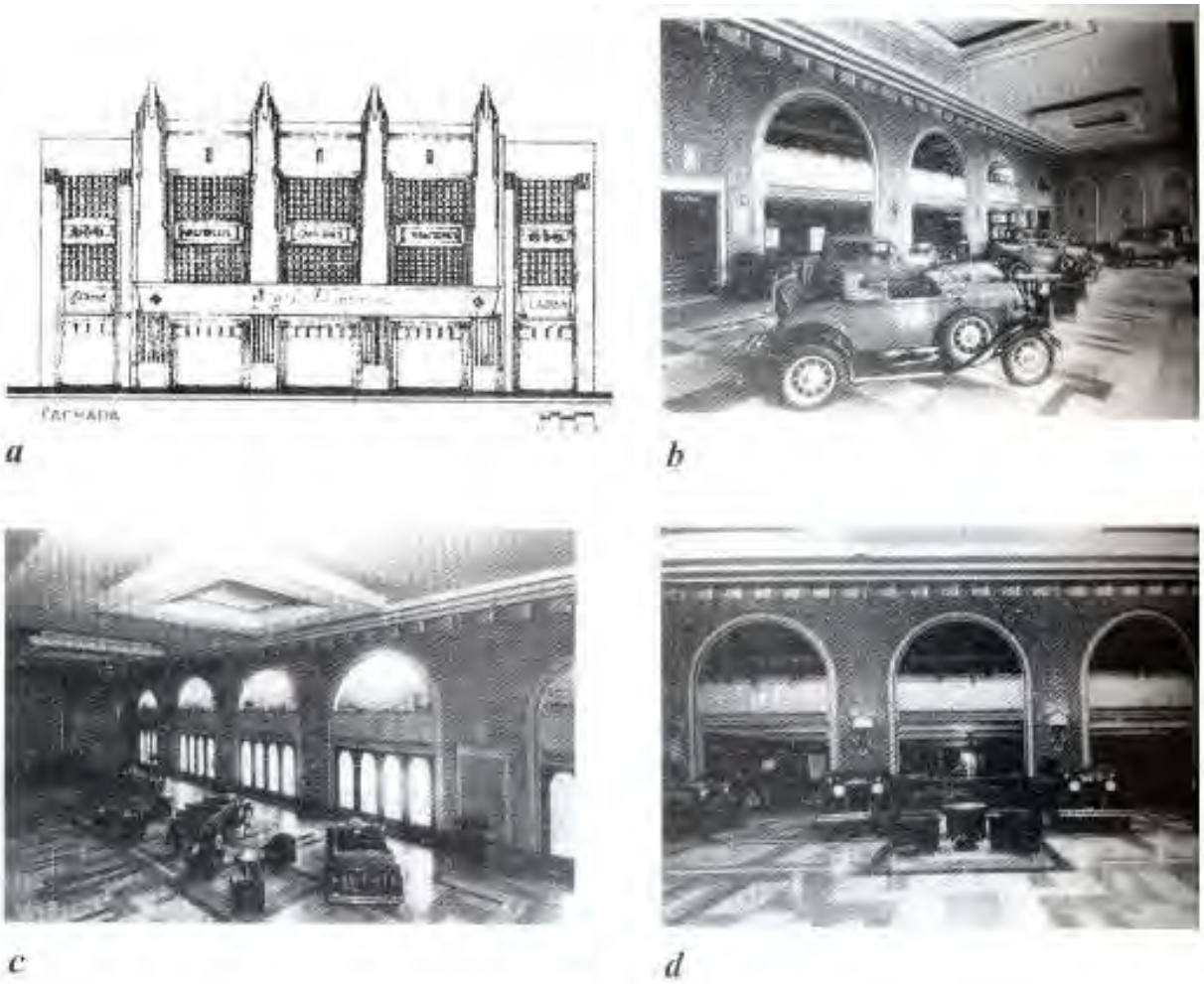


Fig. 2- Agencia Ford Hermanos Felgin, Humberto Primo 444. Córdoba, 1931
a. Vista del frente.
b, c, d. Vistas del salón de ventas (fotos: Album arquitecto Angel T. Lo Celso).

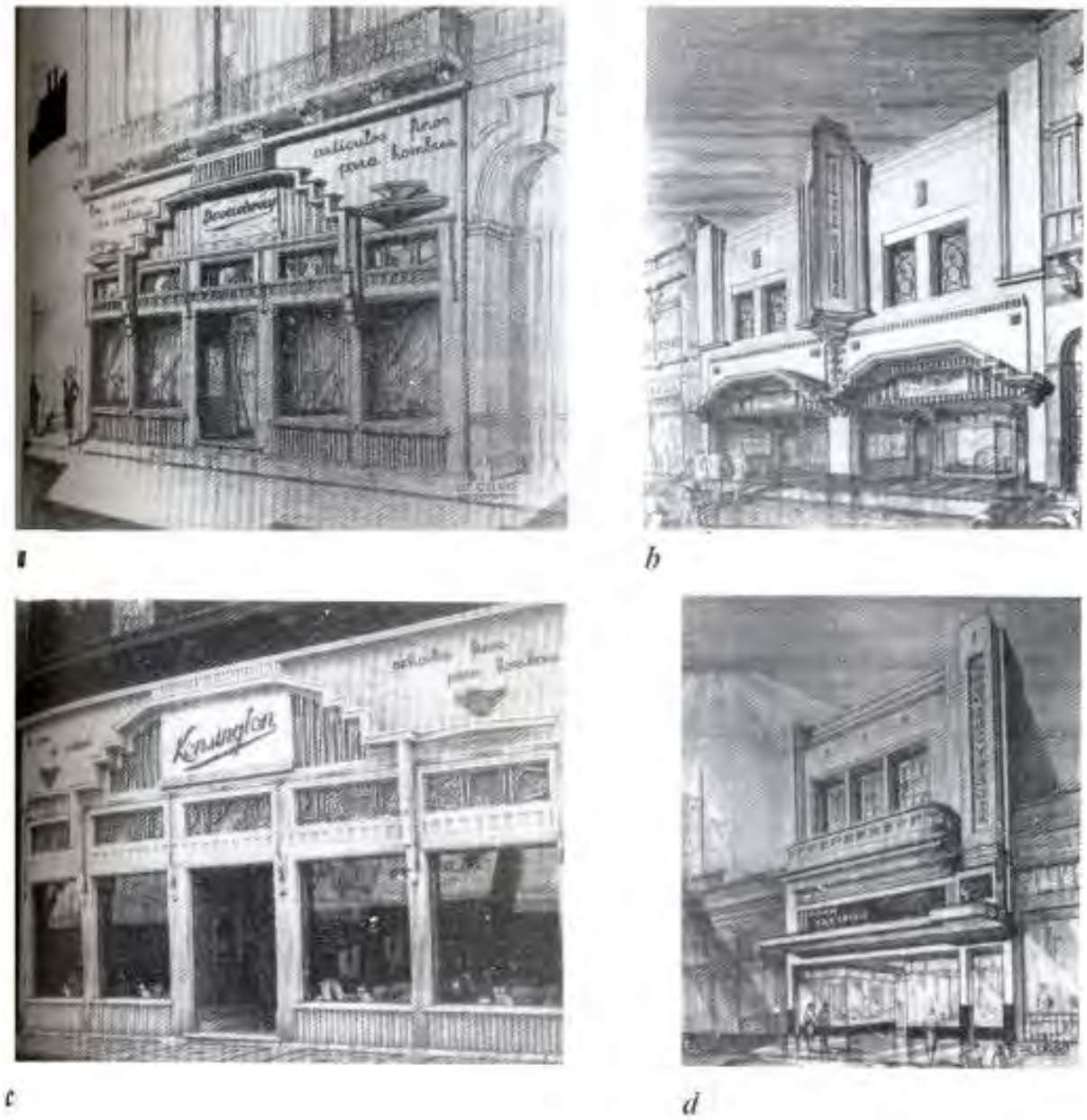


Fig. 3- Locales comerciales. a, b, c, d. Comercios en calle San Martín al 100, Córdoba (hoy demolidos) (dibujos y fotografía: Album arquitecto Angel T. Lo Celso).

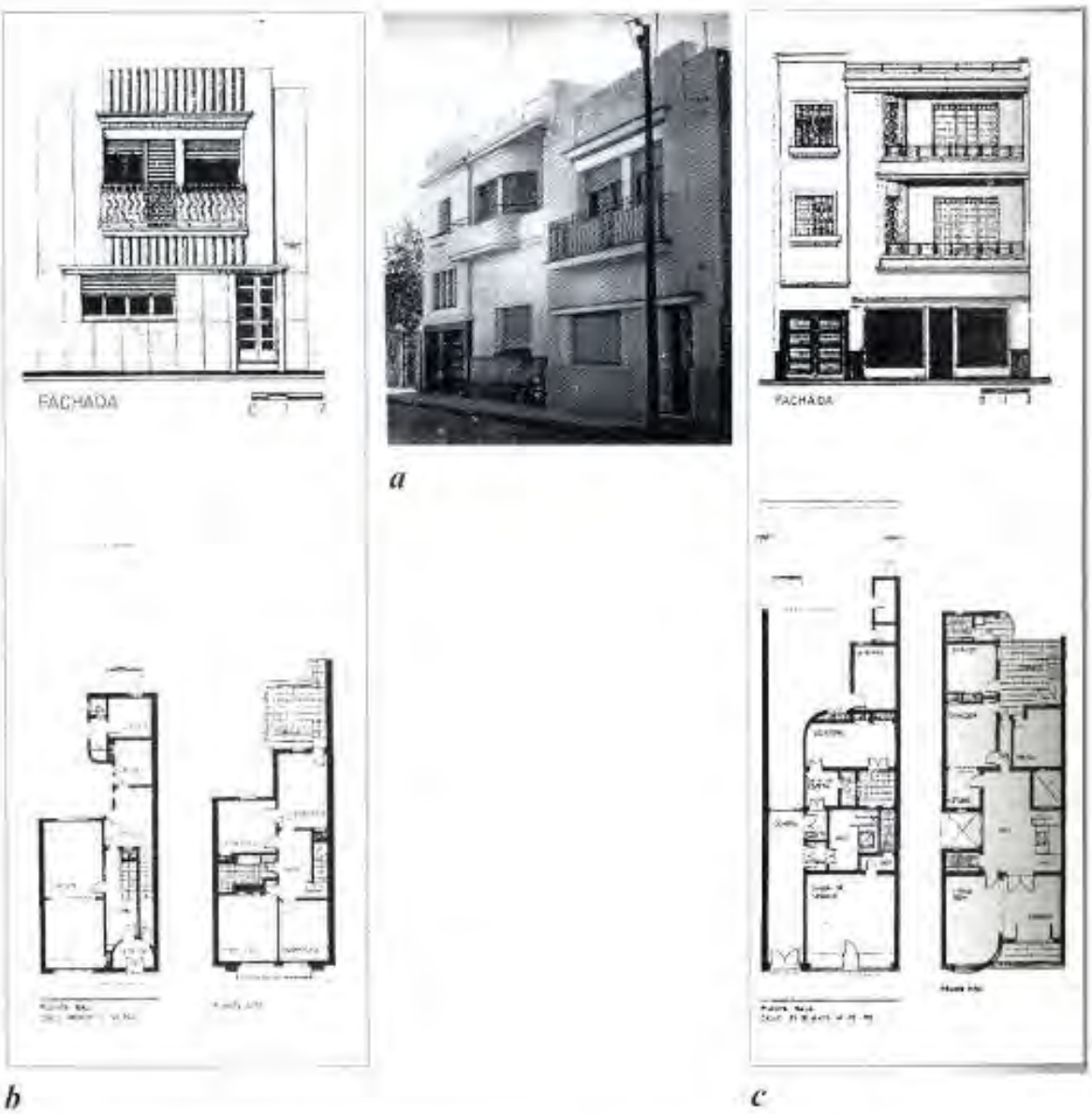
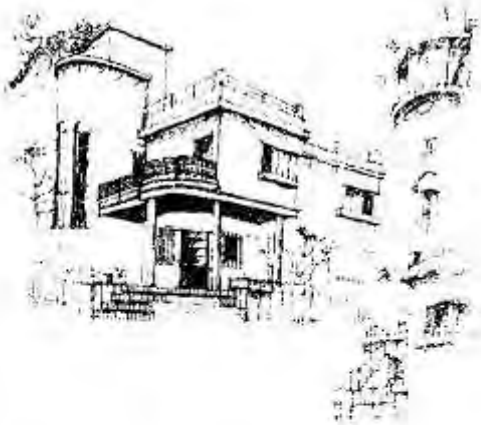


Fig. 4- Viviendas unifamiliares. a. Viviendas calle Rondeau al 200, Barrio Nueva Córdoba, 1937, fachadas.
b. Vivienda propiedad de la señora Tomasa de Lascano, calle Rondeau 249, fachada y plantas (relevamiento);
c. Vivienda con comercio en planta baja, propiedad de C. Román de De la Vega, 25 de Mayo 178, Barrio Nueva Córdoba, 1937, fachada y plantas (relevamiento).

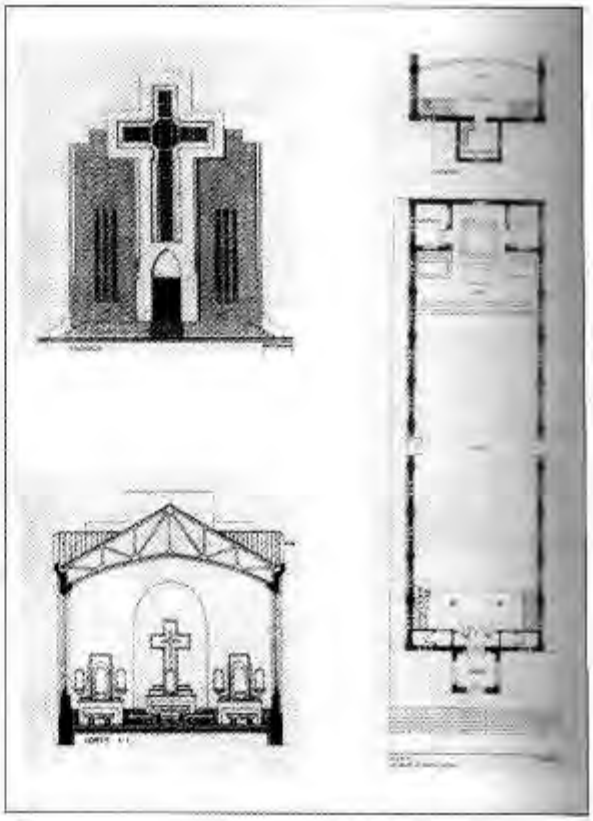


a *b*

Fig. 5- Viviendas unifamiliares.
a. Calle Tupungato 2082, Barrio Parque Capital. 1938. Fachada y plantas (relevamiento).
b. Calles Gregorio Vélez y Nicanor Carranza, Barrio Cerro de las Rosas. 1937. Vista general y croquis.

a

b



d

c

Fig. 6- Iglesia de la Santa Cruz, Julio A. Roca 464/466, Barrio Güemes, 1936.
a. Vista actual.
b. Vista cubierta lateral.
c. Vista del interior.
d. Fachada, corte y plantas (relevamiento).

a

b

c

Fig. 7 – Edificio Stabin, General Paz 331/35/37, Barrio Centro, 1947/49.
a. Vista del frente (foto: arquitecto Angel F. La Celva).
b. Fachada.
c. Relevamiento de las plantas.
(Dibujos: arquitecta Andrea N. Vázquez)

LA CIUDAD SURREALISTA.
EL SURREALISMO DE QUIROULE Y LA INFLUENCIA SURREALISTA DE BENJAMIN EN AMÉRICA

Celia Guevara

Toda utopía es en realidad un sueño, desde la utopía moreana, en adelante, en el país de "ninguna parte", toda utopía por lo tanto, pertenece al surrealismo, desde su condición onírica.

Pero, además, el surrealismo propone la yuxtaposición de objetos disímiles en un contexto que no les pertenece, tal como sucede en los sueños. Según Max Ernst, se trata del: *encuentro fortuito en un plano adecuado de dos realidades distantes* (paráfrasis de Lautréamont, citada por André Breton).[1] Así, todas las producciones americanas se vuelven de hecho surrealistas. Los inmigrantes aportan objetos y valores culturales que al llegar a nuestras tierras han perdido su "valor de uso". No necesariamente se convierten en mercancías, pero sí al menos devienen bienes culturales desprendidos de su contexto.

De allí que la historia americana, la sociedad americana reconstruida por nuestros poetas, resulte en definitiva una historia de lo surreal. Constituye este concepto de lo surreal, un concepto diferenciado de lo llamado "real maravilloso". Supone un cierto grado de racionalización en su forma primitiva, forma que al perderse conserva una estructura racional. Si a esta situación un poco caótica, añadimos el ingrediente utópico, la fantasía onírica, todo se envuelve en una niebla surreal. Y, según Walter Benjamín, estos sueños nunca son individuales sino sociales. Dentro de nuestros utópicos: Sarmiento, Dittrich y Quiroule, el último es sin ninguna duda el más cercano al movimiento surrealista, (movimiento, por otra parte, aún no formulado como tal en 1914, cuando Pierre Quiroule publica su

[1] ANDRÉ BRETON, *Situación del objeto surrealista (1935),* en: Manifiestos, Ed. Labor, 1985.

Ciudad anarquista americana). Su nombre: "Pierre Quiroule", (seudónimo de J.A.Falconnet) puede significar: "piedra que rueda" o *"rolling stone",* lo que me recuerda unos versos de León Felipe: *Como tú, piedra pequeña como tú, piedra viajera, como tú, que no estás en los palacios, como tú, ni en las iglesias, como tú.*

En todo caso, el humor de Quiroule es surrealista. Como método de análisis para la obra de Quiroule, en sus aspectos estéticos, voy a referirme a la interpretación del surrealismo debida a Benjamín, él mismo un gran surrealista, citado por Ricardo Ibarlucía [2] quien explica: *Los surrealistas comparten efectivamente con los románticos ...una poética del sueño. Pero se diferencian radicalmente por la índole de los materiales con que elaboran sus formaciones oníricas. El sueño se ha vuelto gris. Los sueños de dirigen ahora hacia lo banal ...hacia lo que vuelve el rostro la sustancia de los sueños es el kitsch.*[3] *La relación que el surrealismo establece entre el sueño y el* kitsch *es la marca de su estética y de su radical modernidad... En el matorral de la protohistoria los surrealistas descubren el árbol totémico de los objetos.*[4] El otro nivel de análisis está relacionado con el montaje, según la conocida imagen de Lautréamont, se trata de yuxtaponer objetos provenientes de áreas y usos diferentes, tal como sucede en los sueños, sin una lógica. Es en las viviendas de *La ciudad anarquista americana,* donde encontramos el sueño surrealista: *Las moradas de la ciudad anarquista, eran elegantes chalets de vidrio de una sola pieza fundidos en moldes gigantescos por medio de la electricidad. Los había de diferentes dimensiones y colores, predominando el naranja, azul oscuro, granate y verde. El mayor número de estos palacetes tenía tres piezas, una alta… Los demás sólo tenían una. Estaban destinadas para aquéllos que querían aislarse ...aquéllos que necesitaban compañía… Eran para dos personas, teniendo así cada una su dormitorio y sirviendo la pieza restante a la vez de comedor y de salón...*[5] *La arquitectura de estos chalets era una combinación feliz de estilos etrusco y japonés, tenían todos una baranda o galería circulan sostenida por columnas de vidrio de colores combinados de bonito efecto decorativo. La techumbre de estos pequeños castillos encantados, estaba dispuesta interiormente en forma de bóveda luminosa. De sus diminutas cúpulas transparentes caía de noche, de focos*

[2] RICARDO IBARLUCIA, *Benjamín y el surrealismo,* en: Sobre Walter Benjamin, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993, p.152.
[3] Ver: WALTER BENJAMÍN, *Iluminaciones II,* 2, 620, Madrid, Taurus, 1980.
[4] *Ibíd.,* 622.
[5] PIERRE QUIROULE, *Ciudad Anarquista Americana,* Buenos Aires, 1914., p. 74.

eléctricos invisibles, dulce pero suficiente claridad. Grupos de chalets surgían de distancia en distancia por entre las siluetas de las palmeras gigantes que abrían sus soberbios parasoles sobre las finas flechas de los puntiagudos techos; que traspasaban la enmarañada frondosidad de los jazmines trepadores, en lucha rival con los espinosos rosales. Artísticos puentes aéreos, de cuyas balaustradas, los malvones hiedra colgaban en guirnaldas floridas, unían estas deliciosas moradas ...formando verdaderas cascadas de flores que caían desde los balcones hasta el suela

Frente al plano de la Ciudad Anarquista, la primera imagen que aparece en la mente es la de un juguete armable en forma de árbol de Navidad. Ramas de pinos en los cuatro costados de la pirámide, con luces de colores en pompas de cristal. Esta imagen refuerza la de un sueño adolescente o infantil, que de alguna manera se intuye en su organización social.[6] *(fig. 1)*. Quiroule destaca la influencia directa de Nietzche (el Super, por ejemplo, y él mismo cita a Zaratustra [7] y al Superhombre dentro del texto). Sin embargo, existe un nivel consciente de influencia y otro mucho más profundo. Yo creo que algunas de estas imágenes se encuentran presentes en Nietzche dentro del Zaratustra. Por ejemplo: *Y yo que me llevo bien con la vida, creo que nadie conoce mejor la felicidad que las mariposas y las pompas de jabón y lo que a ellas se asemeja en los hombres.*[8] (Nietzche está defendiendo aquí todo lo ligero, lo amable de la vida frente a su pesadez). *Y: ... el amarillo intenso y el rojo ardiente, esto es lo que para mi gusto deseo, sangre en todos los colores: Más quien su casa blanquea me revela que es un alma blanqueada.*

Y: Soy feliz viendo las maravillas que engendra el ardiente sol, tigres y palmeras y serpientes de cascabel. (Véase el dibujo de la fig. *1* del plano de Quiroule: las palmeras aparecen en el relato, las serpientes y tigres se descubren dentro del dibujo coloreado). Aquí se pone en juego un tercer nivel de análisis, la búsqueda de lo inconsciente en lo profundo de la psiquis humana. La lectura de Nietzche y su influencia existen en Quiroule a nivel perfectamente consciente, pero existe además otro nivel, un nivel de influencia inconsciente no reconocido tal vez por él mismo y que se conecta con

[6] QUIROULE, de origen europeo, puede recordar el árbol de Navidad, como huella infantil. En Buenos Aires, hasta mediados del siglo XX, el arbolito no formó parte del festejo hogareño; los tradicionales regalos eran para la fiesta de los Reyes Magos.
[7] FEDERICO NIETZCHE, *Así hablaba Zaratustra,* Buenos Aires, Ediciones Marymor, 1988, p. 36.
[8] FEDERICO NIETZCHE, *op. cit.,* p.136.

lo más profundo del ser. Allí es donde la influencia de Nietzche y su poética se hace fuerte en Quiroule. Y allí es donde, por lo tanto, se muestra como un surrealista.

Veamos lo que Breton[9] nos dice de las ciudades: ... *ciudades también de talento en las que los edificios estaban coronados por estatuas animadas.* Recuérdese el Coliseo de Quiroule en la ciudad anarquista y el *kitsch* de las estatuas gauchescas *(fig. 2), ...en la que todos los palacios, todas las fábricas tenían forma de flor.* Y recordemos el amor por la ruina, presente en lo surreal: *Llevadla al foso de aquel teatro, en donde latía con fuerza, hace tres años, el corazón de una capital que ya he olvidado.* Compárese con la olvidada y ruinosa capital de nuestras pampas: "Las Delicias", descrita al final de la obra de Quiroule:[10] *Mucho tiempo había pasado desde aquella fecha memorable. Sobre "Las Delicias" abandonada pesaba ahora un silencio profundo e impresionante ... barrios enteros habían sido literalmente invadidos por la vegetación de los antiguos parques y paseos públicos ... las calles expuestas al sol invadidas por el cardo gigante de hojas de un blanco mate parecían ríos de plata inmovilizados en su curso. Más lejos, una alta chimenea de fábrica formada de azules campánulas hasta la mitad de su altura,* donde hasta las imágenes resultan surreales, ejemplo: *deseos solidificados* en Dalí, *ríos inmovilizados* en Quiroule.

Volviendo a la interpretación benjaminiana, nada más *kitsch* que todo esto. Las viviendas de cristal de colores, los palacetes encantados, así como la *feliz combinación de etrusco y japonés* que componen su estilo. Y, por otro lado, aparecen los contrastes: viviendas prefabricadas en vidrio en medio del bosque, los molinos de viento, al lado de estas casas futuristas. Se compone así un cuadro de anticipación del surrealismo que no parece casual. No se trata sólo de una cierta ignorancia frente a los problemas del planeamiento urbano o del estilo, sino de una decidida forma estética del *kitsch,* que no aparece por ejemplo en Dittrich (otro futurista argentino contemporáneo). Desde luego, la condición de utópico lo acerca sin duda al surrealismo, lo convierte en uno de sus antecedentes, pero creo que el caso de Quiroule es paradigmático. Hay algunos niveles de superposición en las formas de

[9] ANDRE BRETON, *op. cit.,* p.110.
[10] PIERRE QUIROULE, *op. cit.,* pp. 269 y 272.

organización, las fábricas los aviones, situados en un pueblo de escala diminuta, que resulta surrealista dentro del relato. Si el objeto surrealista ha perdido su valor de uso y se convierte en fetiche, el aeroplano resulta a su vez descontextualizado en un pueblo de 10.000 habitantes.

La relación ideológica es inmediata entre el movimiento surrealista y el anarquismo quirouliano:[11] *...todo está aún por hacer: todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria, y religión.* Existen probablemente una cantidad de ejemplos, paralelos a éste, uno de ellos es el de las grutas de la Recoleta, debidas al jardinero francés Eugéne Courtois (estudiado por la doctora Sonia Berjman, aunque en otro contexto) [12] lo que indicaría que la interrelación de los franceses con nuestro medio, es capaz de generar un estilo surrealista (o *kitsch* en el sentido que le ha dado Benjamín). Creo que esta observación es menos banal de lo que parece a primera vista, puesto que la yuxtaposición de costumbres y de idiomas, de culturas, deviene en surrealismo, en cierta forma se ha perdido "el valor de uso" de las formas importadas, y sólo han quedado las apariencias externas en un contexto que les es ajeno, de allí la apariencia de sueño de estas producciones.

Y de allí también, el carácter surrealista de la historia americana, destacado por nuestros poetas, surrealísmo que deviene *kitsch*. Este empleo de la *rocaille (fig. 3)* en las grutas de la Recoleta, proyectadas por Courtois y encargadas por Torcuato de Alvear, resulta a la vez, *kitsch* y surrealista en un contexto privado totalmente de piedras, como es la ciudad de Buenos Aires.

Pero, por otra parte, la roca pertenece a la tradición *kitsch* (Bomarzo) y surrealista (Magritte), sobre todo cuando está utilizada fuera de su lugar natural. Por ejemplo: *Las rocas están en la sala, las bellas rocas en las que el agua duerme, las rocas bajo las que los hombres y las mujeres, se acuestan.*

Las rocas tienen una altura inmensa, las blancas águilas dejan plumas en ellas y cada pluma es un bosque.[13] La casa de cristal parece haber sido considerada por Breton

---

[11] ANDRÉ BRETON, *op. cit.,* p.168.
[12] SONIA BERJMAN, *Eugéne Courtois, ese desconocido paisajista,* en: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N° 29, 1992-1993.
[13] ANDRÉ BRETON, *op. cit.,* p. 113.

como un símbolo del movimiento surrealista (esta observación pertenece a la licenciada Silvia Valdés, quien conoció personalmente a los surrealistas).

Véase por ejemplo: donde dice: *...una frase harto rara que llegaba hasta mí... y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me a decir: estaba pegada al cristal.*[14] *La* forma usada por Breton revela su preferencia por lo acristalado, que se encuentra en otros fragmentos de su obra. Sin embargo, la vivienda diseñada por Molina y Vedia en 1913, para una comuna anarquista no tiene las mismas características. Se trata de una vivienda de cristal en forma de octaedro doble, pero su estética se emparienta ya decididamente con el movimiento moderno. Es cierto que la vivienda de Quiroule participa de ambas corrientes *(kitsch* y modernismo), puesto que la prefabricación y la forma de tratamiento de los muebles revelan a un vanguardista.

Existen algunos ejemplos de *kitsch* en los salones de exposición, en las construcciones de Parque Lezama, y naturalmente en todo aquello que efímero y banal (según las mismas definiciones aportadas por Aragón). Benjamín en *Discursos interrumpidos,* citaba a Scheerbart, en el capítulo Habitando sin huellas, y prologa esta cita con una de Brecht: *"Borra las huellas",* (se trata de borrar las huellas del espíritu burgués, impresas en sus viviendas)... *Tras lo dicho (escribió ya hace veinte años Scheerbart) podemos hablar de una cultura del vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará al hombre por completo. Y no nos queda ahora sino desear que dicha cultura nueva no encuentre demasiados enemigos.*[15] Por supuesto, los elementos surreales de la arquitectura existían ya en otros contextos. Cito a Bretón, quien, a su vez, cita a Salvador Dalí: *ningún esfuerzo colectivo ha conseguido crear un mundo dé sueños tan puro y tan inquietante cual estas construcciones "modem style", que constituyen, al margen de la arquitectura, en sí mismas, verdaderas-realineaciones de deseos solidificados, en la que el más violento y cruel automatismo revela dolorosamente el odio hacia la realidad y el deseo de hallar refugio en un mundo ideal, tal como ocurre en los casos de neurosis infantil.*[16]

---

[14] ANDRÉ BRETON, *op. cit.,* p. 39.
[15] WALTER BENJAMÍN, *Discursos interrumpidos,* Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 154.
[16] ANDRÉ BRETON, *op. cit.,* p. 282.

El automóvil argentino a mediados de siglo.

El espíritu del surrealismo en Argentina no se agotó ni en el primer período señalado ni en el círculo limitado de las clases altas. A mediados de siglo ha hecho carne dentro de la cultura popular. En un estudio llevado a cabo por mí sobre el automóvil norteamericano en Argentina como factor de penetración cultural, hacia mediados del siglo XX, he analizado el aspecto expresionista que caracteriza a la cultura norteamericana de esa época, expresionismo de carácter monumentalista, que llegaba mundialmente pero, sobre todo, en los países de nuestra área como mensaje de poderío[17] *(fig.* 4).

Tomé entonces un ejemplo cualquiera: los objetos que en 1981 encontré a mi vista, sobre mi escritorio: una etiqueta de cigarrillos Malboro y una cajita envase de vitaminas Roche, que me serviría de referente. *(figs. 5 y 6)* (Estos ejemplos expresan una tendencia general, es probable que pertenezcan a un período algo posterior).

La cajita de cartón Marlboro es blanca, con las letras en negro y triángulo rojo en la parte superior. La marca: Marlboro, se encuentra en mitad en la parte inferior de la cajita. La letra "L" y la letra "B", sobremonta las otras y forman dos paralelas en fuga, finalizando en una especie de escudo dorado. La asociación más próxima a esta forma en paralelas gigantes con llama dorada, se acerca a la Estatua de la Libertad en Nueva York, o al mal transmite la noción de la jerarquía y monumentalidad a través de las diferencias de altura y del fuego a través de la llama. La terminación del espacio *blanco* en forma de triángulo subraya la fuga[18]. Ahora utilizo como referente caja de vitaminas Roche, una marca suiza. Por el contrario, en este caso, todas las letras aparecen de igual altura, sin jerarquizarse, y además están enmarcadas dentro de un trapecio, sin posibilidad alguna de fuga. He aquí que por efecto del azar he encontrado la graficación del espíritu suizo. El trapecio es cenado rotundo, igualitario, monótono. En uno de los ejemplos se encuentra la subordinación, en el otro el círculo cenado, con letras de igual altura. Este círculo o

[17] CELIA GUEVARA, *El automóvil norteamericano hacia 1950,* monografía inédita para el IEUD (Instituto Universitario de Estudio para el Desarrollo), Ginebra, 1980.
[18] CELIA GUEVARA, Monografía citada.

trapecio representa (si seguimos a Baudrillard) la afirmación del espíritu burgués que todo lo subraya.

El automóvil.

Esta comparación entre ambos objetos de distintas culturas me va a servir de introducción. Con ella sólo quería destacar el carácter expresionista de los objetos norteamericanos. Pero mi meta era el automóvil norteamericano en 1950. La elección de la época tiene un solo objeto: el poderío norteamericano que había llegado después de la Segunda Guerra Mundial a su cumbre estaba representado en los objetos de exportación.

Estados Unidos constituía en esos años la potencia indiscutida, había desarrollado una alarmante producción bélica en tiempos de paz. Todo esto se reflejaba, no cabe duda, en los objetos que producía. La Argentina, por su parte, apenas comenzaba su despegue industrial, conviviendo todavía los automóviles con los carritos, los tranvías, las calles empedradas.

El anti-objeto.

No voy a detenerme en el sentido social de esta penetración cultural (las clases altas no aceptaban los automóviles norteamericanas), sino que voy a referirme sólo a la actitud de los sectores populares. La conducta de estos sectores con respecto al automóvil, en esa época, es digna de análisis y se expresa en forma mucho más sutil. El argentino vive el automóvil corno una vivienda. Los taxistas, los colectiveros, en general hombres, llevan al automóvil a una posición afeminada, con retratos del ídolo, escarpines, estampitas, fotografías familiares. Decoran los tableros, los asientos como calesitas. De esta manera, con la radio a toda voz, destruyen el efecto de poder y de libertad, le quitan su velocidad, su autonomía. Los colectivos rurales se decoran según su trayecto. Por ejemplo, los que van a los cementerios parecen bóvedas rodantes. Muchos de ellos se decoran de acuerdo a la

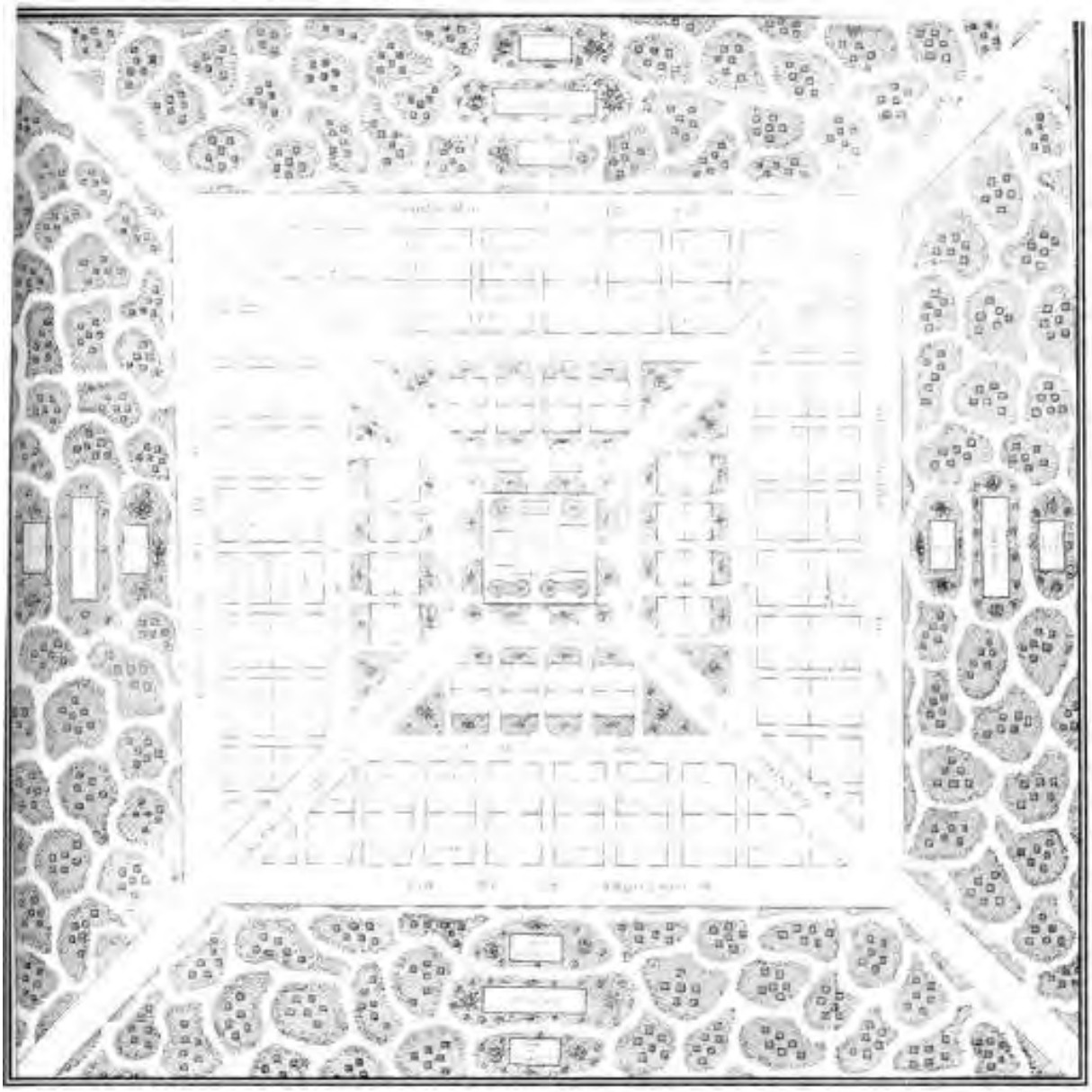


Fig. 1- Pierre Quiroule, plano de la Ciudad Anarquista.

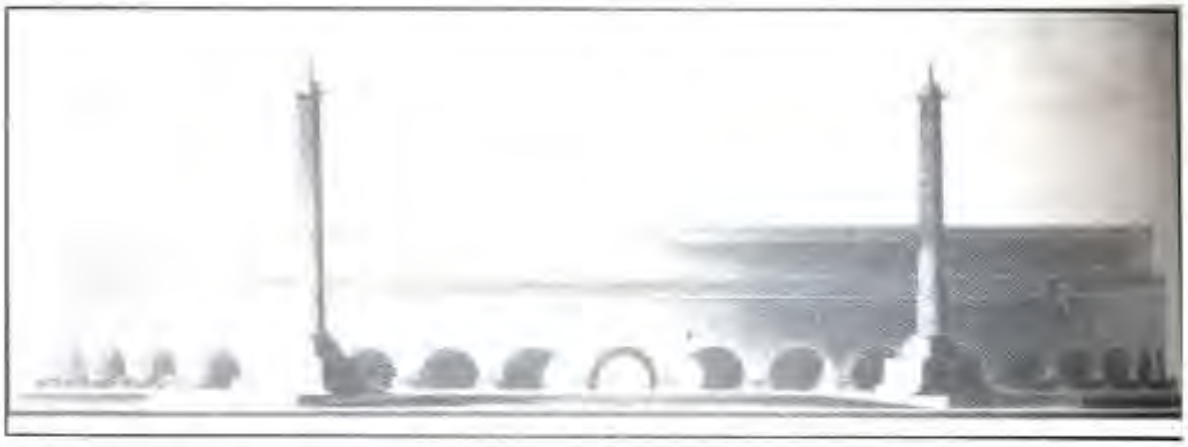


Fig. 2 – Etienne-Louis Boullée, Coliseo.

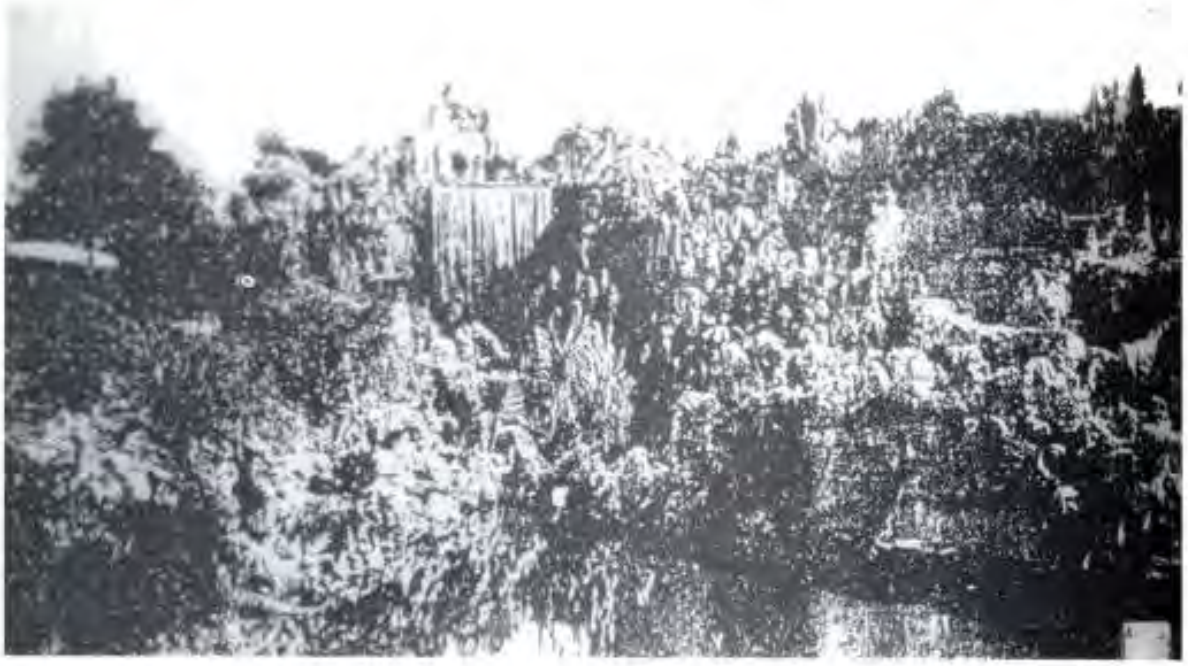


Fig. 3 – Rocaille en la Recoleta, alrededor de 1885 (foto: JAA).

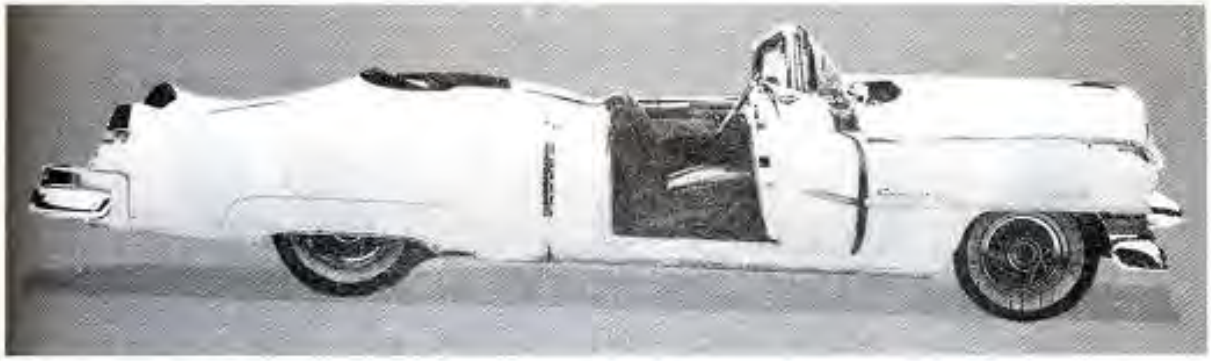


Fig.4– Automóvil Cadillac Coupé de Ville, modelo 1957 con aletas diseñadas especialmente para otorgar formas aerodinámicas.

Fig. 6 – Envase de pastillas Redoxon Roche.

Fig. 5 – Envase de cigarrillos Marlboro.

Fig. 7 – Galería Orléans, París, hacia 1850 (dibujo de la autora).

Fig. 8 – Galería Colbert. París, pasaje en dirección a la rotonda, litografía de Billand, 1828 (fuente: J. F. Geist, Pasagen, Munich, 1979)

Fig. 9 – Galeria San Carlos en la actual calle Phillips, Santiago de Chile, circa 1910.

Fig. 10 – Los pasajes de hoy: entrada actual al Museo del Louvre, París.

picaresca, disfrazando la función en una actitud totalmente surrealista. En cierta forma, es el humor el que ha destruido el objeto, su prestigio, su pretendida elegancia, y lo ha transformado en el "anti-objeto", de alguna manera, en el objeto surrealista.

Así, nuevamente, el objeto ha perdido su mensaje y su significado, para transformarse en otro y asumir su carácter surreal. En este ejemplo se ha cumplido la visión *kitsch* de Benjamín, la oposición de objetos fuera de contexto y la descontextualización de la carga del mensaje introductorio del objeto.

La influencia del surrealismo en la arquitectura y en su historia a través de Walter Benjamín.

Las obras de Walter Benjamín fueron traducidas por primera vez al castellano en nuestro país en 1967, por H. J. Murena, integrante de la redacción de la revista *SUR*. Sin embargo, la principal de sus creaciones, *Obras de los pasajes,* obra monumental y la más importante, sobre todo en relación con la historia de la arquitectura, se desconoce entre nosotros. Sólo existe una primera parte, *París, Capital del Siglo XIX* o *Iluminaciones II,* editada por Taurus. Dice Zeigler *El Benjamín de 'París capital del siglo XIX, será leído en grupos de análisis privados y fundamentalmente ligados a la teoría literaria, que casi llegaron a constituir una carrera paralela bajo la dictadura. Beatriz Sarlo, Josefina Luduer, Ricardo Piglia, lo abordarán fundamentalmente desde las relaciones entre literatura y política.*[19] Efectivamente, en una oportunidad oí decir a Beatriz Sarlo respecto de Roberto Arlt que: *soñó la Buenos Aires actual,* lenguaje y metáfora completamente benjaminiana.

Respecto a la relación de W.B. con los temas que nos interesan especialmente, la arquitectura y su historia (temas que W.B. aborda desde una estética totalmente ligada al movimiento surrealista), tengo conocimiento de dos artículos (ninguno de ellos traducidos al castellano), uno publicado en la revista *DAIDALOS y* el otro en la revista *Metropole,* ambos de 1990. En ambos se destaca la importancia que

[19] CLAUDIO ZEIGLER, *Filósofo con hinchada propia,* en: Página 12, 26 de septiembre de 1990, p. 16.

Benjamin dio a los "pasajes" de París, tanto como parte de una estética de lo onírico como también en tanto representantes de las formas adoptadas por la nueva burguesía del siglo XIX. Antes de pasar a analizar estos artículos, voy a hacer referencia a algunas observaciones generales sobre los pasajes, no citadas en ese contexto. Se supone que Benjamín relaciona este mundo interior de los pasajes con el mundo burgués, pero al mismo tiempo con el movimiento literario del cual Baudelaire fue el máximo representante. Así, él veía en la fragmentación ciudadana, representada por el mundo de los pasajes, la réplica de la fragmentación literaria inaugurada por el folletín y la forma intermitente en que se fueron conociendo las producciones de los poetas del siglo XIX. Las formas de los pasajes, separados de la calle, aislados de su movimiento, representaban el mundo burgués, con sus cafés, su cotidianeidad, su amoblamiento que reproduce la vivienda y también su carácter de aislamiento. Los cafés son una forma del *living* burgués o su prolongación.

Es a causa de ésta su caracterización como objetos-fetiche representantes de la burguesía, que W.B. elige los pasajes para la reconstrucción del París del siglo XIX. Esa fascinación por los pasajes le fue transmitida por los surrealistas pero especialmente por Aragón, uno de sus grandes amigos en París. Dice Pascale Werner en *Pasajes, los sueños de un pensador solitario: En ese universo desnudo sin fachada exterior, en ese despliegue de galerías de vidrio, bajo las estrellas polares en capitales de luz irreal, él reconocía la atracción erótica de las imágenes del sueño (fig. 7). Como a una droga volvía a esta invitación al viaje de la que los surrealistas acababan de dar la clave. Aragón y Breton habían tomado el hábito de encontrarse en un café del pasaje de la Opera. Su demolición en 1926, le había dado, entre dos guerras, la premonición de la destrucción de un mundo, en el momento en que triunfaba dios Modernidad.*[20] Para Aragon que escribió, bajo esta influencia, Los campesinos de París, los pasajes representaron el símbolo de lo efímero. Dice Luis Aragon en su obra: *Entrad, Entrad, aquí comienza el reino de lo instantáneo.*[21] Los considera una especie de paisaje fantasma, de ciudad sumergida, de *aquarium* humano.

---

[20] PASCALE WERNER, *Pasajes, los sueños de un pensador solitario,* en: Metropole, febrero de 1990.
[21] Citado por RICARDO IBARLUCÍA, *op. cit.,* p. 151.

Basándose en Aragón, W. Benjamín trató de encontrar el germen de lo presente que yacía en el pasado, como si los pasajes fueran los *precursores de un mundo por venir.* Benjamín basa esta arqueología en la teoría del sueño reflejado. Según él, la historia sucede sin el control de la conciencia y es el colectivo que la sueña. Así las fuerzas históricas no han sido agotadas en el siglo XIX y continúan actuando en nuestro siglo.

Si cada período intuye o sueña al siguiente, los pasajes son el sueño de la arquitectura moderna de vidrio. *El punto de vista del historiador se encuentra al revés, no mira al pasado desde su propio tiempo, sino que situándose en el pasado dirige la mirada hacia el presente.* Dentro de las figuras míticas, el laberinto tiene su motivo central, así los pasajes, pueden ser comparados con los subterráneos, como galerías enterradas.

Y en los pasajes hay: *Un mundo de afinidades secretas: "palmeras, plumeros, ventiladores, y la Venus de Milo, encajes y letreros de guía, se encuentran como después de una larga separación".*[22] *El concepto marxista de fetichismo de la mercancía, de la sumisión generalizada de un "valor de uso" evanescente a un valor de cambio ratificado pero visible, es asumida por el surrealismo como principio poético en el* trompe l'oeil (fig. 8).[23]

El objeto surrealista es un objeto privado de su valor de uso sacado de su marco familiar y trasladado a otro no habitual. *Los surrealistas hacen de cada rincón de París un pasaje con una puerta giratoria, un vestíbulo que se convierte en un túnel, un dédalo en el que proliferan los nombres y los cuerpos.*[24] No quiero extenderme mucho más en el análisis de la obra de Benjamín, porque este artículo, sólo se propone destacar lo que en él hay de surrealista y, por lo tanto, lo que a través de Benjamín hemos recibido del surrealismo. (Me propongo, por otra parte, llevar a cabo un trabajo mucho más elaborado sobre este autor, pero, para ello, debo contar con los originales de la *Obra de los pasajes,* obra monumental de varios tomos).

En primer lugar, quiero destacar su tesis histórica, como aporte desde el surrealismo, con una mirada que invierte los valores de la historia, tomando al

---

[22] WALTER BENJAMÍN, *Passagen Werk, II,* p. 145, citado por APEL FRIEDMAN, *Arquitectura del sueño colectivo, en:* revista DAIDALOS, 1990

[23] RICARDO IBARLUCIA, *op. Cit.,* p.155.

[24] WALTER BENJAMÍN, *op. cit,* II, p. 301, citado por RICARDO IBARLUCIA, *op. cit, p.155.*

pasado como la prehistoria del presente, tesis de un valor incalculable para los historiadores de la arquitectura. (Por supuesto, esta tesis no se basa solamente en las producciones o pensamiento surrealista, uno de sus mayores aportes le llega desde el marxismo, y el método dialéctico).

En segundo lugar, la transmisión de la pasión por los pasajes a una serie de arquitectos que desde los años setenta construyen "pasajes" en toda América. Pero, además, debe reconocerse que muchos de los que pusieron de moda esas galerías vidriadas que conforman la arquitectura de los pasajes tanto en la Argentina como fuera de ella, respondiendo aparentemente a la influencia de la arquitectura inglesa de los años setenta- no conocen, tal vez, ni las tesis de Benjamín ni las de los surrealistas *(fig. 9)*. El valor dado a los pasajes, por Walter Benjamín, ha obrado como una especie de fetiche, fetiche de la mercancía, que precisamente él mismo fue uno de los primeros en reconocer y que constituye uno de los pilares de su obra *(fig.10)*.

CURRICULUM DE LA AUTORA

Arquitecta egresada de la Universidad de Buenos Aires en 1956, ha realizado estudios de posgrado en Cuba (1979-1980) y en Ginebra, Suiza (1980-1983). Se ha dedicado al estudio de la influencia de los grupos marginales en la producción cultural, en especial en las áreas urbanas y a las relaciones entre espacio y sociedad. Es titular del seminario Métodos de Investigación en Historia Urbana, carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales. Es miembro del Instituto de Investigaciones Gino Germani donde dirige el grupo dedicado al tema de historia urbana. Fue miembro del IAA hasta abril de 1999. Ha sido docente de Arquitectura y Diseño en la FADU/UBA y en la Facultad de Arquitectura de La Plata y profesora invitada en el seminario "Ciudades Latinoamericanas", en el Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales en la Universidad Complutense de Madrid.

LA ARQUITECTURA EN LA OBRA DE XUL SOLAR

Rafael Cippolini

INTRODUCCION

Ante todo quiero disculparme: mi relación con la Arquitectura, con la mayoría de los discursos que genera, produce, dispersa y concentra continuamente, es errática y muchas veces, poco atenta. Las pocas veces que me referí en algún texto a alguna de sus zonas, debo confesar que fue ella la que me salió al paso. Recuerdo ahora, a modo de ejemplo, lecturas del esteta Mario Praz, de Gillo Dorfles, de Paul Valéry, en las cuales ciertas ideas encontraban su forma definitiva en reflexiones cuyo objeto era evidentemente arquitectónico, pero no su fin; digamos: atravesaban sus efectos. Esta ponencia tiene, adivino, el mismo carácter: no llega a la Arquitectura, sino que se desplaza sobre ella de manera, incluso, bastante superficial, dejando como saldo un cúmulo de interrogantes y malestares. Casi me atrevería a decir: una poética, una lírica.

Mi campo de estudio (debería entenderlo en plural, confundiendo mi curiosidad con mi impúdica arrogancia) no es ni epistemológico ni siquiera filosófico: es meramente literario. Relato: hace cuatro años, aproximadamente, decidí ordenar en un único ensayo una serie de conjeturas sobre una de las obras más significativas de nuestra cultura en este siglo: la del pintor y astrólogo Xul Solar. El trabajo está casi terminado, pero lo cierto es que, metodológicamente, tuve que elegir entre sus múltiples desarrollos y privilegiar unos sobre otros. De esta manera, algunas presunciones larvales, incompletas, sobre su, digámoslo así, pensamiento arquitectónico (que no es sino otra cosa que una vuelta de tuerca sobre su cosmovisión general) quedaban definitivamente afuera. Fue mi amigo, el arquitecto Alberto de Paula quién me sugirió hacer algo con estas notas, estas tentativas, que hoy, de manera incluso un tanto diferente a las primeras, presento a

ustedes. Escribo "tentativas" porque no tienen carácter definitivo, y tal como las pongo en escena, abusan de rasgos expositivos, siembran de interrogantes y de atolladeros que será necesario continuar en otros libros y otras charlas. La prioridad seguirá siendo analizar, comentar, descubrir, diversificar, difundir las vías de acceso a lo que denominamos "Sistema-(Xul) Solar". Pero me estoy adelantando.

PRESENTACIÓN E INTENCIONES

En alguna oportunidad, el filósofo francés Gilles Deleuze escribió: "Pensar, ni consuela ni hace feliz. Pensar se arrastra lánguidamente como una perversión; pensar se repite con aplicación sobre un teatro; pensar se echa de golpe fuera del cubilete de los dados. Y cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, cuando el azar quiere que entre los tres haya esta resonancia, entonces el pensamiento es un trance; y entonces vale la pena pensar" (Theatrum Philosophicum). Cito expresamente este párrafo seguramente para señalar los vectores que creo necesario trazar: existe algo (o bien podría existir) que desde la misma proyección de un análisis de sus incidencias a la vez particulares y culturales llamamos pensamiento xulariano. Este se reconocería en un mecanismo o dispositivo discursivo que actúa como unidad en esa universalidad acotada (y inacabadamente sistémica) que se advierte en la creación del artista (el "Sistema-(Xul) Solar" que mencionábamos recién). Quien conozca su obra, esté familiarizado o no con ella, ya sabe que ésta comprende la invención de idiomas sintéticos, de métodos para el estudio y la notación musical, de reflexiones sobre la vida futura, sobre los autómatas, etcétera, además, claro, de sus pinturas, dibujos, objetos y cartas astrológicas. En las formas de articular todos estos vértices se encuentra el dispositivo señalado como pensamiento xulariano. De qué manera nombra, permite, diseña un *modus* arquitectónico. Qué características tendría el mismo es lo que intentaré comentar en las líneas que siguen. En Xul Solar nada se parece a un compartimento estanco, cerrado, impermeable; muy por el contrario,

todo transmigra, todo se comunica, cada una de sus obsesiones e intervenciones entra en juego con sus vecinas para cuestionarlas, llevarlas más lejos. Cuanto más nos acercamos, más escudriñamos, más tenemos la imperiosa impresión de sumarnos a este trance, a esta "conducción", que citábamos en la frase de Deleuze. El poeta y Premio Nobel Octavio Paz es autor de un artículo llamado "Signos en rotación", título que bien podríamos utilizar metafóricamente a modo de puesta en abismo de la concepción xulariana del mundo. Para facilitar el entendimiento de la misma, comenzaré por esbozar, en no muchas frases, una biografía sucinta del mismo Xul.

MINIMA BIOGRAFIA

Oscar Alejandro Agustín Schultz Solari nació el 14 de diciembre de 1887 en San Fernando, Provincia de Buenos Aires. Era hijo de Emilio Schultz Riga, alemán, nacido en 1853, quien llegó al país a los veinte años de edad, y de Agustina Solari, italiana, nacida en 1865, cerca de Génova, quién viajó con su hermana Clorinda hasta la localidad de San Fernando, donde se encontraba su padre. Estudia en varios colegios. Hacia 1894 vive con su familia en el Tigre. Se mudan a la ciudad de Buenos Aires en 1901. (Es necesario señalar este itinerario porque, sin duda alguna, determina muchas de sus inclinaciones posteriores). En 1906, a los 18 años, comienza a estudiar arquitectura, en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires, para lo cual abandona su empleo en la Penitenciaría Nacional, donde su padre era ingeniero en máquinas.

Hacia fin del año siguiente, Xul decide dejar sus estudios para dedicarse más intensamente a la música. Cuenta el compositor Juan de Dios Filiberto, en un artículo publicado bastante más tarde, que por esos años Xul lo inició en la compresión y análisis de la música sinfónica. Ya entonces, vive en esa disparidad que el pintor suizo Paul Klee llama en sus diarios: "el pneuma de todos los caminos". Xul Solar se sabía místico, quizá artista, y su preocupación más acuciante

era como llegar a convertirse en tal. A principios de 1911 comienza a preparar su viaje trasatlántico (su primera meta era en realidad Australia) que recién concreta en abril del año siguiente, embarcándose en el buque inglés England Carrier con destino a Hong Kong, sitio al que jamás llega. Por esa misma época, Xul planea convertirse en pintor. Tiene 25 años. Desembarca en Londres y muy poco tiempo después viaja a Turín. Comienza así su estadía europea que habría de extenderse durante más de doce años.

En julio de 1916 se encuentra en Florencia con el pintor Emilio Pettoruti. Este es un momento fundamental en su vida: comienza a firmar sus cuadros como Xul Solar, (Xul es la inversión de lux, luz) y a utilizar un primitivo "neocriollo", lengua sintética que cultivará y perfeccionará hasta los últimos años de su vida. Desde 1913, su madre y su tía están instaladas en la localidad de Zoagli, cerca del pueblo natal de ambas, lugar desde el cual el ahora ya pintor se desplaza hacia Turín, Londres, París, Tours, Marsella, Florencia, Milán, Venecia, Roma, Munich, Kelheim y Hamburgo. Inaugura su primera exposición en 1920 (tiene treinta y dos años) junto al escultor Arturo Martini en la Galería de Arte de Milán. En esa muestra, que incluye 46 acuarelas, 4 témperas y 20 óleos, Xul expone también algunos proyectos arquitectónicos. Pettoruti escribe el catálogo de la misma. Regresa al país en julio de 1924, junto con Pettoruti. De inmediato traban relación con el grupo martinfenista, o sea: los vanguardistas criollos reunidos por la revista *Martín Fierro,* dirigida por Evar Méndez (me refiero a la segunda época de la publicación). Pronto se convierte, junto a Pettoruti, en uno de los exponentes más importantes de las manifestaciones plásticas que rodean la revista. Su primera exposición argentina data de ese año. Hasta su muerte, Xul permanecerá en la Argentina, ausentándose únicamente en una oportunidad (en el año 1950), cuando es invitado a participar en un congreso sobre el idioma guaraní en Paraguay. Hacia fines de la década, se interesa vivamente en la lectura de los hexagramas del I Ching. En 1932, y con motivo de la exposición "50 años de la Plata", en el Museo Provincial de Bellas Artes, vende a la Institución el cuadro titulado "Palacio Bria"

en el cual vuelve a quedar en manifiesto su interés por el pensamiento arquitectónico. En los años inmediatamente posteriores; comienza a incursionar en estudios astrológicos, convirtiendo esta ocupación, como veremos de inmediato, en el eje de sus reflexiones. Inventa el Panjogo, ajedrez de base astrológica, que iría perfeccionando a lo largo de las décadas siguientes. Otra muestra muy importante es la que en forma individual realiza en la Galería Samos, presentando una serie de 37 paisajes místicos. El catálogo de la misma fue realizado por Borges. En 1954 compra su casa en el Delta del Tigre, sobre el río Luján, en la cual, en los años inmediatos, comenzará a plasmar muchas de sus ideas arquitectónicas. Muere en 1963, en esta mi casa, acompañado de su mujer, Lita Cadenas.

PRIMER ACERCAMIENTO AL SISTEMA (XUL) SOLAR

En primer lugar, creo que es decididamente improductivo (y hasta me animo a decir: imposible) extraer un "pensamiento arquitectónico" de la colección de Xul Solar sin traer a colación una visión totalizante de su obra. Con esto quiero significar que cada vez que Xul concebía una propuesta determinada (y hasta cierto punto su obra no es otra cosa que una interminable su Sión de propuestas) dicha propuesta se definía en absoluta interacción con resto de las precedentes. De ahí que sus desarrollos arquitectónicos no únicamente arquitectónicos o que sus investigaciones pictóricas sean simplemente pictóricas. Estos lazos, estos vasos comunicantes, me obligan a realizar una síntesis elemental de su "Sistema" (y aclaro que la idea de Sistema con respecto a su obra es una maniobra mía, tanto pedagógica como expositiva, para intentar de explicar alguno de los funcionamientos de la misma).

CONSTRUCCION DEL PROTOTIPO-PERSONAL

Existen varias vías de acceso que nos conducen al centro móvil del Sistema-Xul. De hecho, las más importantes quedaron determinadas en las apreciaciones de

quienes lo frecuentaron, especialmente Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Emilio Pettoruti. Estos serían los tres pilares básicos de descripción. El último, desde las páginas de su libro de memorias "Un pintor frente al espejo". Este libro fundamental para comprender gran parte del pasado pictórico de nuestro país, hace aparecer la figura del pintor-astrólogo como un actor más del relato autobiográfico, sin detenerse especialmente en un análisis que nos interese. Por el contrario, los dos primeros, desde distintas estrategias y estratagemas literarias, pusieron en juego una guerra de formas de ficcionalización, esto es convirtieron a Xul Solar en un personaje (para utilizar una bella expresión de Spinoza, digamos en un maniquí espiritual) desde el cual poder articular algunos mecanismos de reflexión, que en muchos pasajes se contraponen frontalmente.

Tanto Borges como Marechal tenían su versión personal de Xul Solar y no es sino desde estas versiones que hoy podemos acceder a su Sistema. Mi labor en estos años consistió en buscar, pacientemente, otras vías. Mientras ensayo, pruebo, investigo, dudo, descubro, insisto una y otra vez en estos ejes fundamentales.

Borges ficcionaliza, inventa su modelo de Xul Solar a lo largo de muchísimos textos-anécdotas como el siguiente:

Él tenía ese concepto de la libertad para cada momento de la vida, para cada cosa; aún para lo que puede parecer insignificante. Recuerdo que había en aquel tiempo bares automáticos. Había uno en la esquina de Córdoba y Callao. En esos bares, uno ponía una moneda y recibía algo. Nosotros nos servíamos cualquier cosa, por ejemplo, sardinas, café, lo que fiera; pero a Xul le gustaba hacer combinaciones. De modo que, por ejemplo, se servía una tacita de café en una de las canillas, en otra de las cajitas ponía salsa de tomate y la mezclaba con sardinas; le parecía absurdo que siempre se comiera igual. Innovaba continuamente; y en la ropa también. Él me dijo: "Que raro que quienes son revolucionarios se vistan como todo el mundo". Me dijo que en Europa usaba poncho. Pensaba que como argentino tenía que usar poncho si bien en Buenos Aires tuvo que dejarlo porque llamaba mucho la atención. La gente le gritaba, le decía cosas. En cambio en Londres, Berlín, París, Ginebra o en Roma había usado poncho sin que nadie se entrometiera con él.

Y continúa Borges:

Recuerdo un día que fui a la casa de Victoria Ocampo y él dijo: Tengo una gran noticia; le preguntamos cuál era. La gran noticia era: "Ha muerto el adverbio". Él había oído gente que decía: Que le vaya lindo, en lugar de: Que le vaya lindamente. Entonces él anunció que había muerto el adverbio, que ya podía reemplazarse por un adjetivo usado después de un verbo; y explicó eso largamente, y luego (estamos entre amigos, seamos infidentes, por qué no) después de una larga explicación Victoria le preguntó: "Pero Xul ¿qué es el adverbio?". Claro, Victoria, autodidacta, sabía muchas cosas e ignoraba otras; el adverbio quedaba un poco lejos; Xul tuvo que explicárselo.

Los ejemplos borgianos o borgesianos podrían multiplicarse sorprendentemente sin mucho esfuerzo. Todos ellos tienen por común estar relacionados con la memoria del escritor, quien se declara testigo de los mismos. Ninguno escapa a la pretensión de verosimilitud. Por el contrario, Leopoldo Marechal optó por transformarlo en personaje de su inmensa novela: *Adán Buenos Ayres*. Allí, convertido en el astrólogo Schultze, se lo define de la siguiente forma:

Tenía el astrólogo un cuerpo flaco y casi dos metros de talla, una cabeza de frente anchurosa y cabellos argentados, y un rostro severo que se resentía de cierta palidez terrosa, comparable a la de los bulbos, y se animaba con la luz de unos ojos grises cuyo mirar caía de pronto sobre uno como un puñado de ceniza. El cálculo de sus edad era tan irrealizable como el de la cuadratura del círculo; pues, mientras algunos lo creían galopando su tercera infancia, otros no vacilaban en adjudicarle todos los años de Matusalén, sin contar a los muchos que, renunciando al sudor especulativo, le atribuían la simple y llana inmortalidad del cangrejo. Yo sé decir que algunas veces, y sin duda en relación con ciertas oposiciones astrales, mostraba Schultze las huellas de una decrepitud infinita; y que otras, bajo signos más favorables, alardeaba de locos arrebatos que lo inducían a bailar una noche entera en el "Tabarís" o a entonar en los almacenes de barrio canciones libres que hacían enrojecer a los cautelosos malevos de Villa Ortúzar. Y aquí es necesario que yo insista en su naturaleza, igualmente contradictoria: la verdad era que la orientación general de su conducta le daba cierto color ascético en materia de apetitos vulgares (muchos aseguraban, por ejemplo, que Schultze se nutría del solo néctar de las flores, y que su

relación con las mujeres rayaba en lo inefable, por consistir en un intercambio de fluidos más o menos vigorosos); pero no era menos exacto que la parrilla de Gildo (Rivadavia y Azcuénaga) lo había visto lanzarse con deleite sobre un montón de tripas humeantes, riñones de vacas y testículos de toro, ni que solía caer en largos éxtasis ante ciertos muslos femeninos cuya perfección atribuía él a la clásica munificencia de Júpiter en cuanto a la sabiduría del astrólogo, el sentir popular andaba igualmente dividido: Había quienes lo imaginaban en el grado último de iniciación védica, y quienes lo suponían flotando en las excelsas regiones del macaneo teosófico, amén de algunos que, demasiado suspicaces, lo reverenciaban como al humorista más luctuoso que hubiese respirado las brisas del Plata.

Estos son simplemente unos ínfimos y, espero, ejemplificativos extractos. Pero con ellos, justamente, por ellos, comienzan las complicaciones. La contaminación entre los modelos es incluso más peligrosa de lo que imaginamos. Porque la estrategia del pintor consistía, precisamente, en adecuarse a lo que de él se decía.

Amoldarse. Dejar que lo inventaran y simularan. Seguir estas sendas, a menudo contrapuestas.

En la descripción instrumental que da de sí mismo observamos:

... campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez; soy maestro de una escritura que nadie lee todavía; soy creador de una técnica de grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlingua, sobre bases numéricas y astrológicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy el creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una audición musical. Soy el creador de una lengua para la América Latina: el neocriollo, con palabras, sílabas y raí ces de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués.

Ocultarse detrás de la figura que los otros trazaron de él, esa fue su estrategia. Xul consintió siempre esta doble legalidad. Por eso la mejor manera que tenemos, en principio, de indagar a Xul es examinando atentamente las leyes primeras

(borgesiana y marechaliana) con ayuda de esa voz suplementaria, sumisa, en la sombra, que es la voz de Xul.

ASPECTOS DEL SISTEMA (XUL) SOLAR

En todo Xul existen siempre intentos de conciliación. El común denominador de todas estas conciliaciones, será siempre una lectura muy especial de la astrología (madre de todos los saberes y prácticas).

Conciliaciones del juego con los idiomas, de los idiomas con la astrología, de la astrología con el Tarot, con la notación musical, con la arquitectura, etc. Xul Solar no dejaba nada libre de un peculiar conocimiento astrológico.

Digo conciliación y no encuentro, porque según lo que podemos conjeturar de su pensamiento, cada cosa existente tiene un principio increado, un germen, del cual cada forma no sería otra cosa que una consecuencia a posteriori.

Ese principio no es sino un conocimiento astrológico que Xul trataría de proyectar por medio de la imaginación creadora a diversos ámbitos, en principio sin puntos de conexión aparentes.

Su visión de la astrología serviría a Xul, operativamente, como conectiva de diversos saberes.

No se trata de un saber cerrado sobre sí mismo sino que, por el contrario, se infiltra en formas distantes y a veces Menores, para conseguir una comunión. De esta forma, podernos interrogar al saber astrológico o primero, no únicamente a través de las cartas astrales, sino desde los lugares y las actividades más diversas.

En este sentido, toda creación xulariana es un verdadero *tropos* para conocer astrológicamente.

Evidentemente, y, según sabemos, Xul Solar tenía una gran confianza en la Proliferación Simbólica. Estos símbolos (ejecutados siempre a la manera de ejemplos inverosímiles) actúan como verdaderos disparadores en el campo del conocimiento astrológico.

Un corolario bien podría ser: Así como sucede abajo (acá) en las maquetas y

en los esquemas provisorios, así también ocurre ahí arriba.

Sin embargo tenemos que ser cautelosos con este legado. En este sentido: supuestamente, y según se nos ha advertido, Xul guardaba celosamente sus conocimientos. No los divulgaba porque *el mundo no estaba preparado para ellos.*

Por eso, al igual que una maldición egipcia, nadie quiere arriesgarse a proyectar ciertas conclusiones sobre su obra. Xul termina por convertirse así en un misterio, en un mausoleo sellado. En general se prefiere bordear su obra, redundar sobre algunos perfiles. La cautela viene entonces: en aclarar cuando son conjeturas o deducciones que se producen a partir de Xul. Dado, pues, los mecanismos sutiles que puso él mismo para que un aura flote por siempre sobre sus trabajos, más que desenmascarar, lo que hay que hacer es multiplicar sus máscaras. Y esto no es mistificar, sino por el contrario, expandir las líneas del pensamiento del Xul.

Para éste, el pensamiento astrológico siempre es algo ajeno, en el sentido que se llega al mismo por diferentes caminos. Las diferentes disciplinas que Xul Solar práctica, son los puentes elegidos. O sea: las claves para acceder a la astrología se multiplican, porque la astrología, a su vez, tomando una multiplicidad de saberes, los interconecta y produce así una comunión.

Todas las creaciones de Xul Solar descansan al fin de cuentas, sobre un saber astrológico, y lo que él construyó fueron puentes para acceder a este *topos*. Epistémicamente, entonces, la astrología le servía para realizar uniones y confrontaciones de saberes diversos que, finalmente, vehiculizados por ella, le servían para reflexionar (volverse) sobre sí misma.

En esta contaminación, pasajes de ida y vuelta, multiplicación de efectos, Xul depositaba la esperanza de zodiacalizar la vida cotidiana. Y en aras de tal meta, no solamente utilizó la pintura, los alfabetos visuales, las lenguas sintéticas, los juegos y las reflexiones ensayísticas, sino también una forma muy especial de concebir la arquitectura.

Fig. 1- Xul Solar

Fig. 2- Carpa festi, 1927, acuarela, 23 cm x 29 cm.

Fig. 3- Vuel Villa, 1936, acuarela, 34 cm x 40 cm.

Fig. 4- Barrio 1953,acuarela, 40 cm x 56 cm

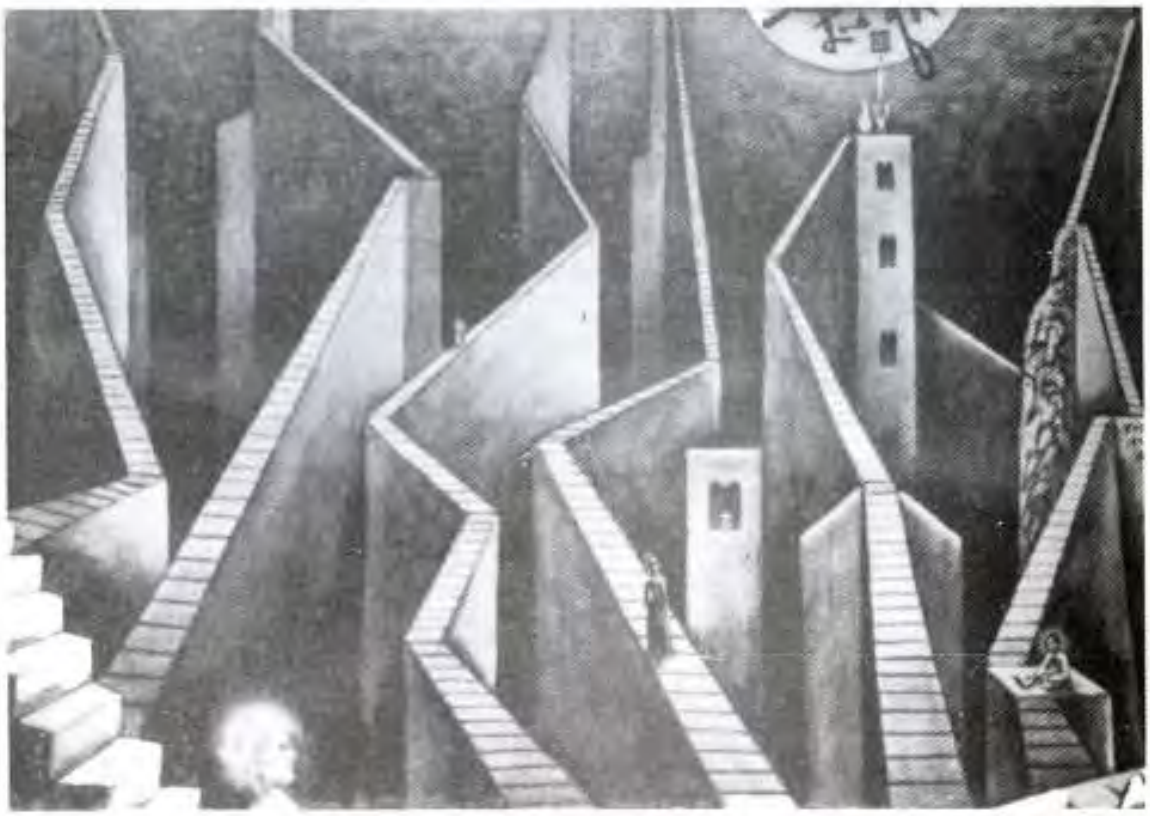


Fig. 5- Muros y escaleras, 1944, dibujo en blanco y negro, 35 cm x 40 cm.

Fig. 6- Ciudá y abismos. 1946, dibujo en blanco y negro, 35 cm x 40 cm.

Fig. 7- Cúpulas. 1948, acuarela, 35 cm x 50 cm.

Fig. 8- Montes de nueve torres. 1949. acuarela. 35 cm x 50 cm.

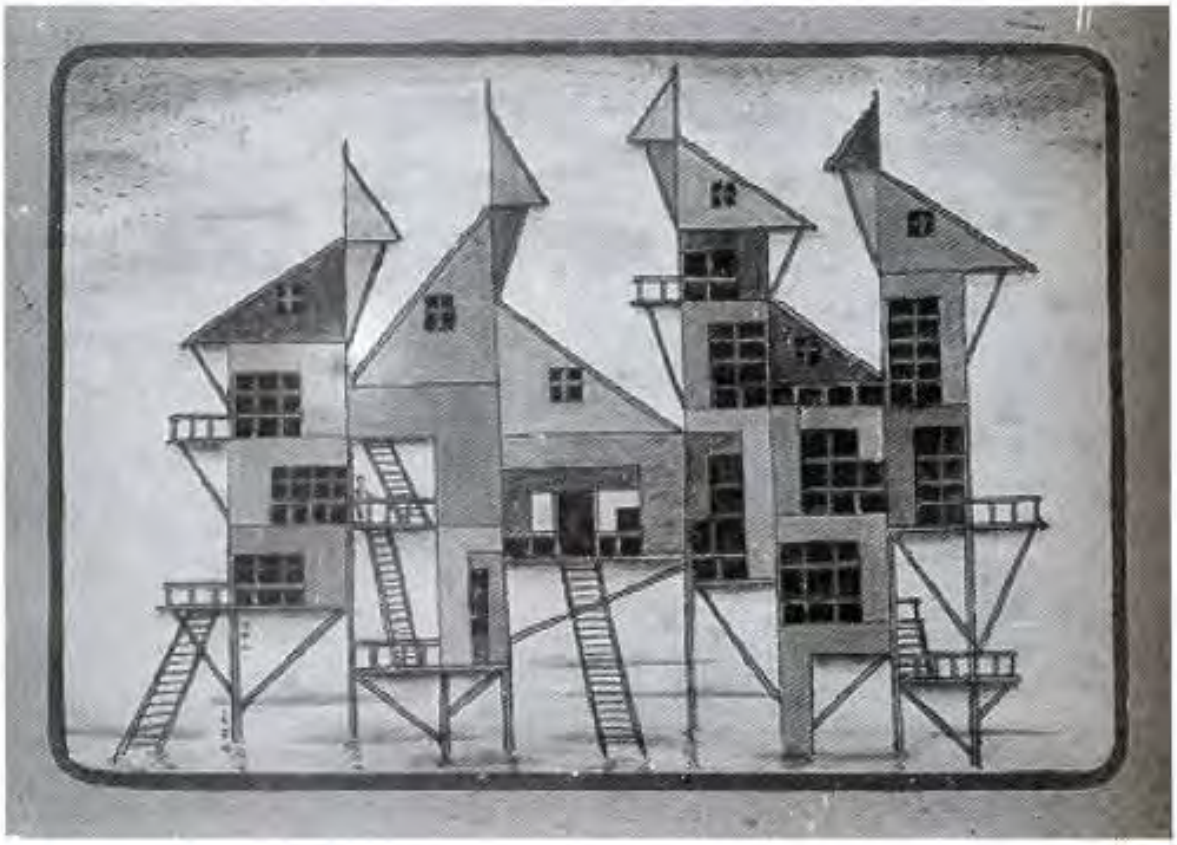


Fig.9- Proyecto fachada Delta.1954. acuarela. 25 cm x 36 cm.

LA ARQUITECTURA SEGÚN XUL

En relación con lo que venimos viendo, para Xul Solar la arquitectura no era sino un medio, un lenguaje, un idioma plástico e inmediato, muy útil a la hora de zodiacalizar, de construir un mundo afín a leyes astrológicas propias y universales, una manera de interrelacionarse con otras manifestaciones de su sistema.

Una arquitectura suya (de inmediato pasaremos a cotejar ejemplos) sirve tanto para consultar al Saber Astrológico (tal como sirve al efecto una carta astral) como para ser soporte de su lengua significa (construcciones-texto, dispuestas en un sentido de absoluta y literal legibilidad) que, además, podrían ser leídas como una forma de notación musical, entre otras posibilidades.

Este desarrollo no es uniforme y tiene su historia particular. Pasemos a examinarla.

En principio recordemos que Xul estudió arquitectura, como ya adelantamos al hacer el resumen biográfico, durante los años 1906 y 1907 en la Facultad de Ciencias Exactas Físicas y Naturales de Buenos Aires. En esos tiempos aún no estaba ganado por la plástica ni por la astrología, pero su "búsqueda esotérica" y "mística" ya lo habían definido.

A lo largo de su vida siempre dibujó arquitecturas. Un período muy productivo en este aspecto es el que le sigue a su llegada a Buenos Aires en 1924. Se me ocurre señalar toda una serie de trabajos fechados entre el año en cuestión y 1927.

Habría que revisar cuadros como Pagoda, Jol, Bau, Teatro y Doce escaleras.

Escribe al respecto de tales creaciones, Mario Gradowczyck, estudioso de su obra:

No debería sorprender la afinidad que existe entre esta primera línea del pensamiento arquitectónico de Xul y las ideas y proyectos iniciales de constructivista rusos como Alexander Rotchenko y Alexander Vesnin, desarrollados entre 1919 y 1921, que se caracterizan por firmas angulares dominadas por elementos diagonales que expresan un dinamismo simbólico. Podría

ejemplificarse asimismo con escenas de la producción de Meyerhold El cornudo magnánimo, cuya escenografía fue realizada por Liubov Popova en 1922, y la de El hombre que fue Jueves, realizada un año más tarde por Alexander Vesnin y George Yakulov. Tanto el constructivismo inicial como el expresionismo-plasticista que practicaba Xul, comparte un uso dinámico de las firmas y rechazan los conceptos de orden, armonía y estabilidad. Por otra parte, el espacio pictórico de Teatro se caracteriza por esa engañosa incoherencia de su perspectiva y la manera de utilizar la energía de los elementos del cuadro, lo que le confiere a dicha pintura esa peculiar ensoñación de la que carecen las obras de los artistas rusos, quienes habrían de abandonar en 1922 esa sintaxis tan dinámica para enfatizar la funcionalidad de las nuevas formas (...) Otro es el discurso de Xul, que reveía su manifiesta intención de desafiar y transgredir las leyes de la mecánica clásica, pese a que sus proyectos aparentar ser estables y construibles. Esta propuesta de Xul podría ser relacionada con la llamada "arquitectura desconstructivista". La desconstrucción (para Mark Wigley) gana toda su fuerza al desafiar los valores mismos de armonía, unidad y estabilidad y proponiendo en su lugar una visión distinta de estructura: el punto de vista de que las perturbaciones pertenecen en firma intrínseca a la estructura. No pueden ser quitadas sin destruirse; son, en consecuencia, estructurales. Se trata de' una definición aplicable a la propuesta de Xul. (..) En un tercer grupo de pinturas y arquitecturas, Xul introduce el uso del color como uno de los elementos básicos para quebrar la regularidad del muro de la fachada y dotarlo de un ritmo y una armonía como lo reclamaba Perdinand Avenarius: ¿Por qué no pintamos nuestras casas con color? No existe una manera más simple o barata de convertir a un edificio simple en más amistoso, delicioso, y aún más bello que una bien elegida mano de pintura. Es' mucho mejor colorear el muro entero exterior que decorarlo con cosas como relieves coloreados o guardas', o con decoración figuran - va...Vamos a repetir el llamado por casas coloreadas hasta que estos sea escuchado Así fue aplicado por Bruno Taut en su proyecto de la ciudad-jardín de Falkenberg. Xul participa del mismo criterio, como se observa en Bau y en Jol, y le agrega elementos que generan suaves ritmos para alcanzar una modulación visual que esté en fase con las propias necesidades de los habitantes de estas viviendas, y, en especial cuando éstas son colectivas o responden a tipologías respectivas. (...) A partir de este momento, Xul ha articulado en Buenos Aires una arquitectura a la medida de sus aspiraciones, que integra al hombre, la naturaleza y el cosmos. Satisface así las

ambiciones compartidas con expresionistas alemanes como Adolf Behne.

Me gustaría ahora, sumar a este texto, otro, para luego comentarlos conjuntamente. Se trata de un párrafo no muy extenso, perteneciente a un reciente ensayo sobre Borges de la profesora y crítica argentina Beatriz Sarlo:

Entre los años veinte y treinta, los cables eléctricos y las líneas de teléfono, las antenas de radio y los trolleys de los tranvías tejen su red aérea. Los habitantes de Buenos Aires viven a una velocidad desconocida hasta entonces: el transporte eléctrico, la ilusión de inmediatez de las comunicaciones a distancia. La tecnología es una maquinaria novedosa; ella produce nuevas experiencias espaciales y temporales: utopías futuristas vinculadas con la velocidad de los transportes, la iluminación que corta los ritmos de la naturaleza, los grandes recintos cerrados que son otra forma de la calle, del mercado y del ágora. Se multiplican los espacios simbólicos donde se producen intercambios y emergen los conflictos (disputa estética, enfrentamiento político, mezcla de lenguas provocada por la inmigración o los desplazamientos poblacionales). Se vive en el gran teatro de una cultura compleja. Este nuevo tipo de formación se manifiesta, también, en el cruce de discursos y práctica: la calle es el lugar, entre otros, donde diferentes grupos sociales realizan sus batallas de ocupación simbólica. La arquitectura, el urbanismo y la pintura rechazan, corrigen e imaginan una ciudad nueva. El pintor Xul Solar, amigo de Borges y compañero de los vanguardistas porteños de la década del veinte, deconstruye el espacio plástico, volviéndolo abstracto, tecnológico, geométrico, ocupado por los símbolos de una ficción mágico - científica. Los aviadores dibujados por Xul flotan en planos donde se mezclan banderas e insignias: íconos extremadamente elaborados que pueden leerse como la suma de modernización técnica y diversidad nacional de las que Buenos Aires se convierte en soporte. Tres motivos se repiten en la pintura de Xul: seres fantásticos, arquitecturas y banderas. Criaturas de miembros heteróclitos (fragmentos de dragones,' de hombre y de pájaros) compuestas con grafismos que evocan el imaginario de la ciencia ficción, responden a una mezcla original de iconos técnicos (diseños mecánicos, hélices, espirales, rectángulos, engranajes) y fragmentos de cuerpos humanos presentados según una estética al mismo tiempo vanguardista y primitiva Estas criaturas poético - tecnológicas funden las temporalidades diferentes de una era mítica y un presente modernista. Los paisajes de Xul citan elementos naturales y formas geométricas, signos astrológicos, símbolos religiosos y místicos arcaicos,

fantásticas máquinas voladoras, ciudades aéreas, trasatlánticos y bestias aladas. La mezcla de lo muy viejo y lo muy nuevo (que es un rasgo de la vanguardia europea: Kandisky) evoca una de las preguntas que perseguía la cultura argentina de ese período: ¿qué hacer con el pasado en la construcción del futuro? El paisaje de la ciudad fue una obsesión que Xul compartió con Oliverio Girondo, con Arlt y, de manera invertida y negativa, con Borges. Xul no siente, como Borges, nostalgia por la ciudad criolla que está desapareciendo ni le interesa la conservación en los suburbios de patio y azotea. Las arquitecturas de sus cuadros tienen, en cambio, los rasgos elegantes de un modernismo moderado, severamente geométrico, cuya única transgresión es la policromía. Los edificios se organizan en disposiciones estrictas: la presentación de la ciudad moderna no enfatiza la idea de caos urbano sino la del orden racional Xul dispone volúmenes y fichadas de acuerdo con perspectivas ordenadas para definir una utopía geométrica. De este modo, al proponer una contrapartida visual a la pluralidad caótica de la ciudad moderna, confía en la capacidad organizativa del espacio para sintetizar elementos conflictivos de diferente origen. La ciudad, campo de batalla simbólico, puede ser también un plano de resolución de la mezcla. Las banderas abundan en esos paisajes de Xul: rematan las cabezas de las criaturas fantásticas, que también acarrean en mástiles y lanzas o pintadas sobre sus vestidos; decoran el lomo de los dragones o las alas de los pájaros; frotan libremente en los espacios abstractos o sobre las chimeneas de los barcos, en las fachadas de los edificios y en las plataformas voladoras de las ciudades aéreas. Esas banderas hablan las lenguas de nacionalidades diferentes y definen un espacio donde ese un despliegue optimista de las diferencias de origen. En la ciudad fuertemente inmigratoria de los años veinte y treinta, la solución gráfica de Xul Solar es integradora more geométrico.

En la heterogeneidad de ambas propuestas, de estas lecturas, la primera tratando de justificar la contemporaneidad de Xul con respecto a ciertas tendencias europeas, sus filiaciones probables, sus razones aparentes, dentro siempre del preceptivo marco de una actividad arquitectónica; la segunda ejemplificando con algunos de sus rasgos las visiones posibles de una ciudad en plena transformación técnica y urbana, sus presupuestos sociológicos o sociologizantes, en ambas propuestas, repito, se aíslan los aspectos inmediatos y a la vez conceptualmente superficiales del Sistema (Xul) Solar, tal como lo venimos exponiendo. Aislar así

sus contornos, detenernos meramente en sus aspectos formales como algo suficiente, nos impide leer, cotejar, introducir la visión de Xul en contextos más amplios. La astrología es tomada, en ambos casos, como un capricho más del artista, como puro ornamento, juego de superposiciones y no de transformación.

Sin embargo, me gustaría llamar la atención sobre otro texto de

Gradowczyck en el que sí se toman recaudos sobre la gravedad astrológica que es imposible sustraer de cualquier análisis que se realice sobre la obra:

"En 1954 Xul y Lita (Cadenas) adquieren una pequeña casa en el pintoresco Delta del Paraná, sobre el río Luján, con un taller diseñado y construido por el mismo Xul. Allí pasa largas temporadas dibujando y pintando en el jardín, que es el lugar donde dará forma definitiva a uno de sus mayores proyectos: sus grafías. Este acercamiento a la naturaleza le da nuevas fuerzas y recobra su interés por la arquitectura. Sus proyectos de coloridas casas para el Tigre, junto con sus proyectos de edificios y ciudades, muestran nuevas formas y estructuras, las que tienen como antecedente directo los edificios y monumentos desarrollados alrededor de sus ideas sobre la Cábala". El artista retoma en estas pinturas sus fachadas multicolores con formas articuladas, que representan uno de los componentes principales de su lenguaje arquitectónico. Es preciso analizar sus nuevas construcciones dentro de esta estética. Algunos de estos edificios están compuestos por elementos en forma de letras, los que tienen corno antecedentes los esquemas de los edificios dadaístas de Carl Krayl y el pabellón de Fortunato Depero. En uno de ellos se lee: SAN VILLA ROXA DEL TEO REINO y en la entrada lleva la leyenda: HAUS LAR. Otros están construidos con elementos geométricos articulados entre sí por unidades individuales yuxtapuestas y hasta propone edificios donde reemplaza a la columna por un tótem, recuperando para el soporte su sentido simbólico original. (..) Detrás del tipo de edificio propuesto por Xul subyace un visionario sentido urbanístico y social que se contrapone a los diseños funcionalistas tardíos que se imponen en la década del cincuenta. Son edificios alegres, coloridos, cuya flexibilidad permite el desarrollo de las individualidades y cuyos contenidos simbólicos trascienden el mero pintoresquismo de sus fachadas. (..) No se debe perder de vista que el lenguaje de estos proyectos, que como toda producción de Xul posee un profundo carácter lingüístico y simbólico, los hace muy atractivos como medios de comunicación visual, y este es el propósito último de Xul. La valoración

de la jerarquía de las formas ya se advierte en sus primeros proyectos. Esta concepción del mundo se engarza en la concepción "lingüística de la arquitectura" como lo señala

Norberg-Schulz. Por su parte, Michael Graves realiza una distinción entre "lenguaje estándar" y "lenguaje poético": la concepción arquitectónica de este último se apoya en la valorización del muro y de la fachada como elemento plástico en sí mismo. Los trabajos de Xul expresan ideas afines al lenguaje poético que nos permiten comprender su solitaria posición frente al Movimiento Moderno. "Cuando se aplica esta distinción del lenguaje a la arquitectura, se podría decir que la forma estándar del edificio es su lenguaje común o interno...y es extrínseco a la construcción en su máxima forma básica determinada por requerimientos pragmáticos, constructivos y técnicos. En contraste... las formas poéticas en la arquitectura son sensibles a actitudes figurativas, asociativas y antropomórficas de una cultura... Al rechazar la representación humana o antropomórfica de la arquitectura precedente, el Movimiento Moderno socavó la forma poética en favor de geometrías abstractas y no figurativas". Las propuestas arquitectónicas de Xul Solar y su oposición intelectual a las posiciones extremas del Funcionalismo (él nunca libró batallas solo) responden a sus necesidades expresivas y trascienden el sentido pragmático, funcional e utilitario del Movimiento Moderno. Como en las expresiones de culturas más antiguas: zigurats, sumerios, pirámides mayas, templos griegos, catedrales góticas, palacios renacentistas, sus propuestas están ligadas a formas que también se encuentran en el inconsciente colectivo; forman parte de su propia experiencia, de ése, su mundo, que Xul gozoso nos entrega.

Mi intención al leer y agrupar estos textos es señalar el uso justificativo que se realiza con la obra de Xul Solar, por más que, en este último, se tengan en cuenta aspectos más generales y generosos de análisis: el reconocimiento de su forma - lenguaje en relación a una comunidad de saberes y preocupaciones ligadas a un principio astrológico. No olvidemos que el mismo Xul realiza una analogía entre su Sistema (astrológico) y una Cábala adaptada a éste (a lo que se refiere la primera parte del texto).

Para finalizar, repasemos un poco.

La obra de Xul Solar sigue escondiéndose, aún hoy en que logra cierta masividad y difusión, detrás y desde discursos que la mediatizan (y paradó-

jicamente, en alguna medida, también la constituyen). Si en un primer momento, estos discursos fueron los de Borges y Marechal, ahora se han trasladado desde la práctica literaria a la teórica-ensayista, sea en el ámbito de una Sociología de la Cultura, como en el caso de Sarlo, o de una presentación construida en ciertos procedimientos de la Historia del Arte, como en el caso de

Gradowczyck. Sigo insistiendo que ambas me resultan por completo tan necesarias como insuficientes.

Este texto bien puede oficiar como introducción al ensayo sobre *Ciudades Xularianas* publicado en revista Tsé-Tsé, número 5, 1998y como complemento a *El Horno Novus en Xul* que apareció en la revista Tokonoma, número 6, también de 1998.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARIO PRAZ, *El gusto neoclásico,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

GILLO DORFLES, *Símbolo, comunicación y consumo,* Barcelona, Ediciones Lumen, 1967.

GILLO DORFLES, *El intervalo perdido,* Barcelona, Ediciones Lumen, 1980.

PAUL VALÉRY, *Eupalinos o el arquitecto, en:* El alma y la danza, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.

GILLES DELEUZE, *Lógica del sentido,* Barcelona, Ediciones Seix Barral, 1970.

OCTAVIO PAZ, *Los signos en rotación y otros ensayos,* Madrid, Alianza Editorial, 1971.

JORGE LUIS BORGES, *Recuerdos de mi amigo Xul Solar,* en: Comunicaciones 3, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1990.

LEOPOLDO MARECHAL, *Adan Buenosayres,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

EMILIO PETTORUTI, *Un pintor frente al espejo,* Buenos Aires, Hachette, 1968.

MARIO GRADOWCZYK, *Catálogo de las obras del Museo,* Buenos Aires, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar, 1990.

MARIO GRADOWCZYK, XUL SOLAR*;* Buenos Aires, Ediciones Alba, Fundación Bunge & Born, 1994.

BEATRIZ SARLO, *Borges. Un escritor en las orillas,* Buenos Aires, Ariel, 1993.

CURRICULUM DEL AUTOR

Cursó estudios de abogacía en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Es escritor, investigador independiente y curador y autor de Manifiestos Argentinos, políticas de lo visual, 1901-1999, *Adriana Hidalgo Editora, 1999.*

LA MODERNIDAD EN LA PAMPA BONAERENSE. LOS EDIFICIOS PARA MATADEROS MUNICIPALES DE FRANCISCO SALAMONE

René Longoni
Guillermo Quinteros
Juan Carlos Molteni
Karina Alvarez Gelves
Myriam Bevilacqua *

1.Manuel Fresco y su Proyecto Político.

La gobernación de Manuel Fresco (1936/1940) ha sido, en los años recientes, objetó de estudio por parte de los historiadores. Esta bibliografía ha venido a llenar un vacío importante en la historia de ese período, (llamado "la década infame") ya que se había estudiado hasta entonces en forma global, poniéndose un especial énfasis en cuestiones predominantemente políticas.

Apenas se analizan los estudios que sobre Fresco existen en la actualidad, [1] surge el interés que despierta su gobernación en cuanto al proyecto político propuesto, características de su gobierno y también, por la personalidad del propio gobernador.

Manuel Fresco llegó al gobierno luego de resolverse las luchas internas entabladas entre los dos caudillos más importantes del Partido Conservador de la

*Unidad de Investigación N° 10 Instituto de Estudios del Hábitat (IDEHAB FAU UNLP)

[1] Dentro de esa bibliografía citamos a: R. AZARETTO, *Historia de las fuerzas conservadoras* (1983) MA. DOLORES BÉJAR, *Uriburu y Justo: el auge conservador* (1983); R. BITRÁN y A. SCHEIDER, *El gobierno conservador de Manuel A. Fresco en la Provincia de Buenos Aires.1936-40* (1991); R. WALTHER, "*La Provincia de Buenos Aires en la política argentina. 1912-43"* (1987); E. REITANO, *Manuel Fresco, antecedente del gremialismo peronista (1992);* A. PUCCIARELLI y J. VILLARUEL, *Representaciones inconclusas. Las clases, los actores y los discursos de la memoria. 1912-46 (1995);* H. MATSUSHITA, *Movimiento obrero argentino 1930 - 45. Sus proyecciones en los orígenes del peronismo* (1983); R. FERRERO, *Del fraude a la soberanía popular 1938-46* (1976); DORFMAN, *Historia de la industria argentina (1986);* D. DROSDOFF, *El gobierno de las vacas: el tratado Roca-Runciman* (1972); A. CIRIA, *Partidos* y *poder en la Argentina Moderna 1930-46 (1975).*

Provincia de Buenos Aires. El enfrentamiento entre Rodolfo Moreno y Alberto Barceló había traído aparejado el desplazamiento del anterior gobernador conservador, Federico Martínez de Hoz.

Puede decirse que hasta las elecciones de 1935, Manuel Fresco había mantenido un perfil bajo, conociéndose muy poco sobre su vida pública, más allá de su participación en la aprobación de algunas leyes cuando era diputado. Sin embargo, una vez instalado en el Gobierno Provincial, asumió un fuerte protagonismo que se manifestó en la exposición pública de su programa político, su concepción ideológica y una acción dinámica de gobierno que abarcó un amplio abanico de cuestiones.

Tal vez la característica fundamental de su gobierno puede resumirse en una frase suya que decía: "Nosotros no dejamos hacer ni dejamos pasar, intervenimos". Fresco introdujo una concepción novedosa para entonces, como era la del estado interventor. Así todo su accionar gubernativo estuvo imbuido por esta idea: el Estado Provincial comenzó a inmiscuirse en cuestiones hasta entonces nunca previstas, en algunos casos con un fuerte tinte autoritario.

Por ejemplo, fueron objeto de su política:

- La educación pública, con la introducción de la enseñanza de la religión católica en las escuelas primarias; la creación de la Dirección de Educación Física en el ámbito de la Dirección General de Escuelas y sus reiteradas expresiones públicas favorables a la enseñanza técnica en desmedro de la enseñanza universitaria, etcétera.
- El movimiento obrero, en cuanto que intentó llevar adelante una política mediadora del Estado entre los obreros y patrones, propuso una legislación laboral nueva, fomentó la creación de un sindicato paralelo al de los maestros provinciales, etcétera.
- En el plano económico, Fresco creía posible volver a la normalidad anterior a 1930, a los años esplendorosos de la Argentina agro-exportadora. Tal vez de este íntimo convencimiento se haya desprendido su Ley de Colonización

Agrícola, cuyos logros en la práctica fueron en extremo menguados. Uno de los objetivos de la colonización agrícola debía ser el establecimiento y la permanencia de la población en el interior de la Provincia, a cuyo fin el Estado debía acudir con la construcción de la obra pública acorde con las necesidades de la región.

- Respecto del plan provincial de construcción de obra pública, varios son los autores que han destacado en general, el desarrollo de caminos, rutas, construcción de escuelas, como así también, la construcción de palacios municipales, mercados, portales de cementerios y mataderos municipales. Sin embargo se conoce mucho menos sobre la magnitud de toda esa obra pública desplegada en gran parte de la provincia y, menos aún se ha profundizado acerca de la importancia regional e impacto social, económico y cultural de esa misma obra en el medio en que se desarrolló.

A pesar de la existencia de obras notorias como, por ejemplo, la realizada por el arquitecto Alejandro Bustillo o la Dirección Provincial de Arquitectura en Mar del Plata, nos hemos preocupado por aquella, aunque de menor trascendencia, referida a edificios municipales, cementerios y mataderos construidos en ciudades del interior de la provincia, donde aparece ligada la figura del ingeniero arquitecto Francisco Salamone, artífice en la elaboración de unos 65 proyectos, según hemos relevado hasta este momento,[2] de obra pública construida durante el gobierno de Fresco.

2. La arquitectura de Francisco Salamone.

El ingeniero Francisco Salamone (nacido en Castelforte, Sicilia, 1897 y muerto en Buenos Aires, 1959), egresó en 1920 de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad Nacional de Córdoba [3] y perteneció desde 1924 hasta 1935 a la Sociedad Central de Arquitectos.[4] Sus primeros años como profesional los

[2] La imprecisión se debe a la pérdida del archivo profesional del ingeniero Salamone.
[3] En 1922 se diplomó de Ingeniero Civil (Libro de Colaciones y Títulos n° 4, f ° 206 UNC).
[4] *Carpeta de Socios de la SCA* N° 371 (ex N° 957).

pasó en Córdoba, dedicado, principalmente, a los concursos de anteproyectos nacionales y regionales, en donde obtuvo varios premios.

La relación Salamone-SCA fué ríspida y no exenta de mutuos reproches, en especial tras el Concurso de la Bolsa de Comercio de Rosario, en febrero de 1926. Salamone se quejó públicamente sobre la actuación del jurado, presidido por Alejandro Cristophersen, el referente más conspicuo de la institución, por lo que fué "severamente advertido". La imposibilidad de lograr que le fueran publicados, en la *Revista de Arquitectura,* trabajos de su autoría, también debe haber influido en el progresivo alejamiento de Salamone de la matrícula de arquitecto (SCA) e ingeniero (CNI), para proseguir su labor profesional, asumiendo sólo su condición de ingeniero civil.

De sólida formación académica, los proyectos realizados durante este primer período, lo mostraban ya inmerso en una plena especulación formal, propio de un espíritu intenso y barroco; tal como se trasluce de algunos proyectos de su época estudiantil en la provincia de Córdoba: los realizados en Valle Hermoso, culminando su período cordobés en la original plaza de Villa María, concretada en 1933.

Regresó a Buenos Aires y tras la asunción de Manuel Fresco como gobernador, fue proyectista y director de obra contratado por distintos municipios en virtud de la Ley N° 4017 de 1928, sobre Bonos de Obras Públicas Municipales (art. 59).[5] Sin transición aparente con respecto al período anterior, todo este importante paquete de obras realizadas, muestra su adhesión a las nuevas tendencias arquitectónicas, principalmente al art-decó. Una tercera y última etapa en la obra de Salamone, correspondió principalmente a la construcción de edificios de departamentos en la Capital Federal, realizados por su propia empresa constructora (Safra) y enmarcados en los lineamientos del mercado inmobiliario de los años cincuenta.

[5] Los Municipios contratantes fueron Alsina, Alberti. Alem, Azul, Balcarce, Bolívar. Cnel. Pringles, Chascomús, Gonzales Chaves. Guamini. Laprida. Lobera. Pellegrini. (junio a las hoy Salliquelo y Tres Lomas). Pilar, Rauch y Tornquist.

Vemos aquí que sus proyectos de obra pública en la provincia de Buenos Aires, se recortan claramente dentro del conjunto de realizaciones de Salamone, tanto por cantidad, temática y estilo arquitectónico. Dilucidar sobre cuánto de las características de esta vastísima obra era una demanda del "cliente" (una arquitectura publicitaria, con claros contenidos políticos) y cuánto fue producto de la propia creatividad de Salamone, es una respuesta que el actual avance de nuestra investigación limita una argumentación fundada.

Al respecto existe una historiografía escasa[6] que simplifica la explicación sobre la adopción de formas art decó característico de ese período o sus posibles lazos con las tendencias en boga o con sus heraldos itinerantes, como el italiano Alberto Sartoris, huésped de Buenos Aires en 1937. Hemos comenzado nuestra investigación, centrando nuestra atención en una quincena de edificios para mataderos municipales.

3. Un nuevo programa arquitectónico - El matadero municipal.

El proyecto económico - social de Manuel Fresco utilizó uno de los elementos más tradicionales de las prácticas políticas de los sectores conservadores predominantes, como fue buscar en el sector agrario la base fundamental del desarrollo nacional.

En este marco, la modernización de los mataderos municipales implicaba por un lado la incorporación de normas de sanidad en los procesos de faenamiento y fundamentalmente por otro, crear una "industria rural" que además de generar nuevos puestos de trabajo, permitiera al Estado intervenir, mediar y mejorar las relaciones laborales, sin alterar las relaciones sociales de producción imperantes, aunque las suavizara y humanizara.[7]

---

[6] Sobre Salamone hemos ubicado un "mimeo" de CARRAFRANO, PERNAUT. ARIAS INCOLLA y BOZZANO, *Aportes para la valorización del Patrimonio monumental e arquitectonico de Coronel Pringles, (1984)* y dos publicaciones de A. Belucci Art *decó monumental en la pampa: el arte urbano de Francisco Salamone* en la revista The Journal of Decorative and Propaganda Arts 18 (1992) y *Francisco Salamone, entre la escultura y el urbanismo, en la revista* CPAU Nº 1 (1993). autores que han tomado como información primaria a la ambigua e incompleta obra *de Gobierno* del propio MANUEL FRESCO.

[7] Citamos al propio Fresco: "Queremos que la repartición de la riqueza sea una realidad tangible en la Provincia de

La producción de los mataderos municipales estaba destinada sólo al consumo local. Es decir que sólo allí se faenaba el ganado propiedad de los abastecedores y matarifes para que luego se lo distribuyera en los mercados y carnicerías. Los mataderos municipales no conservaban carnes, ni elaboraban subproductos, ni curtían los cueros.

El control veterinario, el aseo de las instalaciones y el tratamiento de los efluentes son algunas de las características de esta arquitectura de servicios, que vino a reemplazar a los de antigua usanza, muy primitivos y poco confiables en cuanto a higiene y salubridad.

Si bien el tema "matadero" como programa arquitectónico, registra antecedentes en realizaciones en la ciudad de Buenos Aires,[8] en el interior de la provincia puede asegurarse que los procedimientos y ámbitos poco diferían de aquel que describiera un siglo antes, con genio literario, Esteban Echeverría.

El programa de necesidades planteaba tres sectores principales: los corrales para el descanso del ganado en vivo, la sala de sacrificio y faena y, finalmente, la playa de despacho. Se complementaba con otras funciones: oficinas del control veterinario, laboratorios para la inspección de órganos, lavado de menudencias, vestuarios para el personal y caldera e incinerador. La provisión de agua fría y caliente en abundancia, requería la dotación de un tanque elevado con buena capacidad de almacenado y de enormes cámaras de decantación y tratamiento de los desagües con alto contenido orgánico.

4. Los proyectos de Mataderos de Francisco Salamone.

Los edificios para mataderos municipales proyectados por Salamone, están situados en las localidades bonaerenses de Alem, Azul, Balcarce, Cacharí, Carhué, Coronel Pringles, Chillar, González Chaves, Guaminí, Laprida, Pellegrini,

---

Buenos Aires y, sin insinuar siquiera la posibilidad de despojo, entendemos que los que tienen demasiado, deben pensar en la conveniencia de ceder un poco; al servicio de esta idea pondrá el Gobierno todo su poder político para que los que no tienen nada, tengan algo también" (discurso del 9 de setiembre de 1936, en 200 dial de Gobierno).

[8] Ver: F. ALIATA y G. SILVESTRI, Continuidades y rupturas en la ciudad del ochocientos. El caso de los mataderos porteños (1820 - 1900), en Anales del IAA N° 26, año 1988.

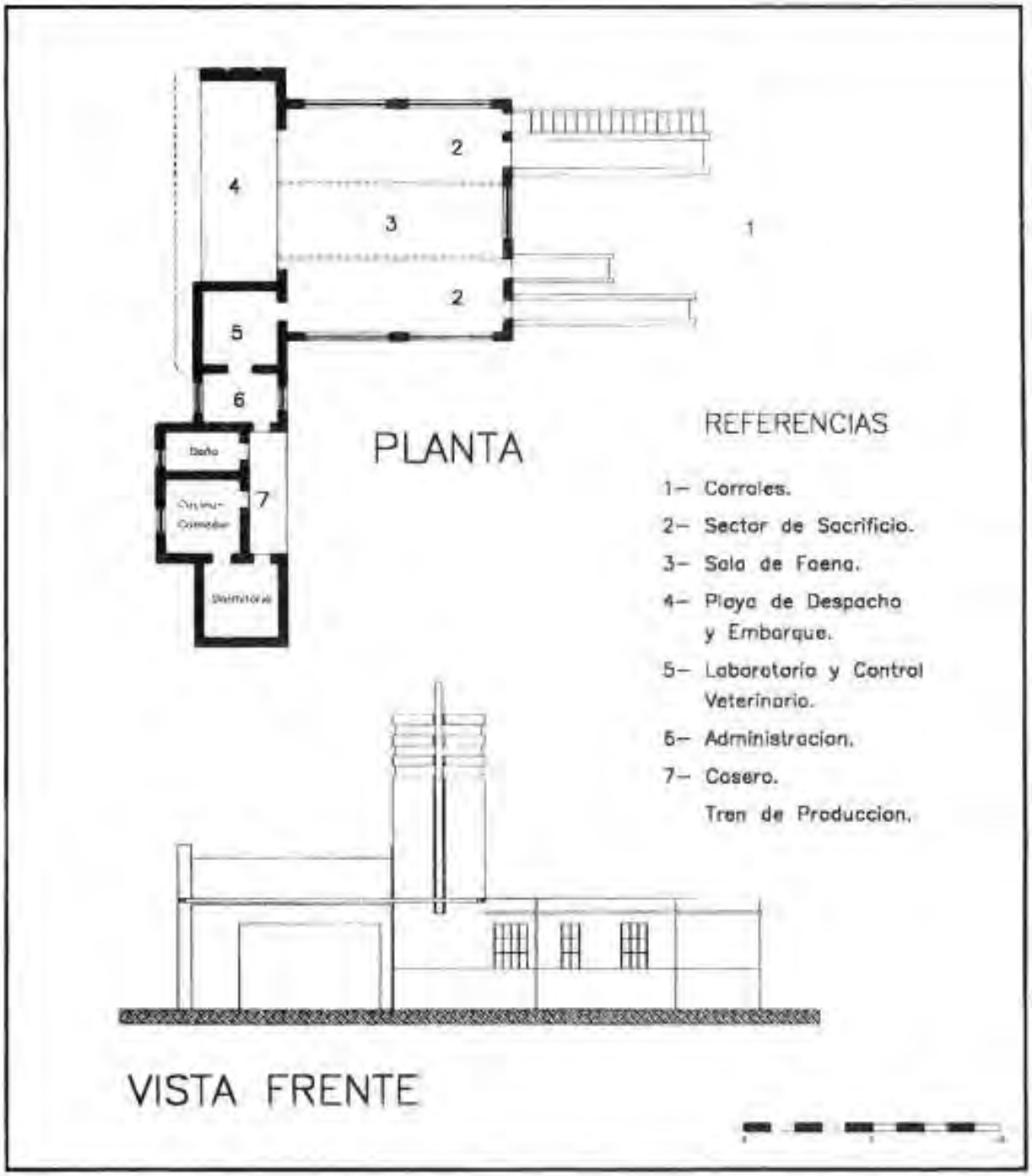


Fig. 1- Matadero de Atem, 1937

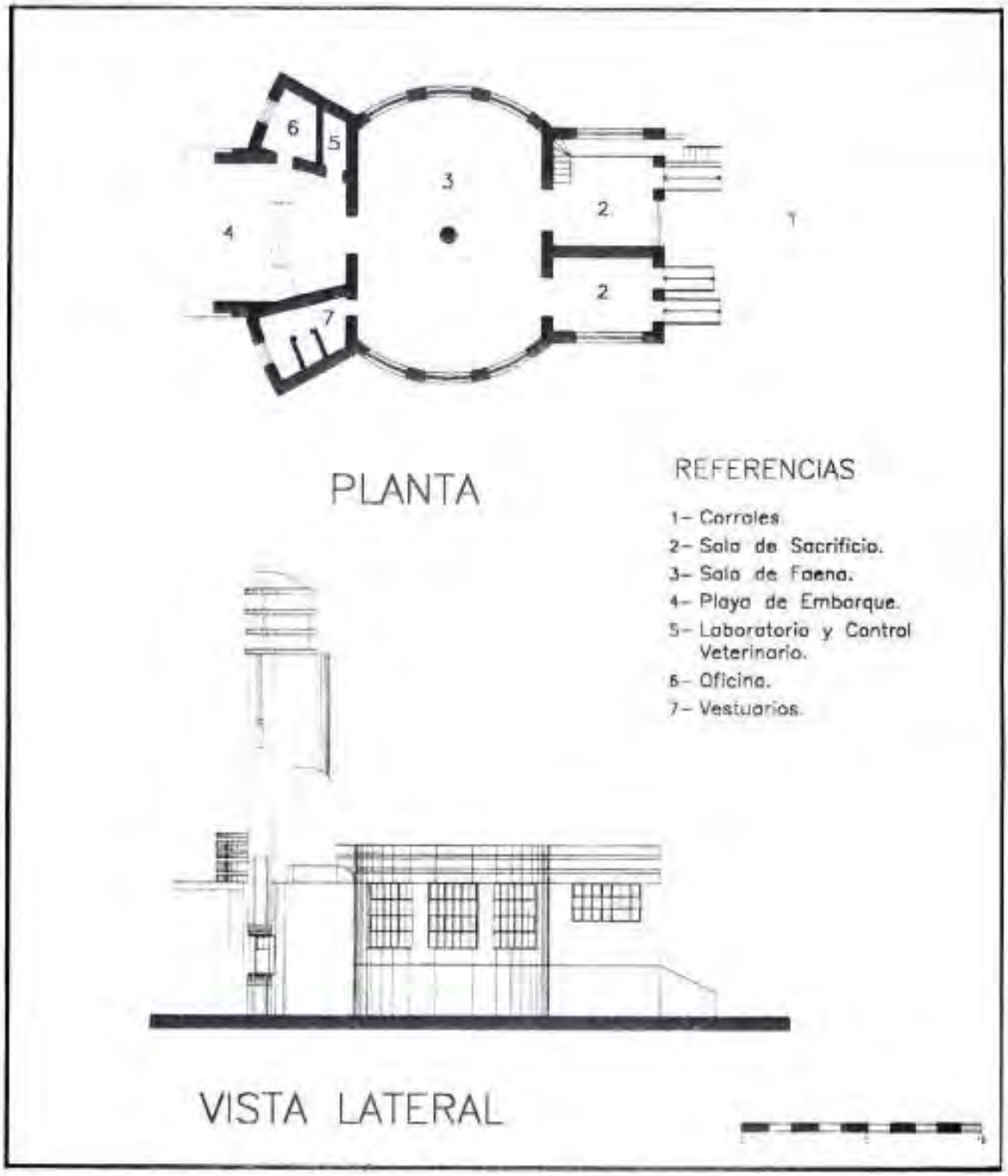


Fig. 2- Matadero de Tres Lomas. 1937

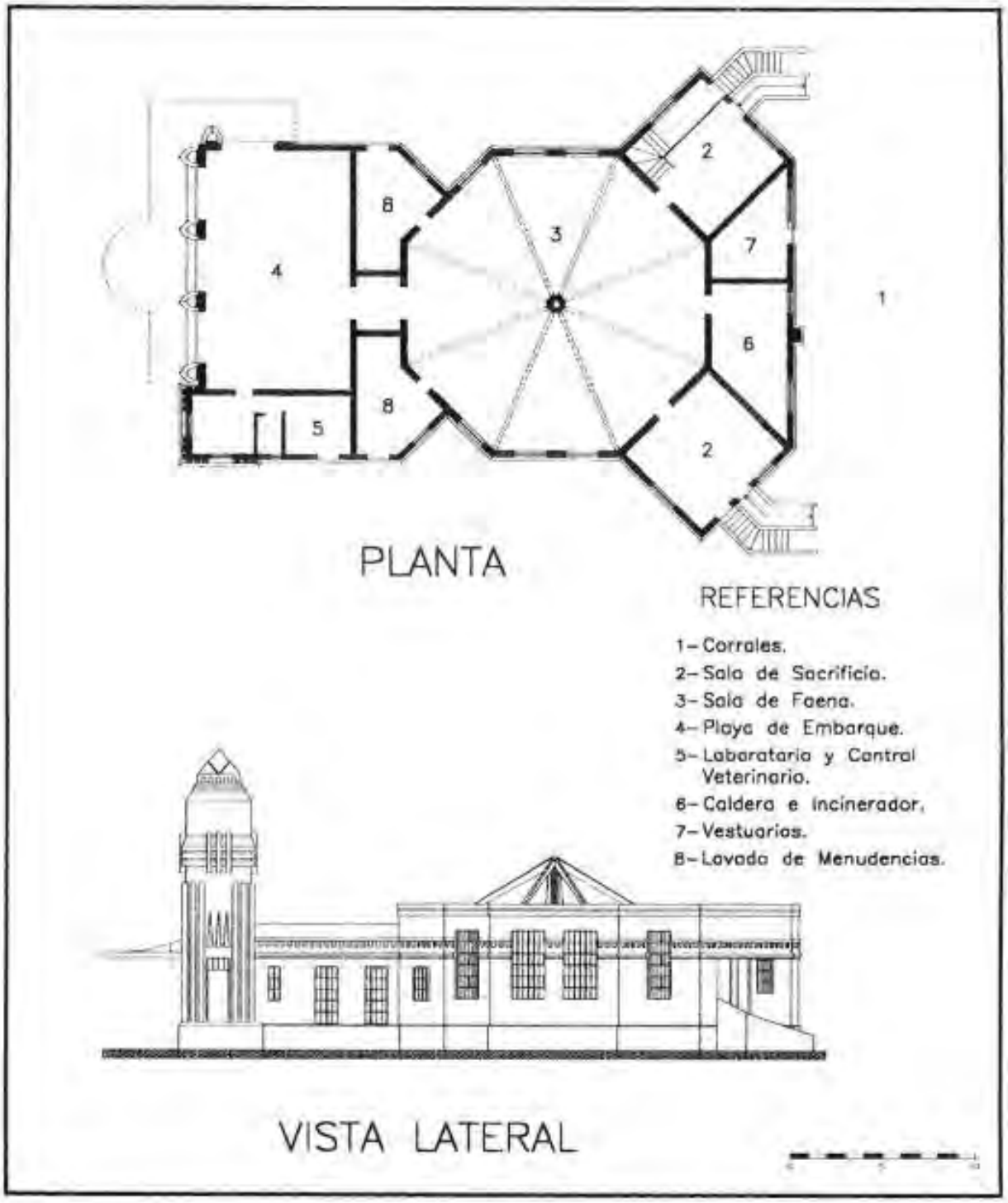


Fig. 3: Matadero de Balcarce 1957

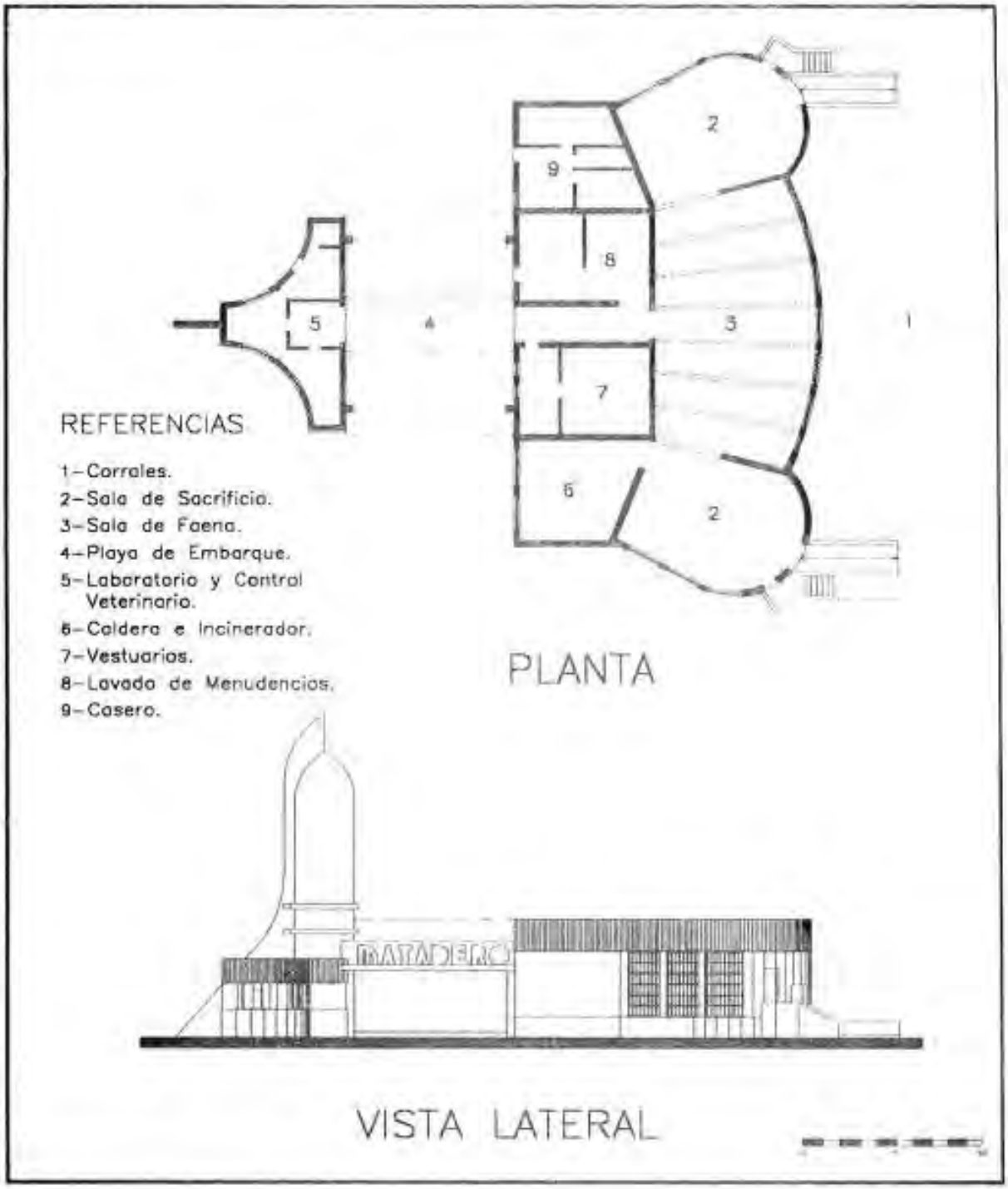


Fig. 4- Matadero de Azul. 1938.

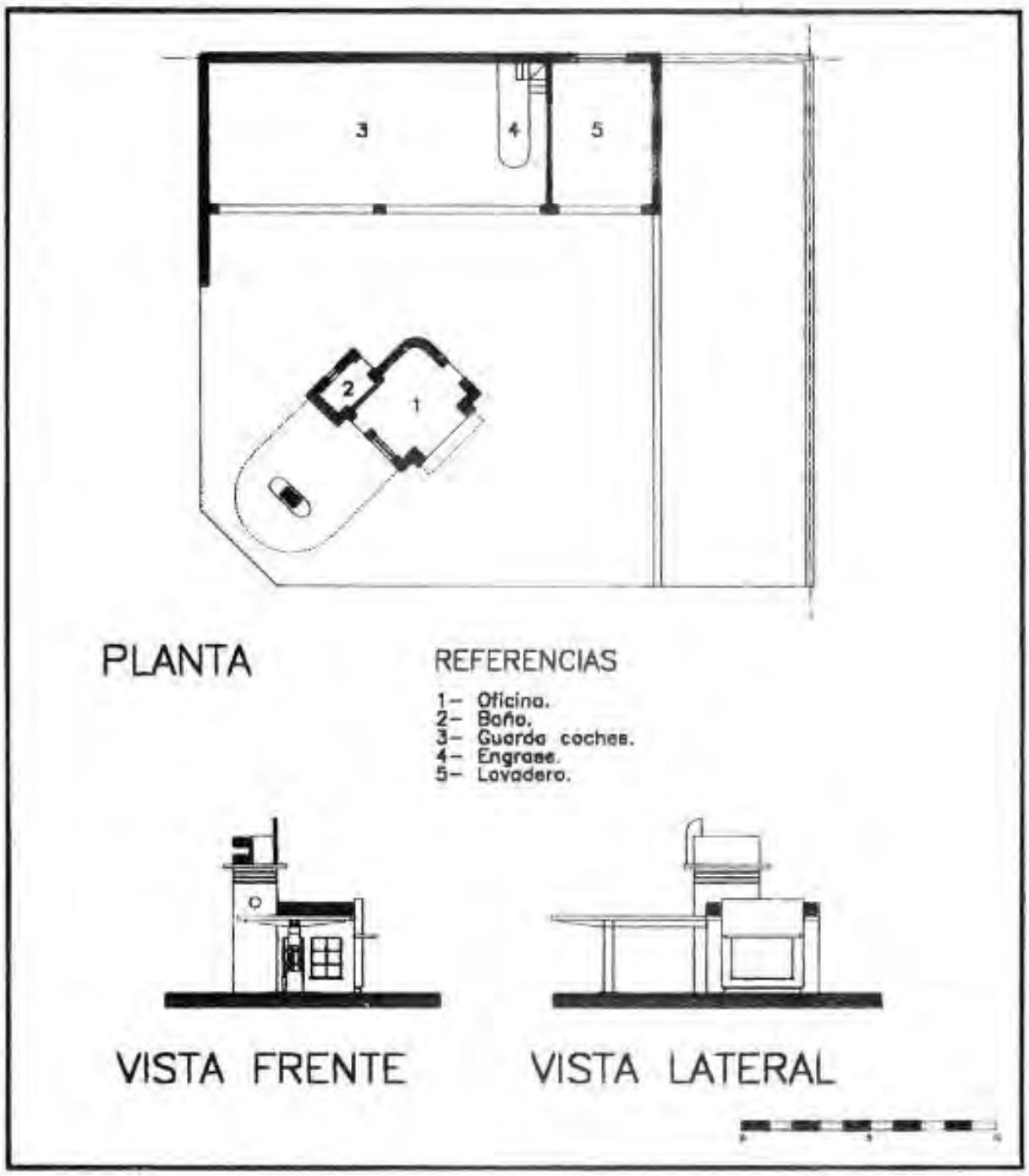


Fig. 5- Estacion de servicio San Pedro, 1939. Constructor: José Desio.

Fig 6- Tres Lomas. Vista exterior.

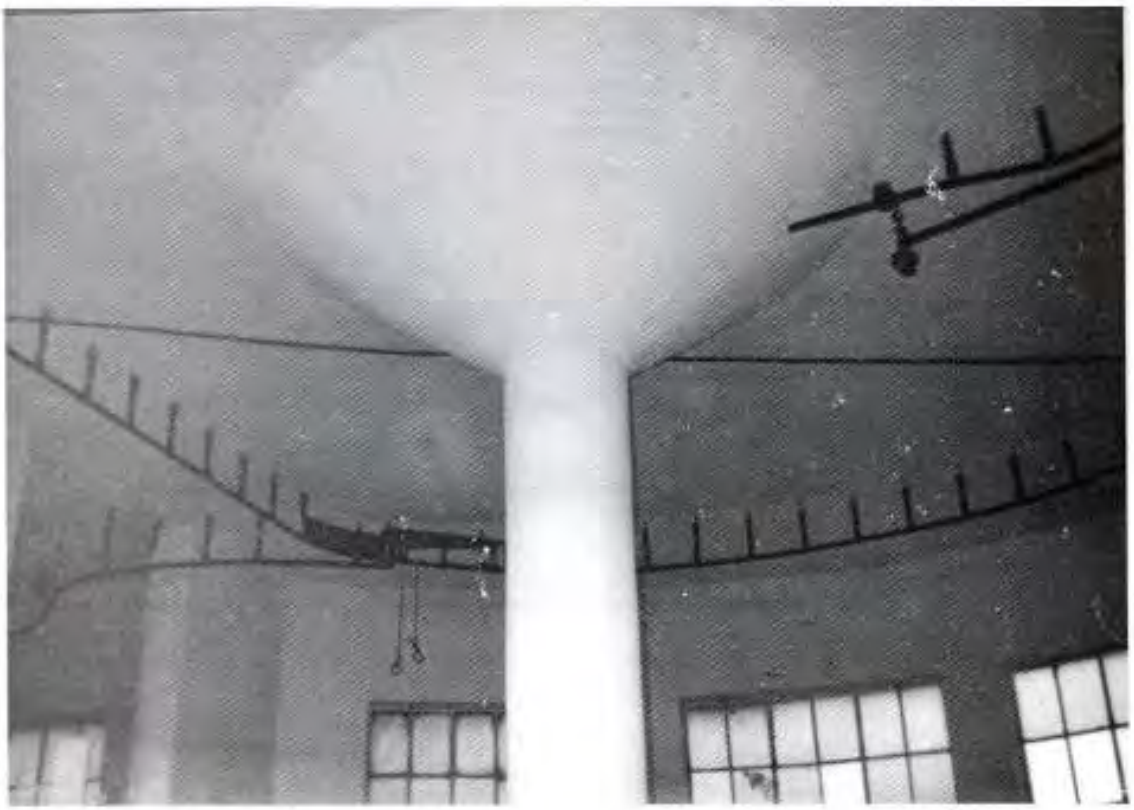


Fig. 7- Sala de faena con losa hongo.

Fig. 8- Saldungaray. 1938. Vista exterior.

Fig. 9- Azul. Vista exterior.

Fig. 10- Giannini 1939. Vista exterior

Fig. 11- Coronel Pringles, 1937. Detalle de la torre tanque.

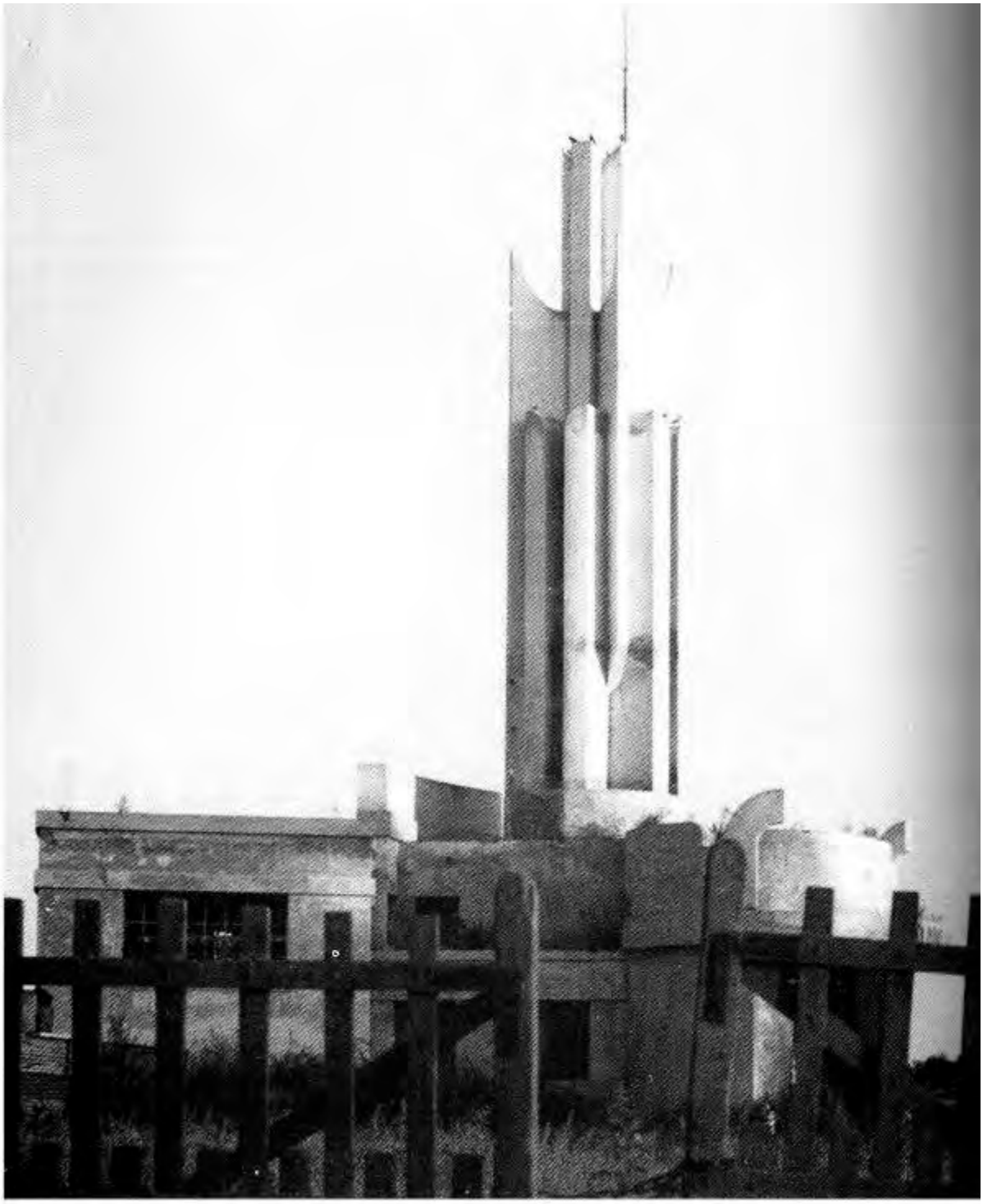


Fig. 12- Salliqueló, 1937. Vista exterior.

Saldungaray, Salliqueló, Tres Lomas y Vedia[9], es decir, dentro de un arco con radiovariable, de trescientos a quinientos kilómetros de distancia de la ciudad capital.

A diferencia de los otros temas municipales desarrollados por Salamone, los mataderos eran una temática sin "preexistencias" y ello le permitió "inventar" un edificio que respondiera a estos novedosos requerimientos.

No ocurrió lo mismo con las municipalidades, delegaciones, cementerios, mercados, escuelas y plazas, donde Salamone se apoyó en tipos arquitectónicos ya utilizados en la Provincia y de eficacia comprobada por el uso.

Esto hace de los mataderos una particularidad, un nuevo recorte en la consideración de la obra realizada por Salamone, que introdujo el concepto de cadena de producción al organizar el funcionamiento del edificio, a través de sucesivas secuencias operativas, a las que destinó un tiempo y un espacio. El tren de producción, que recorre rieles aéreos, vinculaba a la primera y última de las operaciones, similar a una metodología industrial de producción en serie.

La sala de faena, surcada por rieles que demarcan los recorridos y establecen la secuencia operativa, es el espacio principal de la composición, al que se adosan las funciones complementarias. La diferente producción que demandaba cada implantación, de acuerdo a la cantidad de habitantes, se tradujo en una variable dimensional. Habrá mataderos más chicos y mataderos más grandes, pero todos obedecen a una misma impronta.

Con la excepción de tres pequeñísimos ejemplos con planta cuadrada (Aleen, Cacharí y Chillar; *fig. 1),* el caso de Tres Lomas (1937, *fig. 2)* es representativo de la solución adoptada para los mataderos de menor producción.

Una sala de faena circular, con columna central y losa hongo, que articula a las funciones complementarias, son los rasgos predominantes del tipo de partido adoptado y replicado en los pueblos de Pellegrini, Laprida, Saldungaray, Guaminí y Vedia, en otras tantas variantes.

[9] Existió un proyecto no realizado para Lobería y la refacción de un edificio existente en Tornquist.

El matadero municipal de Balcarce *(fig. 3),* también de 1937, constituye un solitario ejemplo de adaptación de este tipo a edificios con una mayor demanda de producción. La sala de faena es ahora un octógono de 12 m. de diámetro, con vigas tensadas en su punto intermedio, semejando la estructura de un paraguas invertido.

Pero será el de Azul *fig. 4),* proyectado en 1938, el representativo de la solución utilizada para los mataderos más importantes (Coronel Pringles, Salliqueló y Carhué), donde la sala de faena, con forma de arco de corona circular, resultó a Salamone la más apropiada para alojar una cadena de producción compleja.

La planta de los edificios está compuesta según ejes, es simétrica y proporcionada rigurosamente, lo que constituye una rémora académica en la composición. Sin embargo, la selección de formas albergantes, adoptadas de acuerdo a la función albergada, es un rasgo de modernidad, siendo ésta una innovación, que diferencia, además, los espacios principales de los secundarios, en la manera de articularlos.

El gran espacio dedicado a la faena, de seis metros de altura, bien iluminado y ventilado naturalmente, requiere de una planta predominantemente libre de columnas internas. Para esto, Salamone apela a recursos estructurales en hormigón armado, tales como losas hongo (en todos los pequeños mataderos) o tensores (en Balcarce) soluciones francamente novedosas para esos emplazamientos y su tiempo.

Formalmente, como corresponde a una arquitectura de servicios, el tratamiento de los volúmenes es relativamente parco, con decoraciones geométricas simples en sus coronamientos. Un mayor protagonismo está reservado a la torre tanque, resuelta con recursos propios del futurismo italiano en algunos casos, expresionista en otros, o sencillamente, acudiendo al repertorio art-decó.

5. A modo de conclusión.

Las innovaciones señaladas en lo funcional, tecnológico y morfológico donde las formas y funciones se interrelacionan, abandonando la tradición historicista,

constituyen el fundamento en la consideración de los mataderos municipales como una avanzada integral de la "modernidad" en la pampa bonaerense.

La ampliación del lenguaje art-decó a la arquitectura comercial y de vivienda en el interior de la provincia *(fig.* 5), nos permite suponer el impacto positivo que esta formalización tuvo en sus habitantes, extendiendo la consideración de exitosas, en términos culturales, a las propuestas arquitectónicas que realizara Salamone para el proyecto de Fresco.

En la década del sesenta los frigoríficos locales reemplazaron a los mataderos municipales con ventajas operativas. Los edificios están hoy abandonados o destinados a usos alternativos, en su mayor parte transformados en frigoríficos, con ampliaciones poco consideradas del valor patrimonial intervenido. Implantados en las afueras de las poblaciones, en plena zona rural, con sus torres, aún enhiestas, parecen barcos encallados en la pampa, esperando la hora del desguace. Esta situación de estado precario, contrasta con las realizaciones urbanas de Salamone, en buen estado de conservación, definitivamente incorporadas al patrimonio cultural de los pueblos.

Por esto, nos parece importante hacerlas conocer, difundir su importancia en la historia y la cultura regionales, como forma de comenzar a revertir sus destinos próximos de destrucción y pérdida.

CURRICULUM DE LOS AUTORES

René Longoni, *arquitecto UNLP 1970. Docente e investigador de la FAU. Director de la Unidad de Investigación n° 10 del Instituto de Estudios del Hábitat, desde 1989.*

Juan Carlos Molieni, *arquitecto UNLP 1967. Investigador de la FAU, en la Unidad de Investigación n° 10, del IDEHAB, desde 1989.*

Guillermo Quinteros*, licenciado en Historia UNLP 1989. Investigador del Departamento de Historia Rural en la Facultad de Humanidades y de la Unidad de Investigación n° 10 del IDEHAB, desde 1996.*

Karina Alvarez Gelves*, estudiante avanzada en la FAU/UNLP. Apoyo técnico de la Unidad de Investigación n° 10 del IDEHAB.*

Myrian Bevilacqua*, estudiante avanzada en la FAU/UNLP. Apoyo técnico de la Unidad de Investigación n° 10 del IDEHAB.*

LA PROTECCION DEL PATRIMONIO HISTÓRICO URBANO EN LA CIUDAD DE CORDOBA. UNA NORMA

Oscar Andrés De Masi

Recientemente, el Concejo Deliberante de la Ciudad de Córdoba sancionó a denominada "Ordenanza de Modernización Municipal, Organización del Municipio Digital e Instrumentación del Programa Córdoba 24 horas". Sin dudas que la expresión *"modernización municipal"* resume el contenido de los VIII capítulos de esta norma, en la cual, los conceptos de "calidad" y "excelencia", entre otros, orientan el espíritu de sus preceptos.

Interesa analizar el lugar asignado a la *"protección del patrimonio histórico y urbanístico"* (art.3, inc. o) entre las llamadas *"acciones de política municipal" (art.* 3). Las mismas, a su vez, se consideran subordinadas a una serie de *"objetivos"* (art. 2), entre los cuales se incluye *"la efectiva revitalización del Centro Histórico y de las Áreas Promovidas, como un medio para contribuir al desarrollo económico, turístico y cultural de la ciudad..."* etcétera. Es de destacar esta primera conexión dinámica entre el área urbana conocida como Centro Histórico y el desarrollo integral de la ciudad. En esta perspectiva, el Centro Histórico no se reduce conceptualmente a un enclave ruinoso o de mero interés arqueológico, enquistado improductivamente en el conjunto urbano. He aquí una primera señal de "modernidad" en esta norma "modernizadora", valga la redundancia.

La revitalización del Centro Histórico *(artículo 27):*

El capítulo 27, referido al Centro Histórico establece *la "necesidad de implementar programas de revitalización... que permitan la recuperación de su sentido urbano, histórico, cultural y comercial".* Esto a partir de *"objetivos y líneas de acción"* que posibiliten

intervenciones que renueven la función de dicho Centro *"dentro del tejido social, recuperando su actividad económica para integrarlas al proceso de crecimiento de la ciudad"*.

Para ello, se encomienda al Departamento Ejecutivo la elaboración de planes y programas que permitan:

a) identificar la funcionalidad del área dentro del nuevo contexto urbano;

b) evaluar la potencialidad del área;

c) determinar la viabilidad y conveniencia de su repoblamiento;

d) propender a la máxima utilización de recursos disponibles;

e) promover el desarrollo comercial y económico a partir de su funcionalidad.

Estos cinco "objetivos funcionales" quedan enmarcados en una concepción estética y edilicia que procura:

a) identificar la imagen del área;

b) dar al recorrido urbano un carácter armónico;

c) descongestión de la saturación visual para una apreciación de los valores arquitectónicos;

d) recuperación de fachadas de interés;

e) recuperación de espacios para actividades culturales, comerciales o recreativas;

f) nueva programación y señalización de recorridos.

De algún modo las acciones y lineamientos anteriormente señalados apuntan a la recuperación de un Centro Histórico sometido a un proceso de "degradación urbana", por utilizar una definición acuñada hace ya unos años por Ricardo Jessé Alexander

La Preservación del Patrimonio Histórico *(art. 28):*

También compete al Departamento Ejecutivo la elaboración de programas de renovación de *"las áreas y componentes del patrimonio histórico, arquitectónico, arqueológico y paisajístico de la ciudad de modo tal de preservar o recuperar la identidad de la misma"*. En

particular los programas se orientan a:

a) recuperación y preservación del patrimonio histórico y cultural dentro del contexto de funcionalidad urbana;

b) garantizar la supervivencia de edificios y espacios característicos;

c) rescatar valores estéticos o históricos del patrimonio que en el pasado caracterizaron a la ciudad;

d) favorecer su accesibilidad para la comunidad;

e) promover la utilización y conocimiento por parte de los ciudadanos;

f) preservación y cuidado del Centro Histórico.

Las Áreas Promovidas ***(art. 29):***

Las Áreas Promovidas se definen como espacios que por su localización dentro del ejido urbano son susceptibles de ser recuperados o integrados al desarrollo de la ciudad, a fin de optimizar sus aspectos funcionales, físicos y estéticos. A estas áreas, (determinadas por el Consejo Deliberante) se aplica la Ordenanza 8248 y sus modificatorias.

Dación en pago de inmuebles ***(art.32):***

A los efectos de la recuperación del Centro Histórico, el Departamento Ejecutivo queda facultado para recibir bajo la modalidad de "dación en pago" bienes inmuebles en contraprestación de tributos impagos. También podrá disponer la permuta de sus inmuebles por otros que respondan más adecuadamente a sus necesidades.

Este mecanismo de adquisición requiere:

a) una previa calificación por el Concejo Deliberante de los inmuebles como sujetos a expropiación ó

b) la declaración de interés municipal, por el Departamento Ejecutivo, en el marco de la política de revitalización del Centro Histórico y las Áreas Promovidas.

Contrataciones directas aplicadas al patrimonio cultural:

Dentro del artículo 47 que enuncia diversos supuestos de contratación directa de bienes y servicios, se ha incluido un inciso h) atinente al patrimonio cultural que permite dicha modalidad de contratación "para adquirir, ejecutar, conservar, o restaurar obras artísticas, científicas o técnicas que deban confiarse a empresas, personas o artistas especializados". Es decir que la norma facilita la contratación directa mediante el juego conjunto de dos condiciones atinentes al objeto y al sujeto: un objeto artístico y un contratista calificado.

Un comentario final:

Que una norma de modernización de la gestión municipal preste atención al problema de la protección del patrimonio urbano histórico, su recuperación y su revitalización es, de por sí, una señal halagüeña. Más aun tratándose de una ciudad como Córdoba la cual, pese a las muchas depredaciones que ha padecido en su patrimonio urbano, mantiene su atractivo histórico. Es a mi entender un criterio normativo correcto el de delegar en el nivel municipal una materia de naturaleza tan local como el patrimonio cultural lugareño.

Otro acierto que debería remarcarse en esta norma es la evaluación del repoblamiento del Centro Histórico. En el mundo existen ejemplos de sobra, tanto de ciudades preservadas con habitantes, como sin ellos. En el segundo caso, ¿puede llamarse "ciudad" (vivitas) a una escenografía fantasmal, vacante de aquellos "ciudadanos" (cives) que en su raíz romana dan nombre a la cosa? El repoblamiento de cascos urbanos históricos devuelve al lugar su naturaleza y destino intrínsecamente vinculada una y otro al uso humano. En este sentido Boston ofrece un buen ejemplo y aquí nomás, Colonia (Uruguay) ratifica otro tanto. Veremos si Córdoba consigue sumase a esta encomiable lista.

CURRICULUM DEL AUTOR

Abogado, entre 1989 y 1999 desempeñó cargos de Gabinete en el Archivo General de la Nación, los Ministerios de Educación, Interior y Defensa, y la Presidencia de la Nación. Es miembro del Icomos de Argentina, Director del Grupo Bapro y Presidente de Bapro Inversión Directa.

NAVEGANDO LA TRANSFORMACION URBANA.
EXPERIMENTOS MULTIMEDIA PARA UNA LECTURA DE LA CIUDAD

Alberto Boselli
Graciela Raponi

INTRODUCCION

La imagen de Buenos Aires, la de su génesis y transformación a lo largo del tiempo, está testimoniada en la iconografía, que en parte duerme en los archivos y en parte está difundida en las publicaciones gráficas, en filmes y videos y hasta en soportes digitales.[1] A partir de mediados del siglo XIX la fotografía inicia una nueva era en la documentación histórica. Particularmente, la historia urbana de Buenos Aires contó con daguerrotipistas que llegaron registrarla antes de 1850. El cine es la nueva fuente de iconografía urbana a partir del 1900, en el género documental y de ficción. El proyecto "Historia Urbana e Imagen Virtual de Buenos Aires" intenta la construcción de modelos que naveguen virtualmente la percepción de la transformación urbana, sintetizando con herramientas multimedia el conjunto de estas fuentes icónicas.[2] Así como el video abrió una vía de acceso nueva al cine y a los materiales fílmicos guardados en los archivos, la herramienta multimedia promete una inédita forma de rescatar y sintetizar el conjunto de la iconografía que en los diversos soportes registró la historia de la transformación urbana. Más allá de su carácter documental, estos materiales fueron gestados como un intento de construir una narración, de construir una historia, en muchos casos a partir de lugares. La reproducción y almacenamiento de imágenes mediante técnicas

[1] ROBERTO SEGRE *et alt, CD ROM: Buenos Aires, Buenos Aires,* IAA/FADU/UBA, 1999.
[2] GRACIELA y ALBERTO BOSELLI, *Historia Urbana e Imagen Virtual de Buenos Aires,* Proyecto UBACYT. AR 011.

multimedia como vehículo para transitar un sitio, en este caso el centro histórico de Buenos Aires, es la prueba piloto que se está intentado. Estas recorridas virtuales que desanden el tiempo y deconstruyan el espacio, requieren algunos procesos previos. Las herramientas tecnológicas para acceder a estos emprendimientos parecen estar anunciando su llegada en todas partes. Las redes para intercambiar información están siendo construidas.[3] Lo que falta destrabar son los hábitos para trasladar el patrimonio de trabajos de investigación y de nuestros archivos iconográficos, a estos nuevos soportes comunicacionales y empezar a explorar las posibilidades de manipulación que ellos ofrecen, para construir la herramienta que facilite la lectura de la ciudad.

Con los reservorios de iconografía urbana de Buenos Aires más accesibles, se empezó en 1995 a formar bases de datos experimentales en soporte video. Los archivos fotográficos del IAA y las ediciones de cartografía e iconografía del mismo IAA y de la Biblioteca FADU, y los álbumes de fotografías del Museo de la Ciudad y del Museo de la Casa Rosada fueron esas fuentes iniciales, y también el archivo en video de la Buenos Aires retratada por el cine, que se venía formando a partir de un anterior proyecto de investigación.[4]

Los primeros experimentos de recorridos espacio-temporales por el casco céntrico y la costa simularon programas digitalizados que permitieron buscar a voluntad diversos caminos sincrónicos o diacrónicos, desde la ciudad del siglo XIX hasta el presente. Atentos a la posibilidad de acceder al programa especial de computación más conveniente, este material en soporte video es una prefiguración de dicho programa, que aportará interactividad real y la posibilidad de seguir integrando informaciones en un sistema abierto.

La meta no son tanto los objetos arquitectónicos en sí mismos, sino en su integración paulatina al tejido urbano. Ese efecto pudo lograrse a partir de algunos experimentos de animación. Con el video como soporte y la isla de edición como

---

[3] REDAR. Red de Centros de Documentación y Archivos de Arquitectura.

[4] GRACIELA RAPONI y ALBERTO BOSELLI *La arquitectura argentina en el cine mudo,* en: Cuadernos de Critica IAA. 1989. Buenos aires cinematográfica. Archivo en soporte video. IAA-FADU-UBA.

laboratorio; se hizo de este material un conjunto de modelos exploratorios de recorridos virtuales "no inmersivos"[5] por el casco histórico. Como la transformación de los contextos urbanos era lo que interesaba, se necesitaban visiones de conjunto en las que ir verificando la inserción de los edificios. Se simuló un programa digitalizado interactivo, al que se le pedía "a voluntad", movimientos espaciales y navegaciones temporales.

ALGUNOS SUPUESTOS TEORICOS

La ciudad como obra de arte.

Ella es un objeto artístico especial. Su unidad como obra de arte no puede percibirse directamente como en los demás objetos artístico-visuales que se encuentran acabados de una vez para siempre. Es una obra colectiva y se despliega en el tiempo. Su condición de obra de arte no le deviene de la suma de los objetos arquitectónicos u ornamentales que pueda contener. La ciudad, como objeto artístico es el contexto. Un texto. Una estructura de significación donde los objetos arquitectónicos son solo frases.[6] Este acceso a lo urbano despliega su primaria dimensión visual, como una prótesis de memoria conteniendo tramos de su transformación física, soporte sobre el cual otras dimensiones, como la simbólica, económica, tecnológica, proyectual, etcétera, encuentren base en la que implantarse.

El escenario "desde".

Los proyectistas y las *élites* protagonistas de la construcción de la ciudad, contaron en el siglo pasado, con dos fuentes básicas: "Las teorías y libros de imágenes" que les ofrecía la tratadística importada, y "el escenario desde donde miraban".[7] Era una tardía capital virreinal, en las fronteras del mundo. Una "gran aldea" hasta la segunda mitad del siglo XIX, "una ciudad sin una tradición valorable"

[5] TOMÁS V. DORTA, *Entendiendo la realidad virtual,* en: Arquitectura Digital Realidad Virtual, Nº 7 7, Septiembre de 1999.
[6] CHRISTIAN NORBERG S., *Existencia, espacio y arquitectura,* Barcelona, Editorial. Blume, 1975.
[7] CLAUDIA SHMIDT, *Mirada y recepción de las principales teorías y libros de imágenes. Tratadística de arquitectura en la Argentina. 1820-1920,* en: Cuadernos de Crítica IAA/FADU/UBA, 1995.

sin obras de arquitectura comparables a las grandes ciudades de Hispanoamérica, se diría mejor. Pero esta carencia no la descalifica como el "escenario desde", la insustituible realidad contextual sobre la que les tocaba actuar. Los dibujos del arquitecto Carlo Zucchi y sus proyectos para Buenos Aires, como el "apparatto scenografico per festeggiamenti" que propone sobre el fondo del Cabildo y la calle San Martín, o su proyecto para el Paseo de Julio, son un ejemplo muy gráfico del peso que para un profesional europeo tenía ese escenario preexistente. Lo dibuja con el mismo rigor que su propio proyecto.[8]

Aporte a una pedagogía de la arquitectura.

Este "escenario desde donde" era pensada la ciudad a construir, nos ha sido velado por la formidable ola de transformaciones de fin de siglo (y las siguientes olas), que a la vez que construían lo nuevo, borraban casi completamente lo anterior. Esta imagen anterior de la ciudad es la que se busca reconstruir virtualmente, para una comprensión más madura de los significados de la transformación urbana. El enriquecimiento especial de la pedagogía de la arquitectura en la lectura del entorno propio, mediante caudales más amplios y organizados de memoria visual, de memoria de narraciones visuales. Sin ellas la teoría flota en el vacío. La ciudad en la que se vive es la portadora de la experiencia básica del habitar. Importa asumir que ella no vino desde la nada, ni desde la pura inventiva de proyectistas olímpicos, sino de realidades históricas imprescindibles. Pedagogía de la arquitectura y no meramente "disciplina de apoyo". Norberg-Schulz acude al viejo concepto de *"genius loci",* espíritu del lugar, o carácter del lugar. No se trata de una esencia en sentido platónico, sino de un comprender, cuidar, expresar, un lugar, eso que esta allí, un objeto del pasado en el presente a interpretar. Cualquier nueva arquitectura se inserta, "tiene lugar", en un contexto histórico. Para este autor, la base de la educación arquitectónica es el lugar, la teoría

[8] FERNANDO ADATA y MARÍA MUNILLA, *Carlos Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata,* Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

y la historia del lugar.[9]

Iconología.

Panofsky rescata este término como el que designa el método de interpretación histórica que, superando los aspectos meramente descriptivos y clasificatorios de la iconografía, elabora a partir de ellos interpretaciones de la cultura de una época. Algo análogo al salto desde la etnografía hacia la etnología, o de la cosmografía a la astronomía (evitando la astrología, acota el mismo Panofsky). Partiendo del significado del ícono y de su contenido, hacia relaciones contextuales y hacia hipótesis sobre comportamientos de una época.[10] Lo manipulable de estos experimentos de iconografía multimedia, permiten armar series y hallar nexos entre múltiples fuentes icónicas, al ir encontrando, a veces por azar, toda una red de secuencias espacio-temporales que adelantan las posibilidades inéditas de la realidad virtual. La experiencia de estar trascendiendo lo meramente clasificatorio y descriptivo de cada imagen, es lo que se intenta con estas "simulaciones" videograbadas.

La lectura de la herencia visual ha quedado retrasada en la "Galaxia Gutemberg". Se espera siempre del lenguaje y de la idea la verdad y la interpretación, relegando la imagen a una función secundaria.[11] Sin embargo, como dice María Elena Walsh, "es la simplificación la que destruye el juego del pensar; un pensamiento puede ser simple; una imagen nunca".

"La ideología encuentra una expresión a veces más directa y más grávida en la articulación de signos visibles, la forma en que se dispone el espacio social, atestigua efectivamente cierto orden soñado del universo".[12] "Si examinamos el producto visual del artista (pintor, fotógrafo, cartógrafo, etcétera) sus operaciones de referencia no se producen simplemente en las confrontaciones del mundo físico... la experiencia visual es mucho más compleja y a veces parte de conjuntos

[9] CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Op. Cit.*
[10] ERWIN PANOFSKY, *El significado de las artes visuales,* Madrid, Alianza Editorial SA, 1955.
[11] OMAR CALABRESE, *El lenguaje del arte, Barcelona,* Editorial Paidós, 1982.
[12] JUAN ANTONIO RAMÍREZ, *Edificios y sueños: estudios sobre arquitectura y utopías,* Madrid, Nerea, 1991.
G. DUBY, *Historia social e ideología,* en: Cuadernos de Teología, Vol.12 N° 2, Madrid, 1992.

perceptivos no menos "reales" de "mundo físico", y que Gombrich llama "mundo óptico " y "apariencia".[13]

Confiamos con Garroni en hallar en la imagen kinética, una manera de hacer hablar a la realidad, "de introducir en el fluir indiferenciado e infinitamente ambiguo de la realidad, algunas opciones, unas determinadas direcciones de lectura que nos permitan captar la realidad como algo determinado e inteligible".[14]

La lectura del entorno.

El objetivo buscado es la lectura del entorno presente. Retroceder en el tiempo, por lejos que vayamos, siempre es para finalmente volver, provistos de nexos que ayuden a comprender un contexto que, acaso por ser cotidiano, pasa desapercibido. El proyecto que precedió al presente, también buscaba herramientas para leer la ciudad en los archivos del cine argentino.[15]

Bruno Fortier propone como objetivo de su *"Atlas de París: La Metrópolis Imaginaria",* "establecer cuáles son las fuentes imaginarias desde las cuales el estudio urbano acoge las transformaciones. , el problema de las raíces de nuestro vocabulario formal, y el sentido del material del que disponemos cuando trabajamos".[16] La interrogación sobre el rol de las representaciones en la formación de las identidades urbanas, "las múltiples relaciones tendidas entre el campo de las imágenes visuales y literarias, y las ideas, actividades y espacios urbanos" que fue el objetivo al que convocó el Coloquio "Buenos Aires 1910 - El Imaginario para una Gran Capital", preparatorio de la exposición de 1999. [17]

---

[13] OMAR CALABRESE, *op. cit.*

[14] EMILIO GARRONI, *Proyecto de semiótica, mensajes artísticos y lenguajes no verbales,* Barcelona, Editorial Gili, 1973.

[15] La lectura desde el cine, de la ciudad y sus sitios se inició con el Proyecto UBACYT "Buenos Aires cinematográfica. Arquitectura y cine" y el archivo en soporte video que los autores vienen formando desde 1987, en la Dirección de Cine y Video, en el IAA /FADU/UBA y en la Videoteca FADU, (continuando una iniciativa anterior del arquitecto Osvaldo Moro) y se continuó en las Mesas "Cine/Ciudad" de 1999 en el IAA, en los seminarios y conferencias sobre 2Locaciones cinematográficas" y en la materia Historia del Arte, en la Carrera de Imagen y Sonido FADU/UBA, 1995, en la que son temas de trabajos prácticos de taller las locaciones para el film acerca de "Un falso viaje por el mundo -sin salir de Buenos Aires".

[16] BRUNO FORTIER, *Atlas de Paris. La metrópolis imaginaria, en:* Domus, N°712, 1990. (Veinte lugares de París son recorridos en el tiempo por medio de maquetas superpuestas, en el Institut Francais d' Architecture).

[17] Coloquio "Buenos Aires 1910 -El Imaginario para una Gran Capital". Asociado al Getty Seminar "Imagin the City in the Americas: Deformation and Display of Urban Identity around 1910", FADU/UBA, The Getty Center for the History of Art, Santa Mónica, California, Buenos Aires, noviembre de 1995.

METODOLOGIA

Marina Waisman siguiendo a Foucault propone en los años 70, la metáfora arqueológica, como metodología previa a la construcción de la historia. Reunir "material arqueológico, construir un instrumento para el conocimiento histórico tal que, lejos de obrar limitando o restringiendo el campo, contribuya a su apertura y obligue al replanteo de las nociones que tradicionalmente han presidido su comprensión".[18]

La base de datos, incluso sistematizados, no deja de ser mera iconografía. Es la experiencia de operar el sistema, de experimentar en isla de edición o en el ordenador, sintetizando cadenas de imágenes, lo que constituye una experiencia nueva de reconstrucción de memoria visual. Hay una etapa anterior en que (con tijera y goma de pegar hasta hace poco, o con programa "Fotoshop" ahora) se arman las inserciones, cubrimientos y descubrimientos con las imágenes urbanas seleccionadas, o se tridimensionaliza la cartografía mediante una axonométrica de base, sobre la que se insertan los edificios a escala. Pero es en la verificación de las secuencias icónicas, donde se construye y se "descontruye" la experiencia virtual de la mirada anterior. No es necesariamente una experiencia individual y subjetiva. Al contrario, es un trabajo de equipo, mediatizado por un operador. Y cuando se exhibe la video-simulación ante otros, los pedidos de "congelar" imágenes, rebobinar, o adelantar, son experiencias de interactividad al nivel primario del *"tapping",* donde se confieren las memorias intersubjetivas y los ritmos de lectura de la ciudad, según el grado de información y comprensión de los que participan.

Si se logra poner en pantalla "rastros ", diferencias y continuidades; si se propone una lectura abierta, con infinitas reescrituras posibles; quizá más que un método, tenemos una práctica de deriva y libre asociación; una práctica de "deconstrucción", según Calabrese.[19]

Hemos llamado "simulaciones" a un conjunto de secuencias armadas en

---

[18] MARINA WAISMAN, *La estructura histórica del entorno,* Buenos Aires, Editorial Nueva Vision, (3ra. ed.) 1985.
[19] OMAR CALABRESE, *op. cit.,* pp. 130*y* 131.

video, porque se las pensaba como modelos de interactividad digital simulada. Para Bettetini la simulación es instrumento significante fundamental: construye un modelo interpretativo (hipótesis teórica) y hace 14 verificación empírica de la funcionalidad y adecuación de ese modelo.[20]

ALGUNOS EXPERIMENTOS EN SOPORTE VIDEO

Visión a vuelo de pájaro.

Aproximación aérea al damero de la Buenos Aires del Virreinato (año 1770). Plano tomado en escorzo. Se convierte en axonométrica del damero recortado por la costa. Visión desde el S.E.

Esta grilla axonométrica es la base en la que van insertándose los edificios nuevos o sus cuerpos agregados. Se vuelve a usar de nexo entre cada serie de imágenes con unidad temática para marcar el impacto de cada edificio en el conjunto, y para desplazar el enfoque hacia un nuevo sitio o tema. Se usó una técnica de animación por corte.

Para el tema de la apertura de la Avenida de Mayo se hizo un cambio de ángulo, para ponerse en el eje de la Avenida, pasando en seis cortes de la axonométrica a un punto de fuga central y una aproximación al ala norte del Cabildo. El objetivo era la simulación de una orden a la computadora de visualizar de cerca el inicio de las demoliciones en 1887, y del proceso de conformación de la Avenida de Mayo. La axonométrica se amplía (efecto de alejamiento del observador) para abarcar las obras de Puerto Madero, en un movimiento sur-norte (dibujo esquemático, en borrador)

Panorámicas desde la torre del Concejo Deliberante hacia el este, desde la torre Alas hacia el sur, y desde las fotos aéreas de "Buenos Aires desde el Aire"[21]tratadas con un procedimiento artesanal de troquelado, van al encuentro de las apariciones, transformaciones y desapariciones, y viceversa, de los principales

[20] GIANFRANCO BETTETINI, La conversación audiovisual, Madrid, Cátedra, 1986.
[21] MANRIQUE ZAGO, *Buenos desde el cielo,* Buenos Aires, Ediciones Manrique Zago, 1999.

hitos del casco céntrico. Contextuales, como Puerto Madero, o puntuales como la Aduana de Taylor, cuya playa de maniobras reaparece o resucita, entre Plaza Colón y la Casa Rosada, tras las excavaciones de los años70, corno un enigma para la mayoría de los porteños actuales que no haya visto estas navegaciones virtuales.

Visión panorámica.

Por medio de un *collage* lineal de fotos de la costa (circa 1890), se hace una recorrida de la costa en *travelling* lateral. El tramo sur, con la estructura el viaducto aun existente, muestra un paisaje costero del tipo desprolijo que Liernur caracteriza como "ciudad efímera";[22] hasta llegar al "Molino de San Francisco" y "Rentas Generales" A partir de la Aduana el cambio en el frente acuático se hace notorio. Aunque la playa de maniobras del ferrocarril le dan un carácter industrial, y la misma Estación Central (entre 1875 y 1897) son elementos que no encajan en la vocación parquística del sitio. De hecho son eliminadas en apenas veinte años (demasiado poco para objetos urbanos, pero no cuando se está saltado de aldea a metrópolis) para volver a una suerte de reconstrucción del Paseo de Julio en la Avenida Leandro Alem, más monumental aunque sin el río. Los rellenamientos de la costa avanzan con la construcción de Puerto Madero en la que aparece como la más radical transformación física de la historia de la ciudad (lo cual no obsta para que los frentes sobre el nuevo bulevar se sigan construyendo con recova).

***Collages y* descubrimientos.**

Visualización de procesos de transformación edilicia mediante una animación por cortes: a partir de fotos a las que se le superponen *collages* que tapan lo nuevo y retrotraen a la visión anterior. Así se recorre la transformación de la Plaza de la Victoria en Plaza de Mayo, a partir de fotos de la Recova Vieja en las que no está el Teatro Colon (viejo), y luego aparece (1855), para convertirse en Banco..., la apertura de la Av. de Mayo (1886...). Visualizando la demolición de la Recova Vieja,

[22] JORGE LIERNUR y GRACIELA SILVESTRI, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones, técnicas y cultura de la modernización de Buenos Aires- 1870-1930,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.

Fig. 1- Reconstrucción del frente acuático de Buenos Aires en el 1800, a partir de una foto panorámica del Puerto Madero en 1910.

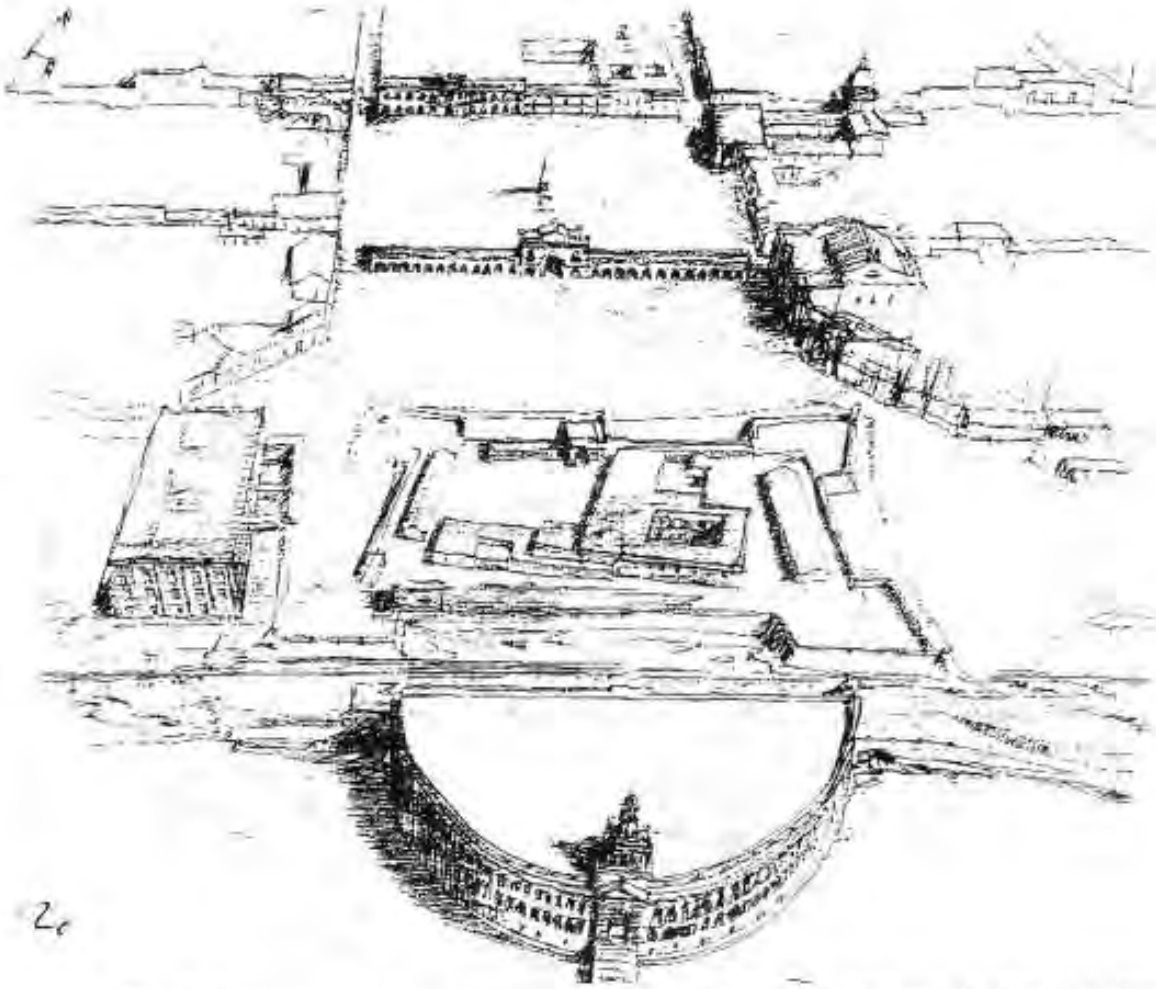


Fig. 2- Reconstrucción del centro histórico en 1860, a partir de una fotografía aérea de alrededor de 1930.

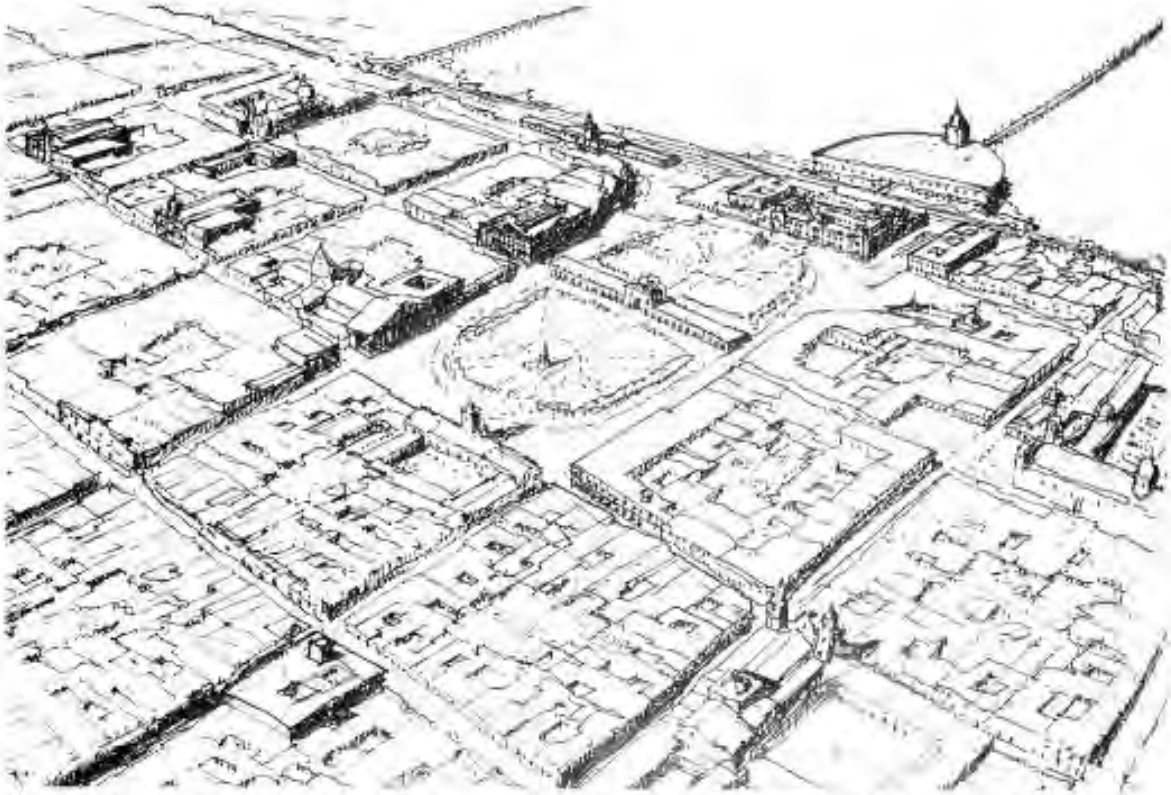


Fig. 3- Reconstrucción del casco histórico en 1880, a partir de una toma de 1900 tomada de Buenos Aires desde el cielo, de Manrique Zago

Fig. 4- Reconstrucción de Buenos Aires en 1600, para [illegible]

Fig. 5- Collage de fotografías tomadas en 1883 desde la torre del Cabildo.

acaso el objeto urbano más de mayor importancia que se podía apreciar hasta 1880, los espectadores suelen manifestar una cierto estupor. Se hizo en ocho cortes, a partir de la estupenda fotografía existente en el archivo del IAA, tomada desde el piso alto del Cabildo en 1883. Allá se ven los obreros con sus piquetas en lo alto del pórtico central de la Recova, recortados contra el fondo panorámico que va desde el Colon hasta los frentes gemelos de la Casa Rosada en gestación. Se es testigo virtual de la aparición de la Plaza de Mayo (en mayo de1884). Los diarios de la época venían reclamando su demolición desde hacía años. Cuando se visó el resultado hicieron mutis.[23]

Paneo con lente de aproximación.

Se logra un *travelling* lateral dentro de una foto como la mencionada de la demolición de la Recova, dando un efecto cinematográfico. Una narración visual tipo "plano-secuencia" (varios temas visuales sin corte). El mismo efecto se logra con varios grabados de Pellegrini, como el del Matadero o la Plaza de la Victoria. Este efecto se potencia aún más cuando se logra pegar varias fotos sin solución de continuidad, o con nexos dibujados, como en las panorámicas de la transformación de la plaza de la Victoria.

Seguimiento de etapas de un edificio.

La transformación del solar del Fuerte hasta llegar a la Casa Rosada actual se compuso combinando las anteriores técnicas, pero principalmente el crecimiento del edificio final, como conjunto, se visualiza en una animación por superposición de dibujos axonométricos recortados.[24]

Enfoques coincidentes en el tiempo.

Encadenamiento de imágenes que enfocaron un mismo sitio desde un punto aproximadamente repetido en distintas épocas. Emeric Essex Vidal y Pellegrini,

---

[23] A. BOSELLI y G. RAPONI, *Gestación del imaginario Plaza de Mayo, en:* Cuadernos de Critica IAA N° 85, Buenos Aires, IAA/FADU/UBA, 1998.

[24] "Del Solar del Fuerte a la Casa Rosada", video de 10' realizado por Graciela Raponi y Alberto Boselli, Videoteca FADU/UBA.

con sus grabados y aguadas coincidieron sorprendentemente con daguerrotipos de Fredricks, y fotografías de Coppola, como anticipando determinadas intenciones urbanas en sitios singulares de Buenos Aíres.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El soporte video sigue siendo por ahora el vehículo eficaz y accesible para comunicar grupal o masivamente estas navegaciones. Las herramientas digitales como la página Web o el CD Rom están siendo usadas en el campo de la geografía y la historia urbana, transitar animaciones y movimientos resulta aún "pesado" para estos soportes. Pero los programas de animación digital, son más eficaces que la artesanía en video con la que se trabajó en la primera etapa.

La transformación de la ciudad, se incorpora a la memoria visual de quienes pueden acceder a estas bases de datos, manipulándolas con avances de interactividad y realidad virtual análoga a la que se incorpora a nuestro imaginario viviendo y visualizando los espacios de la ciudad actual. Más aun, se posibilita una lectura nueva de los contextos conocidos, mediante un virtual "haber estado presente", en los tiempos de proyecciones y construcciones de las cuales deriva la imagen conocida de la ciudad. Aquel fue el "escenario desde", el contexto velado a la visión actual. Acceder a él equivale a una prótesis de memoria urbana que genera otras condiciones de inteligibilidad a la mirada actual.

Seis temas urbanos del siglo pasado son los que producen un mayor impacto en los espectadores:

A) la Recova "Vieja" (1803-1884).

B) la Aduana de Taylor y los muelles de cargas y de pasajeros (18551897),

C) la construcción del ferrocarril costero hacia el sur (1865...) y su Estación Central con su ramal hacia el norte (1875-1897) reemplazando la terminal del tranvía a caballo.

D) la demolición de la Recova Vieja (1884) y la transformación por

etapas del Fuerte en la "Casa Rosada" generando el nacimiento de la Plaza de Mayo.

E) la apertura de la Avenida de Mayo (1886-94).

F) la construcción de Puerto Madero y la Avenida Leandro Alem-Paseo Colón, que incluye la demolición de la Aduana, de la Estación Central y el desmonte del viaducto ferroviario de la costa (1891...).

Constituyen seis grandes gestos urbanos estructuradores, de los cuales los tres últimos incluyen deshacer los tres primeros, en una vertiginosa aceleración de la historia física de la ciudad. La vida útil de la Aduana de Taylor, a pesar de ser el edificio más relevante del siglo, duró menos de lo que ha tardado la construcción de la Biblioteca Nacional... Otra gran obra de mediados de siglo, el Teatro Colon "viejo", de 1855, tampoco duró mucho en esa función cultural, transformándose en Banco en 1888, para ser finalmente demolido antes de cumplir ochenta años de vida, en 1935, dando lugar al actual edificio del Banco Nación, obra de Alejandro Bustillo. Pero la construcción de Puerto Madero es la que genera el corte más contundente con la ciudad del pasado, al borrar la línea de la costa, y con ella la imagen básica de la ciudad. Reconstruir dinámicamente y transitar virtualmente, de ida y vuelta, estas brechas, saltos, rupturas, continuidades y discontinuidades de la memoria visual, traspasar estas fronteras de los imaginarios urbanos, encontrar eslabones perdidos, y perder otros supuestamente firmes, es la sustancia de este experimento.

CURRICULUM DE LOS AUTORES

Alberto Boselli *nace en 1940 en Buenos Aires, hace la carrera de Arquitectura en la UBA y de Filosofía en la USAL. Docente de la cátedra del arquitecto Osvaldo Moro (FADU-UBA) desde 1972, y de Historia de la Arquitectura e Historia el Arte ha participado en seminarios sobre locaciones cinematográficas en la UBA y en otras universidades. Con la arquitecta Raponi codirige en el IAA-FADU-UBA, los proyectos UBACYT "Arquitectura y Cine" (desde 1986 e "Historia Urbana e Imagen Virtual de Buenos Aires" (desde 1994), y las Mesas "Cine-Ciudad" (1999). En 1998 y 1999 coordinó el Seminario de Historia y Crítica del IAA.*

Graciela Raponi *nace en Buenos Aires en 1946, es egresada de la FADU-UBA, donde reasume la iniciativa del arquitecto Osvaldo Moro fundando en 1986 la Dirección de Cine-Video ("Centro Comunicacional de la Imagen"-"Cine-Video"-"Centro Audiovisual" y la Videoteca FADU, desde donde despliega y apoya las iniciativas de la Facultad en esa línea, que culmina en la creación de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Codirige los proyectos UBACYT "Arquitectura y Cine", "Historia Urbana e Imagen Virtual de Buenos Aires" y las Mesas "Cine-Ciudad".*

RELACIONES DOCUMENTALES

EL ANTIGUO COLEGIO NACIONAL DE BUENOS AIRES, EN UN PLANO DEL SIGLO XIX

Este interesante impreso llegó a mis manos hace poco tiempo, dentro de un pequeño lote de mapas y planos que habían pertenecido a un familiar de mi viejo y estimado amigo Daniel Schavelzon quien, al ver su relación con mis indagaciones habituales, tuvo la gentileza de cedérmelos.

La hoja de papel mide 50,7 por 34,2 centímetros o, para estar más en su época, 20 por 13 pulgadas. No tiene pie de imprenta, fecha, firma, ni nombre alguno de arquitecto, dibujante o grabador. Tampoco hay escala gráfica, pero está la relación numérica correspondiente a cada uno de sus tres dibujos: plantas baja y alta en 1:800, y fachada principal en 1:400. La planimetría del célebre edificio jesuítico que proyecto el arquitecto Juan Kraus en 1705, queda enriquecida así con esta lámina que nos aporta referencias de interés.

El padre Furlong, en la página XXVIII del primer tomo de su *Historia del Colegio del Salvador,* publicó un plano que corresponde a la planta alta del Colegio en 1861. Otra versión del mismo documento puede verse en la página 60 del libro de mi autoría titulado Manzana de las Luces, Colegio de San Ignacio, Manrique Zago Ediciones, 1997.

Todos estos testimonios gráficos son anónimos, pero es útil compararlos. El de 1861 muestra la planta alta ocupada por los dormitorios de los alumnos, celadores, prefecto de estudios y sirvientes, incluido el claustro alto junto a la iglesia, del que ahora subsiste sólo el nivel bajo. En la lámina que presentamos no hay dormitorios de alumnos, y sólo aparecen once "habitaciones" o celdas sin uso indicado, lo cual permite deducir que la distribución interna es posterior a 1876,

año de supresión del internado en el colegio.

El patio aparece en general intacto, con su aljibe central, y libre todavía de algunas precarias construcciones posteriores, pero en tanto el plano de 1861 lo muestra uno e indiviso, las dos plantas posteriores tienen marcada, la línea divisoria entre el colegio y la parroquia de San Ignacio, tal como es hasta la actualidad. La portería original, al sur del atrio de la iglesia, quedó entonces afectada al dominio eclesiástico.

Una nueva construcción de estilo manierista, abre una nueva entrada al establecimiento educativo, cuya fachada también está modificada, pues hay una ventana más y tres balcones, que en 1861 no existían.

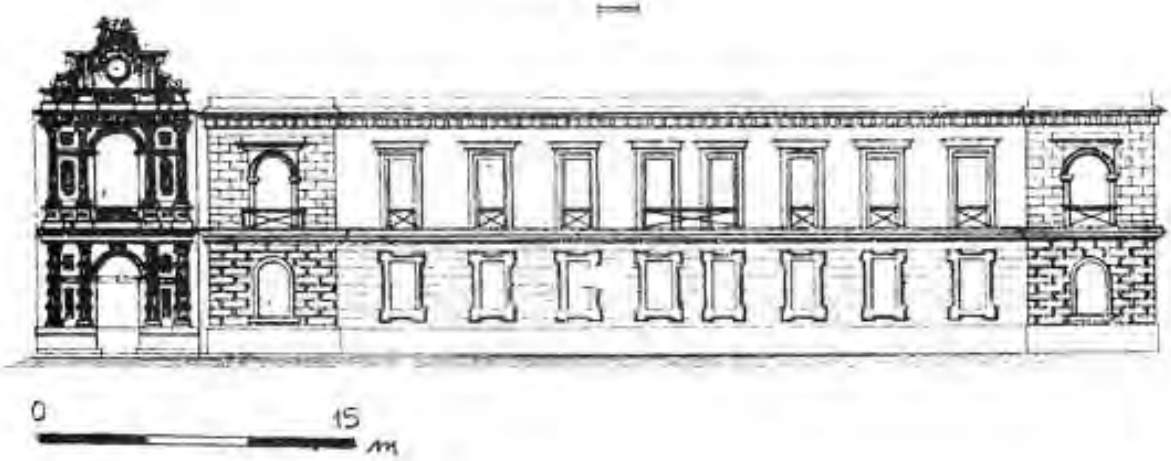
En consideración al tamaño de la lámina, hemos optado por reproducir los tres dibujos en forma separada.

Alberto de Paula.

COLEGIO NACIONAL DE LA CAPITAL - BUENOS AIRES

FACHADA Á LA CALLE BOLIVAR

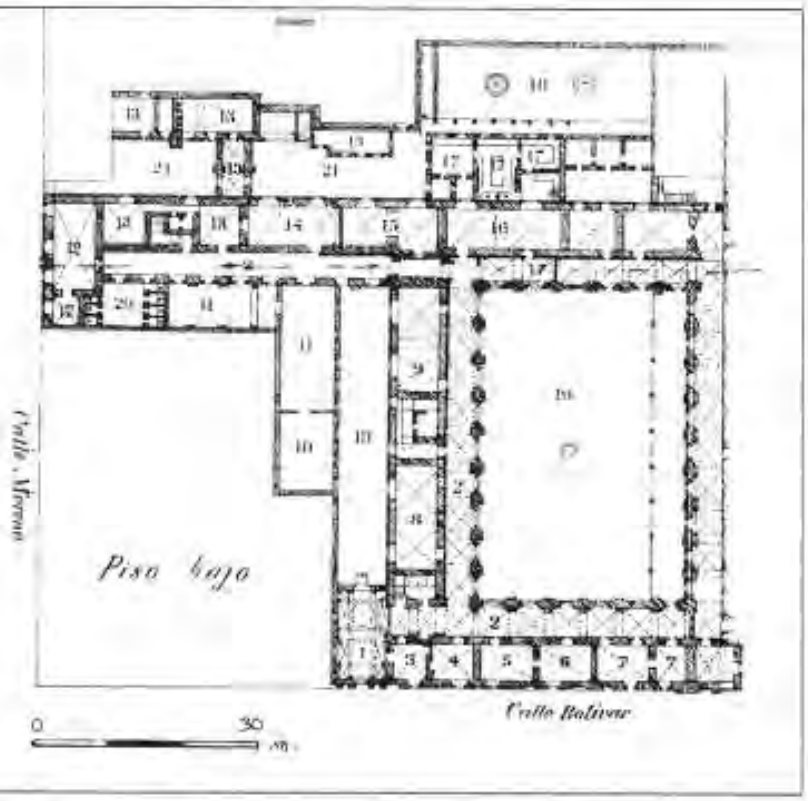
Escala de $\frac{1}{400}$



REFERENCIAS:

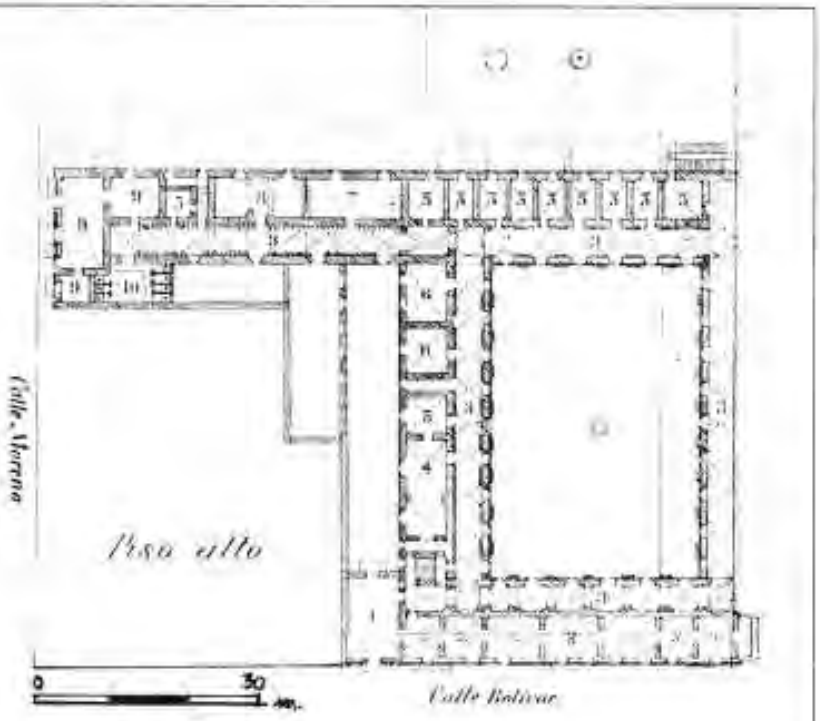
PISO BAJO

1 Entrada.
2 2 2 Claustros.
3 Portería.
4 Sala de Profesores.
5 Rectoría.
6 Secretaría.
7 7 Vice-Rector.
8 Clase 4º año.
9 » »
10 » »
11 11 Clase de 1er año.
12 Biblioteca.
13 13 13 etc. Servicio.
14 Clase 1er año.
15 Clase de 4º año.
16 Clase de Química.
17 17 17 Laboratorio de Química.
18 Jardín Botánico.
19 19 Gimnasio.
20 Letrinas.
21 21 Patios.



PISO ALTO

1 Clase de Física.
2 Gabinete de Física.
3 3 3 3 Claustros.
4 Clase de 1er año.
5 5 5 Habitaciones.
6 Clase y Gabinete de Topografía.
7 Clase de 1er año.
8 Clase de 5º año.
9 9 Clase y Gabinete de Historia Natural.
10 Letrinas.



NOTAS BIBLIOGRAFICAS

RAMÓN GUTIÉRREZ (DIRECTOR), *Catálogo de Planos del Archivo de Aguas Argentinas 2-Establecimiento San Martín,* Proyecto Patrimonio Histórico, Conicet-Aguas Argentinas, Buenos Aires, 2000.

Este volumen detalla las características de 1632 planos de la Planta Potabilizadora de Agua "General San Martín", ubicada en el barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires.

El trabajo constituye una nueva etapa en el valioso programa de salvaguarda del patrimonio documental desarrollado por el equipo que dirige el arquitecto Ramón Gutiérrez, en el marco del *Proyecto Patrimonio Histórico,* convenio celebrado entre el Conicet y la empresa Aguas Argentinas, para el relevamiento e inventario del patrimonio cultural mueble e inmueble a cargo de la empresa.

El catálogo es un logrado intento de registro de la totalidad de la documentación existente para un único establecimiento potabilizador de agua con un completo fichado de los planos existentes

Y de sus características, los que abarcan un amplio período que comprende desde las primeras obras de abastecimiento de agua potable en 1873 en la zona de la Recoleta hasta los planos de los edificios actuales de la planta en la zona de Palermo.

El informe brinda, entre otros, datos tales como: escala, dibujante, tipo de plano, gráfica, lo que revela un trabajo instrumental cuidadoso en cuanto al relevamiento realizado.

Son estos importantes trabajos de inventario y registro de los reservorios existentes en empresas u organismo oficiales y privados los que permiten rescatar la memoria colectiva, dando base firme para la construcción del conocimiento de

nuestra historia urbana. Y son estos conocimientos y las investigaciones realizadas las que ponen finalmente en valor a los archivos, contribuyendo a la conservación de los mismos.

Finalmente cabe mencionar la esperanza de que la continuación de este proyecto, permita completar el relevamiento y sistematización del "rico acervo documental existente en los archivos de los planos de obras domiciliarias, de antiguos edificios de la empresa y de obras de infraestructura a nivel urbano, desde fines del siglo XIX en Buenos Aires", permitiendo así acceder al conocimiento de testimonios únicos en esa ciudad a través de sus distintas etapas.

Clara Estela Hendlin

CARLOS A. PAGE, *Manzana Jesuítica de la ciudad de Córdoba,* Córdoba, Ediciones EUDECOR, 1999, 200 p. in 4º

.

El arquitecto Page aborda un tema que dista de ser nuevo en la bibliografía. El autor cita en sus páginas nombres rutilantes en la historiografía como los jesuitas Guillermo Furlong, Pedro Grenón y Joaquín Gracia, y los arquitectos Juan Kronfuss, Pablo Hary y Mario J. Buschiazzo, además de otros autores que diversos momentos trataron el asunto. Estos mismos *Anales* dieron cabida, en el número 15 del año 1962, al memorable trabajo de Santiago A. Sosa Gallardo, "Dos monumentos cordobeses: la ermita y la seudoermita", donde demostró que nada digno de mención subsiste hoy del pequeño templo que, en el siglo XVI, estaba en el comedio de la manzana jesuítica de Córdoba. El mismo Sosa Gallardo afirmó entonces que ningún resto de arquitectura del siglo XVI subsiste en nuestra Argentina actual y que, descartada la hipótesis de la supuesta ermita, pasaba a la iglesia cordobesa de la Compañía de Jesús, erigida al promediar el siglo XVII, el honor de ser la obra arquitectónica más antigua del país.

Este libro, avalado a la vez por la Municipalidad de Córdoba y por la

Universidad Nacional de Córdoba, abarca la biografía del magno conjunto jesuítico: el templo y sus claustros. Además, así como resulta tan exhaustivo en lo concerniente al espacio, lo es de igual modo en cuanto al tratamiento cronológico, pues examina los sucesivos ciclos de su historia, desde el inicio hasta la actualidad, sin excluir las reformas y mutilaciones, y las obras de restauración *y* conservación, hechas en el siglo XX.

Dada su temprana jerarquía universitaria, la manzana jesuítica fue el centro de la vida intelectual y académica de Córdoba, tanto antes como después de 1767, el año de la tan discutida con confusa decisión regia de expulsión de la Compañía de Jesús. Este predio ha sido ámbito de intervenciones arquitectónicas como la Academia de Ciencias, entre otras, y también de proyectos para sedes universitarias nunca construidas. Todo ello aparece registrado en este libro, no sólo con la calidad de un relato fidedigno, sino también de un espíritu critico evaluativo y profundo.

Numerosas ilustraciones, algunas a todo color, enriquecen los textos de este libro que logra su propio nivel de originalidad en el tema. Por lo tanto, resulta un aporte útil, no sólo por la información que recopila, sino también por el modo de trabajarla, no menos que por sus sólidos avances en el campo del conocimiento.

Alberto de Paula

MARTA RUIZ, *Los inkas, espacio y cultura,* San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 1999, 212 páginas, ilustrado con 92 figuras, 6 mapas, 5 fotos.

Los parámetros espacio y cultura, aplicados al análisis histórico del incanato, su territorio y su pueblo, constituyen una óptica prometedora en cuanto a la obtención de resultados muy ligados a la especialidad de nuestro Instituto.

En el prefacio de esta obra, podemos leer que ella está escrita "por y para los docentes de la provincia de Jujuy". El libro, en efecto, tiene un apéndice titulado "Los Inkas en Jujuy", del cual son coautoras la misma licenciada Marta Ruiz y María Ester Albeck. El desarrollo del estudio abarca los campos complementarios

de la geografía, el medio ambiente, la sociedad y la historia, de manera muy equilibrada.

Para nuestra temática, suscita un interés particular el tramo del relato dedicado al inca Pachacuti, quien impulsó una era de cambios, acompañada de una notable expansión territorial. La autora refiere que luego de su coronación, comenzó "...a planificar y reordenar la ciudad, repartió tierras, construyó depósitos, caminos y puentes, ordenó los ritos, ceremonias, sacrificios y ayunos, indicó el año y dio nombre a los meses, mandó levantar relojes de sol". Este inca viajó por mar, entró a la selva, conquistó el Tucumán... en los inicios del siglo XV de la era cristiana aunque, en hipótesis, sería posible una fecha más temprana.

El estudio de los centros urbanos y pequeños poblados, viviendas, puentes, tambos, depósitos, andenerías de labranza, y otras obras hidráulicas, viales y de ingeniería, abarca varias páginas del libro. El apéndice sobre la presencia incaica en la provincia de Jujuy, trae la reseña de su incorporación al imperio, las rebeliones indígenas y su reconquista por el inca Tupac Yupanqui. Contiene asimismo el estudio de las redes de caminos y centros poblados, y referencias precisas al patrimonio arqueológico y a tradiciones intangibles vigentes hasta nuestros días.

Alberto de Paula.

RAMÓN GUTIÉRREZ y CARLOS A. PAGE, *La catedral de Córdoba,* Córdoba, Fundación Centro, 1999, 120 páginas.

La espectacular iglesia matriz cordobesa, es una de aquellas referencias de tan valiosas en nuestro patrimonio cultural que, aunque sobre su historia parezca dicha la última palabra, siempre resulta que el conocimiento puede avanzar todavía más. Esta es una de las primeras conclusiones que la lectura de este trabajo nos deja en consideración.

Bien estructurado, y desarrollado con seriedad y rigor, en él destaca la minuciosa revisión bibliográfica, la cantidad y calidad de datos documentales

procedente del Archivo General de Indias de Sevilla y otros repositorios, y la incorporación a la biografía de la catedral de los siglos XIX y XX. En estas dos últimas centurias había fases poco tratadas, como la decoración pictórica interior, la edificación de casas de renta junto al templo, su posterior demolición, la restauración y sus aspectos polémicos, entre otras cuestiones.

El material gráfico que ilustra el libro acompaña con su calidad y su acerta da selección el mérito académico del trabajo. El último capítulo, titulado "Reflexiones finales" merece una especial mención. Aunque sus autores afirman que la traza les recuerda al templo romano del Gesú, cuestión algo discutible, los juicios que cierran el trabajo alcanzan un sobresaliente interés por su agudeza crítica. No transcribo aquí fragmento alguno de su texto, para no transgredir la prohibición establecida por los autores en la página 6, pero recomiendo de manera especial la lectura de los tres últimos párrafos, correspondientes a la página 112.

Alberto de Paula

AUTORES VARIOS, A CARGO DE RAMÓN GUTIÉRREZ, *Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas,* Lunwerg Ediciones-Zurbarán Ediciones, Barcelona, 1997.

Con 483 páginas, 344 ilustraciones en blanco y negro incluidas en el texto y 179 en color y blanco y negro conformando cuadernillos al final de cada capítulo, esta obra de excelente impresión y diseño gráfico, constituye un exhaustivo análisis de la producción del barroco iberoamericano dentro del área de América del Sur.

El contenido se divide según los títulos generales: Perú y Bolivia, Colombia, Ecuador y Venezuela, y Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile. Cada una de los mismos presenta una introducción con un panorama histórico cultural a la que siguen capítulos referidos a la arquitectura, el urbanismo, pintura, escultura, orfebrería, etcétera, con la autoría de reconocidos especialistas en cada uno de estos temas. El arquitecto Ramón Gutiérrez tiene a su cargo la coordinación general de la obra siendo autor del texto introductorio general.

El enfoque del contenido permite comprobar que en este volumen se ha buscado superar las lecturas tradicionales del barroco según aspectos visuales y formales, ampliando la presencia del espíritu del barroco según aspectos "no tan tangibles" con referencias y relaciones a la ideología, la literatura o los mitos. La lectura se libera de los habituales juicios que se hacen del barroco iberoamericano desde una perspectiva eurocéntrica (con sus patrones de análisis formal y su cronología) que ha caracterizado permanentemente como provincianas a sus manifestaciones. No pueden dejar de olvidarse que es un barroco fruto de una transculturación, pero sus ejemplos se han singularizado regionalmente, han estado condicionadas y se han modificado por circunstancias físicas y culturales del nuevo continente y han sido consecuencia de un proceso donde indígenas y españoles han ejercido un aprendizaje mutuo.

Se trata de un barroco fruto de un verdadero mestizaje cultural, del que surgieron sus características más originales y que fue sentido y reconocido por los distintos estratos que componían la población de estas tierras. Pero este proceso, que tuvo lugar desde principios del siglo XVII hasta fines del XVIII, y que parece haberse interrumpido con el arribo del neoclasicismo, no parece haberse agotado. Ramón

Gutiérrez cierra el contenido de este volumen con el capítulo "América continúa siendo barroca", porque más allá del valor de las manifestaciones analizadas "el barroco es una forma de pensamiento y de relación entre el hombre y su medio..." que aún hoy se aprecia no sólo en la producción "culta" como es la literatura iberoamericana, sino en la forma de actuar y de relacionarse de la población, en la persistencia de las manifestaciones del arte popular, en la síntesis del pensamiento religioso..., de quienes, a veces sin saberlo, buscan afanosamente mantener una sentida identidad cultural.

Julio Cacciatore

MARGARITA GUTMAN (Editora), Buenos Aires 1910: *Memoria del Porvenir, Ambienta de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental/Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires/Instituto Internacional del Medio Ambiente y Desarrollo,* IIED-América Latina, Buenos Aires, 1999.

En un voluminoso ejemplar de 525 páginas, de muy cuidada edición anglocastellana, con textos de 40 investigadores bajo la dirección de la editora, se presenta un material invalorable sobre la historia de Buenos Aires durante el cambio de siglo anterior. El libro complementa la exposición que con el mismo título se montó, entre mayo de 1999 y marzo de 2000, en Buenos Aires, Washington y Nueva York, bajo la curaduría de Margarita Gutman. Siempre con el propósito de rescatar las diversas y conflictivas visiones, historias y modos de habitar de aquella metrópoli en construcción, se inició una investigación que diera cuenta de cómo a través de testimonios documentales, con fuerte impacto de las imágenes y objetos; utilizando estos medios para una amplia llegada a todos los actores sociales del presente. Gutman se propuso como guía la "ecuación del patrimonio" formulada por Jorge Enrique Hardoy: "Sólo se cuida lo que se valora y sólo se valora lo que se conoce".

La ciudad circa 1910, festejando el primer Centenario de la descolonización arabe, en vísperas de grandes cambios que anunciaban un provenir venturoso, se prepara una suerte de "siglo de oro". Gutman se interesó profundamente por ese imaginario y durante seis años se puso manos a la obra, relevando imágenes e historias "trifásicas" (populares, burguesas y oficiales), del periodo 1904-1914; tarea que realizó con el apoyo de IIED-América Latina y el Instituto de Investigaciones Getty para la Historia del Arte y las Humanidades.

Al libro se compone de una Introducción, cinco Secciones y un Epílogo. Se agrega un catálogo detallado de las piezas expuestas, un apéndice bibliográfico y otro cronológico

En la Sección 1, F. Korn, M. Pierini, F. Rocchi, D. Barrancos y R. Amigo, relatan los avatares de la inmigración europea, el "boom" comercial e industrial de la ciudad-puerto y los oficios con sus condiciones de trabajo dignas e indignas, desde la venta ambulante a los talleres y desde las mujeres obreras y la prostitución. En la Sección 2, se incursiona en la vida barrial suburbana, con especial atención a los sectores populares, analizando espacios y sociabilidades. F. Korn y J. Ramos incursionan en los problemas de la vivienda en relación con el crecimiento demográfico y la expansión urbana, detallando las características de los conventillos del centro, las casas de barrio y los tugurios de las orillas. Por su parte, C. Libedinsky se interna en las intimidades de la higiene doméstica, mientras D: Schávelzon, hurgando en el subsuelo, logra desentrañar aspectos relevantes de la cultura material en cimientos y pozos de basura. Los aspectos toponímicos, poéticos y artístico-visuales son materia de estudio por aporte de R. Iglesia, H: Salas y R. Amigo.

El imaginario de un Buenos Aires dinámico, insomne, creativo, bullicioso y cosmopolita, es lo que presenta la Sección 3. Autores de este panóptico cultural son: H: Salas con su visión nochera y milonguera; A, Portela con su ciudad fílmica; H. Lucchi con la insólita historia del ruido urbano; M. Pierini, O. Traversa, L. Príamo y R. Amigo, con la ciudad leí, impresas, fotografiada e ilustrada; L. Prislei con los ámbitos propios de la sociabilidad de la época: los cafés y las tertulias; y J. M. Peña con la urbanidad del Centenario coleccionada: el Museo de la Ciudad.

Quizás sea en la Sección 4 donde eclosiona la Buenos Aires aquelarre. Infraestructuras, planes, proyectos, nuevos sitios y barrios, arquitectura pública, edificios comerciales, mansiones, monumentos, parques, plazas, fotógrafos, arquitectos, constructores, políticos, banquetes lugonianos y la infaltable protesta social, desfilan por las plumas de M. Gutman, S. Berjman, L. Príamo, M. Mirás, R. Molinos, H. Caride, M. Faivre, A. Cantarella, S. Castillo. L. Guarera, R. Amigo, O. Traversa y H. Salas.

La eufórica Sección 5 da cuenta del meollo de la investigación: la fiesta inau-

gural "novecetista" y la quimera futurista. Estas anticipaciones del porvenir son extensamente estudiadas por M. Gutman. Otras manifestaciones celebratorias son examinadas por diversos autores. Tal el caso de los festejos y exposiciones, a cargo de T. Reese y C. Mc Michel Reese (curadores de la exposición, señor y asesora, respectivamente); las postales y la arquitectura lúdica de los pabellones, por R. Gutiérrez; la iconografía, las artes visuales y la numismática, por R. Amigo; los álbumes, por A. Uslenghi; y el lanzamiento del Programa de Educación Patriótica como contrapeso del cosmopolitismo, a cargo de P. Artundo.

Finalmente, en un epílogo de circunstancia, algo forzado, cinco expertos en temas urbanos, reflexionan brevemente sobre el futuro de Buenos Aires desde el fin de siglo. Lo hacen centrando el discurso en el nuevo tipo de gestión instrumentado desde el Consejo del plan Urbano ambiental. Exponen estas cuestiones los funcionarios del Gobierno de la ciudad de buenos aires H. Aizpurú, M. Ludueña, R. Convertí y E. García Espil, a quienes se agrega el Asesor Principal del Banco Mundial M. Cohen, con un resumen del rol que cumplieron diversos actores en este sobresaliente esfuerzo de concientización patrimonial. Cohen condensa acertadamente el sentido del libro y la exposición, cuando plantea que ha quedado demostrado que estos "pueden resultar instrumentos para despertar la conciencia pública, para provocar cambios políticos, para construir coaliciones, para mostrar intereses compartidos y para estimular la reflexión basada en recuerdos y en imágenes anticipadas de posibles futuros".

Jorge Ramos

INDICE

Alberto de Paula:

Carta del Director…….....…10

Julio Cacciatore:

Editorial……12

María Rosa Gamondés, Rodolfo Giunta:

Desarrollo controlado o espontáneo: Dos imágenes de la
ciudad de Buenos Aires en el siglo XVIII…….……...15

Carlos Gil Casazza, Silvia Blanco, Claudio Foux, Marta Miras, Sara Vaisman:

Las iglesias coloniales de Buenos Aires, construcción de
una tipología…….28

Alberto de Paula, Luís Edgardo Valiani y Leonardo Galatti:

El modelo "indiano legal" de ciudad y la urbanística rioplatense
a fines del siglo XVIII…….58

Juan Carlos Doratti:

Las avenidas de Mercedes…….87

Alejandro Luis Lenarcluzzi:

Análisis arquitectónico de un eje urbano de Chascomús……..……106

Bozidar D., Sustersic, Estela Auletta:

La polémica sobre la iglesia de la Santísima Trinidad del Paraná
y los padres "adversos" a su construcción……...…121

Fernando Williams:

Las viviendas rurales de la colonia galesa del Chubut,
primeras conclusiones de un relevamiento……...…150

Carlos A. Page:

Un proyecto de Maillart para Córdoba……185

Irma Arestizabal, Luis Patricio:

Buenos Aires y Río de Janeiro en1900:

Dos ciudades en el cambio de siglo…….……195

Vicente Rodríguez Villamil:

Modernismo y "Art Nouveau" en la

arquitectura escolar bonaerense……...210

Berta de la Rúa, Ana María Rodríguez de Ortega, Laura Amarilla de Pupich:

Introducción a la modernidad, a través

de la obra del arquitecto Angel T. Lo Celso…….222

Celia Guevara:

La ciudad surrealista. El surrealismo de Quiroule

y la influencia de Benjamín en América……....243

Rafael Cippolini:

La arquitectura en la obra de Xul Solar…….……...261

René Longoni, Guillermo Quinteros, Juan Carlos Molteni, Karina Alverez Gelves, Myriam Bevilacqua:

La modernidad en la pampa bonaerense, los edificios

para mataderos municipales de Francisco Salamone…….....285

Oscar Andrés De Masi

La protección del patrimonio histórico-urbano en la

ciudad de Córdoba. Una norma…….....305

Alberto Boselli, Graciela Raponi:

Navegando la transformación urbana.

Experimentos multimedia para una lectura de la ciudad……...310

Relaciones documentales:

Alberto de Paula

El antiguo Colegio Nacional de Buenos Aires en un plano

del siglo XIX…….....326

Notas bibliográficas…….....330

Indice…….....339

COLOFON

Esta edición N' 33/34 de los Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" ha sido preparada en el transcurso de los años 1999-2000 y realizada en el marco del convenio entre el Instituto y el Banco de la Provincia de Buenos Aires.
En este número han intervenido: en la coordinación, la Cátedra "Dr. Arturo Jauretche" del Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires; y en el 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 15 de abril de 2001

ARCHIVO Y MUSEO HISTORICOS
del Banco de la Provincia de Buenos Aires
Dr. Arturo Jauretche

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS