SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 1993

N° 36

"Alejandro Christophersen, el historicismo y la búsqueda de un estilo nuevo"

Autor: Alejandro Crispiani

Junio de 1993

ALEJANDRO CHRISTOPHERSEN,

EL HISTORICISMO Y LA BUSQUEDA DE UN ESTILO NUEVO.

Hacia fines de 1923, y al cabo de treinta años de carrera profesional, cuando aún no podía preverse la fuerza que las sucesivas corrientes anti-historicistas cobrarían en el pais, Alejandro Christophersen escribía:

"Un excesivo arraigo a las tradiciones de un glorioso pasado de arte, que fue la base de nuestra escuela de arquitectura, nos impide a los que bebimos en esas fuentes, que nuestra imaginación y nuestra reflexión se aparte de la huella de esas enseñanzas y nos permita desprendernos de determinados moldes y cánones que se grabaron para siempre en nuestra mente. Esas tradiciones clásicas pesan sobre nosotros, ligándonos con fuerte cadena, difícil de deshacer a pesar de nuestro aparente esfuerzo por quebrarla" [1].

La situación de incertidumbre y cuestionamiento de los propios instrumentos disciplinares, que tan claramente se expresa en estas lineas y que, según su autor puede ser generalizable para todo un sector del campo profesional, es dominante durante un largo periodo de tiempo en el pensamiento y también en la obra de Christophersen. El esfuerzo que alli se menciona, infructuoso aparentemente, por superar los limites de la propia formación, comienza aproximadamente en los años inmediatamente posteriores al Centenario de la Argentina. Es en ese momento cuando, bajo la presión de diversas circunstancias históricas y desde diversos ámbitos de la disciplina se plantea la búsqueda de lo que genéricamente puede llamarse un *estilo nuevo.*

El *estilo nuevo* es sin dudas una expresión recurrente en toda la arquitectura argentina desde finales del siglo XIX, que adquiere según los casos, connotaciones totalmente diversas, cargándose de múltiples contenidos. No es, como se ve, una noción ajena al campo de ideas del historicismo, aunque es allí donde su evidencia material resulta más débil. Tanto por su obra arquitectónica, que se inicia a finales del siglo XIX y que se prolonga hasta

[1] Alejandro Christophersen, "Los rascacielos y las construcciones gigantescas", *Revista de Arquitectura,* SCA, Buenos Aires, diciembre de 1923.

finales de los años treinta, como por su extensa producción teórica, el caso de Alejandro Christophersen resulta central para comprender los alcances, el significado y también las causas por las cuales esta idea aflora entre aquellos formados en esa “tradición de un pasado de arte”.

Tal será el tema a tratar por el presente trabajo. La posibilidad de poder cotejar los ejemplos construidos con una reflexión teórica expresa, resulta en relación al mismo casi imprescindible. Si bien ésta no es inusual entre aquellos que como Christophersen pertenecen al ámbito académico, su caso presenta características particulares. En primer lugar, sus escritos en forma de artículos, aparecen durante un extenso periodo de tiempo (desde 1906 hasta mediados de los anos treinta), conformando un conjunto de ideas que si bien se manifiestan desarticuladamente, permiten reconstituir una secuencia de cambios. Por otra parte, en esos escritos, los distintos papeles que asume el autor aparecen claramente diferenciados: el crítico y teórico de la arquitectura no se confunde con el profesional. Los comentarios sobre la propia obra aparecen solo en las memorias que acompañan a sus proyectos publicados. En los artículos de reflexión general en los que se abordan cuestiones teóricas, no se hace referencia alguna a la propia obra, ni aparece ésta como instancia ejemplificadora.

Esto marca a su vez una diferencia con otros profesionales en los que también se postula un estilo nuevo, como por ejemplo Martín Noel, donde el correlato con la cuestión del diseño es directo. Por el contrario, en Christophersen su formulación, si bien expresada manifiestamente, adquiere un mayor grado de abstracción y también de indefinición, conectándose con el hacer arquitectónico por vias en general más oblicuas.

El surgimiento de esta idea tiene lugar en un momento de su carrera en el que tanto su prestigio de arquitecto y de artista, como su posición dentro del campo disciplinar se hallaban firmemente consolidados. El es, evidentemente, una de las principales figuras de lo que en términos generales puede considerarse el segundo ciclo del eclecticismo argentino, Marcado por la superación de la crisis del noventa, cuyos representantes se nuclean alrededor de la Segunda Sociedad Central de Arquitectos y de la Escuela de Arquitectura. El papel que juega Christophersen en la formación y en el

desarrollo de ambas es central, siendo el mismo inescindible de su caracterización como figura emblemática de la Beaux - Arts en la Argentina.

Efectivamente, la educación Beaux - Arts de Christophersen marca muy definidamente el primer y más fecundo momento de su producción arquitectónica. Su paso por la escuela parisina tíene lugar en los años 1885 y 1886, luego de su graduación en Amberes. Adscripto al atelier Pascal, su aprendizaje se inscribe dentro de la linea post-garderiana que por esos años se hace dominante en La Ecole, a la que pertenecen el mismo Pascal y otros profesionales como, por ejemplo Paul Nenot, a los que Christophersen permanecerá vinculado.

En distintos aspectos de su obra posterior, puede verificarse la incidencia directa de las teorías y de la obra de Garnier. Uno de los principales puntos del pensamiento de éste es la aceptación de la diversidad de los estilos, sin que pueda establecerse a priori una valorización de los mismos desde un punto de vista teórico o ideológico. Lo que Garnier reivindica especificamente es la libertad del arquitecto / artista frente al material que suministra la historia. En tal sentido la reconstrucción arqueológica, entendida en términos de revival pero también de restauración, aparece como una operación secundaria, sin verdadero contenido artístico. Siguiendo una linea que se remonta hasta Charles Labrouste, los temas sobre los que se hace especial hincapié son la variedad en el uso de los materiales, (cuestión que se vincula con dos grandes debates en la Beaux-Arts, como son la policromía y el uso del hierro en la construcción) y la creación de nuevos ornamentos a partir de las fuentes históricas. En esta libertad creativa radica para Garnier la posibilidad de formular un *estilo actual*[2] que haga posible dar respuesta a las distintas necesidades que las nuevas circunstancias de finales del siglo XIX plantean.

La diferencia de la linea post-garneriana con respecto a esta posición, radica principalmente en la morigeración de la apertura estilística. La búsqueda de una mayor neutralidad **y** racionalidad, como reacción en gran parte frente al "Art – Nouveau", conduce en este caso a una nueva valorización del periodo

[2] Charles Garnier, "Le style actual", *L'emulatíon,* Bruselas, noviembre de 1893.

del clasicismo francés y a una mayor contención en lo que respecta a la libre manipulación de los elementos ornamentales.

Desde su arrivo a la Argentina en 1887, hasta mediados de los años diez, la producción de Christophersen parece moverse dentro de estos términos.

Lo que en ella se verifica, en principio, es la aparición de uno de los temas distintivos del eclecticismo argentino, tal es la existencia de una arquitectura que intenta ser expresiva del carácter nacional de las distintas comunidades étnicas que se radican en el país. El Panteón de la Sociedad Española de Socorros Mutuos, la iglesia Ortodoxa Rusa y la Iglesia para Marineros Noruegos, son los ejemplos principales. La referencia casi lineal en estas obras a un prototipo histórico, permite en gran medida desvincularlas del resto, ubicándolas dentro del construir en clave arqueológica. Constituyen, de todas formas, el antecedente de un tema que tomará, posteriormente en Christophersen un cierto desarrollo teórico, cuando a partir de la reconsideración del arte colonial vuelvan a ponerse en relación arquitectura, arqueología y carácter nacional.

Lo que aparece con claridad en su obra es en qué forma el registro de posibilidades estilísticas implica a su vez, distintas modalidades en el uso de los materiales. Desde este punto de vista su producción da cuenta simultáneamente de las dos principales alternativas en las que, dentro de la tradición en que se forma, definen en general esta cuestión: la arquitectura de piedra o arquitectura gris, y la arquitectura en materiales cerámicos o policroma.

En el ámbito rioplatense, la cuestión de la policromía adquiere para Christophersen una particular connotación. Ella parece ser, en principio, una de las respuestas mas adecuadas a las condiciones de producción del medio local. Frente a la inexistencia de tradiciones estéticas propias, la concordancia con el medio natural y la expresión de las posibilidades que el mismo brinda, pasa a un primer plano en la busqueda de un carácter nacional para la arquitectura: “Con el arte nacional nacerán industrias nuevas que vendrán a cooperar en la gran obra, a la que también contribuirán los mármoles y los ónices de variados colores que nos brinda este privilegiado suelo, las fabricas

de cerámica mejorarán sus productos rompiendo los lazos que las subyuga, convirtiéndolas en meras copistas de lo que en Europa se hace, y la policromía que nos daría reflejarla en el ambiente azul sus brillantes y atrevidos colores"[3]. Esta idea aparece con cierta asiduidad en diversos textos de la época. Por ejemplo en su viaje a la Argentina en 1905, Anatole France expresa su sorpresa al constatar que la moderna Buenos Aires es una ciudad construida en piedra o en materiales que la imitan, desaprovechando, inexplicablemente para el caso de nuestro país, las posibilidades de una arquitectura en materiales cerámicos,

En la obra de este primer período de Christophersen el tema de la policromía reconoce una cierta gama de posibilidades. En ejemplos como las casas de Guido 1566 (1904) o Libertad 1384 (1904), se trata de experimentar la inserción en un contexto urbano del modelo de villa rústica francesa, ensayado en distíntas acuarelas del año 1898, y al que probablemente corresponden sus primeras construcciones en nuestro país. En otros ejemplos, como Juncal 1661 (1905) o Juncal 712 (1903) muestran la voluntad de dotar a este sistema de matriz pintoresquista de un mayor carácter urbano, sin dejar de apelar a una intencionada variedad en el uso de los materiales.

Un segundo grupo de obras en relación con el anterior, puede distinguirse allí donde a los principios del uso coloristico de los materiales y de la variedad volumétrica, se les superpone la intención de referirlos históricamente. La opción por la arquítectura de piedra y ladrillo del periodo formativo del clasicismo francés, constituye en este sentido la línea dominante. En las casas Zeballos (1909), Frías (1907) o Rosseti (1903), este se manifiesta principalmente en el tratamiento murarío, que reproduce la clásica aplicación de franjas dentadas de piedra en aristas y laterales de vanos, dejando entre ellas paños de color y la aparición de tejados de lineas rectas y fuerte pendiente.

Los préstamos en la ornamentación de la arquitectura de Mansart, Lescot e Du Cerceau, se altema con motivos tomados de épocas anteriores, como las guirnaldas en piedra, las laureas, etc. En cierta forma estas

[3] Alejandro Christophersen; "La Sociedad Central de Arquitectas", Suplemento de Arquitectura de la *Revista Técnica,* Buenos Aires, Mayo 15 de 1904.

constricciones constituyen el desarrollo natural de una arquitectura ya experimentada por la generación de arquitectos argentinos anteriores a Christophersen, entre los cuales completa su formación. Concretamente se emparenta con la obra de J. Dormal y Ernesto Bunge. Se trata de una vertiente del historicísmo que ya por estos años toca a su fin.

La arquitectura de piedra o gris se relaciona con otro tipo de problemas. Su justificación en nuestro medio se vincula a la idea de Taine de las dos grandes ramas del arte, que responden al "espíritu latino" y al "espiritu germano". La fidelidad al "espíritu latino", del que se considera herederas a las nuevas naciones sudamericanas, es uno de los tópicos de su pensamiento que con más frecuencia se esgrime para dar sentido a la actualización de la arquitectura del Renacimíento italiano y del s. XVIII francés en nuestro pais.

Sobre la apoyatura tipológica de los modelos habitativos franceses, se montan los procedimientos compositívos más característicos del post-garnerianismo, en muchos casos remozados a partir de nuevos referentes tomados en general de la arquitectura de la exposición de Paris de 1900. Cabe mencionar, por otra parte, que ninguno de los estilos clásicos parece reconocer una codificación precisa en los principales textos dedicados al tema que circulan en el medio argentino desde fínales del siglo XIX. Las distinciones netas entre unos y otros, aparecen sólo en lo referido al tratamiento decorativo de los espacíos ínteríores. De hecho, Christophersen señala que quienes introducen en la Argentina los estilos Luis XIV, XV o XVI, son las casas de decoración francesas antes que los propios arquitectos (...). La resolución externa, ofrece una clasificación más ambigua, que tiende a emparentar al Luis XIV y al Luis XVI, como momentos de mayor severidad y rigor en el logro de un ideal clásico, frente a la libertad y artificiosidad del Luis XV.

En el marco de las distintas teorías del historicismo que se manejan en este momento, tal por ejemplo, el caso de Planat, lo que en general se valoriza es el sentido de armonía que debe reinar entre los heterogéneos elementos tomados en préstamo a una porción del pasado[4]. La aplicación moderna de las mismas, requiere por lo tanto un cíerto don, en el que se revela el genio del

[4] Ver Pierre Planat, "Moderne architecture", *Encyclopedie de l'Architecture,* Paris, s/f.

arquitecto, en saber distinguir la conveniencia de las asociaciones, restringiéndose el campo de la invención propiamente dicha a los motivos ornamentales. La originalidad reside, justamente, en crear dentro de dichas normas de armonía, contraponiéndose esta operación a la *falsa* originalídad del modernismo.

Esta es la linea de argumentacíón general que sigue Christophersen en sus escritos, aunque introduciendo un particular matiz: tal modernismo es ajeno a la "sensibilidad latina", lo que lo hace doblemente inapropíado para una arquitectura en formación como la que se da en nuestro pais.

Estas razones permiten comprender, en parte, lo acotado de los parámetros, tanto tipológicos como estilisticos en los que se mueve este tercer grupo de obras, que constituyen la parte más representativa de su producción. Obras tales como el hotel Leloir, muestran bien a las claras hasta que punto esta búsqueda de la armonía de los elementos se efectúa a costa de escaso grado de experimentación. A la matriz ideado por F. Mansart se le yuxtaponen elementos traídos de otros autores del clasicismo francés, como por ejemplo los tejados curvos que pueden rastrearse hasta la obra de Salomón de Brosse, como motivos más trabajados por la tradición clásica y que se actualizan a fines de siglo XIX, **como el** frontis partido sostenido por un doble orden de columnas que tiene reminiscencias berninescas y que guarda también un cierto grado de parentesco con Maisons Laffite del mismo F. Mansart.

La medida revalorización del barroco italiano que se trata de hacer concordar con el uso decorativo del hierro, enlazan esta obra con el palacio Anchorena, quizás su única producción realmente significativa de la búsqueda de un carácter personal. Es allí donde se pone en evidencia el pleno dominio de los instrumentos de proyectación Beaux - Arts desarrollándose sus múltiples posibilidades. Pueden sañarse tres puntos donde esto se refleja más claramente.

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

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

En primer lugar, este partido debe aparecer como una formula que se desprenda naturalmente de las necesidades especificas del programa, siendo la planta su momento más preciso de defínición. En segundo término, lo que se debe priorizar desde el punto de vista formal, es la riqueza en le artículación de los espacios y el trabajo murario, tomando como base un esquema axial simple. Por ultimo, debe darse una relación creativa entre la planta y el alzado que proponga una lectura clara del carácter programático que debe asumir la obra. La solución hallada (un patio de honor oval en torno al que se articulan los tres cuerpos de la vivienda en forma de cabecera de cruz) sí bien registra algunos préstamos, principalmente en su planta, del proyecto de una vivienda para un banquero y sus hijos con que J. L. Pascal ganara el Grand Prix[5] y del *Grand Palais* de A. Louvet, es uno de los puntos mas originales de la obra de Christophersen.

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

Este último flanco del edificio es el que recibe la mayor atención compositiva y donde se incursiona mas claramente en un tema que reconoce una larga tradición de debates dentro de la Ecole, tal es el del uso del hierro en

[5] Ver Federico Ortiz, “Alejandro Christophersen y la cultura arquitectónica de su tiempo”, Revista de la *Sociedad Central de Arquitectos,* Buenos Aires, junio de 1933.

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

Yendo mas allá, la idea de que la materia debe aparecer como fruto de un trabajo para ser bella, es un principio de origen probablemente ruskiniano del que Christophersen no podrá desprenderse en toda su carrera, siendo mas determinante quizás sobre su obra que cualquier otra noción práctica o teórica. Este trabajo debe remitir, en el caso de lo estético, a una serie de valores sancionados históricamente, sobre los que, parafraseando sus propias palabras, se podrá progresar pero no revolucionar.

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

En el caso particular de Christophersen la invención de un *estilo nuevo* reconoce dos momentos, formulados en términos fundamentalmente teóricos. El primero de ellos tiene ligar alrededor de los años diez, cuando se intentan

trazar los *rumbos nuevos* que ha de seguir la arquitectura. El segundo se da durante la década del veinte, especialmente en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando se plasma con mayor claridad que en épocas anteriores su idea de un *arte sano,* expuesta principalmente a partir de su actividad como articulista en la Revista de Arquitectura de la SCA, y que da lugar asimismo a una publicación[6]. La diferencia entre ambos no radica tanto en los argumentos y en las teorías que emplean, que en sí mismos pertenecen a una misma familia de ideas, sino en el hecho de que estos *se* esgrimen para enfrentar problemas distintos.

La búsqueda de *nuevos rumbos* puede considerarse como el intento de asimilar a las teorías y métodos proyectuales desarrollados anteriormente, tres cuestiones principales, determinantes para Christophersen de la nueva situación. La primera de ellas es la referida a la "identidad nacional" del arte, que gravita fuertemente en todo el ámbito de la cultura en los años del Centenario y que se vincula, a su vez, con el auge del hispanismo y la valorización de la arquitectura colonial. En segundo lugar, la necesidad de producir una arquitectura estrictamente metropolitana, incorporando las nuevas técnicas de construcción, especialmente las referidas al hierro y al hormigón armado. Por ultimo, la constatación del agotamiento por repetición y desnaturalización urbana de los modelos privilegiados del historicismo.

Por el contrario, lo que se intenta en los años veinte es crear una alternativa, primordialmante teórica, a los vanguardismos de la post-guerra, en un principio, y a la Arquitectura Moderna, luego. La idea de un *arte sano* tiene su origen en relación al ámbito de la pintura; nace principalmente como reacción frente a las expresiones "enfermas" del cubismo, el futurismo y el orfismo que Christophersen conoce de primera mano. Posteriormente, esta idea se traslada, aunque con matices muy distintos, al campo de la arquitectura, apoyándose en gran medida en el pensamiento de Ruskin.

Lo que gradualmente se va haciendo evidente entre ambas es la imposibilidad de materializar estas intenciones en obras que claramente pongan en evidencia su novedad. De ahí un rasgo que cada vez se acentúa

---

[6] Alejandro Christophersen, *Mas sobre* arte, Buenos Aires, s/f.

más, pero que de hecho es inherente a este tema, tal es la constante apelación al futuro, el dejar para las siguientes generaciones la construcción del nuevo estilo.

Esta tarea no deja, sin embargo de intentarse, en relación príncipalmente con el grupo de problemas que surgen en torno a los años diez y que marcan el fin de la primera fase de su carrera.

Los *nuevos rumbos* que hablan de conducir al nuevo estilo, nacen de un interrogante particularmente significativo, dada la situación histórica en que se formula, que es el de cómo darle carácter propio al arte o a la arquitectura de una nación sin pasado artístico. La arquitectura colonial, si bien recibe una valoración distinta por parte de Christophersen a lo largo del tiempo, no deja nunca de ser vista como una producción artistica menor, receptáculo de cierto valores pero insuficiente como fuente, aún desde un punto de vista programático, para la creación de una nueva arquitectura. Esta posición aparece muy marcadamente a principios de siglo. En 1906, siendo parte de la Comisión del Centenario, expresa: "Es de deplorar que todas esas obras coloniales no tuviesen real y verdadero mérito, por cuanto muchas o casi todas ellas fueron construidas con sensatez y quizás con más adaptabilidad al clima y al medio ambiente que muchos de los edificios nuevos de los cuales se vanagloria Buenos Aires" [7]. Con posteríoridad, distintas círcunstancias van a hacer variar esta postura, pero en este momento la via que con más claridad parece abrirse, es volver una vez más sobre los principios de Taine y tratar de dar una respuesta lo más rigurosa y des-historizada posible a las condiciones de un medio peculiar, que no brinda un pasado artistico propio al que poder aferrarse. En años subsiguientes, esta noción aparece expresada con todas sus implicancias: " La América joven [...] recogiendo del clásico sus sabias enseñanzas, libre del yugo de tradiciones que entrañan la libertad, desea ensanchar su campo visual y aplicando las sanas tradiciones que fueron gloria de antaño las aplicará a un arte moderno, digno de una vida moderna. De esas

[7] Alejandro Christophersen, "Conmemoración del Gran Centenario. Proyecto sometido a la Comisión Nacional", Suplemento *de Arquitectura* de *la Revista Técnica,* Buenos Aires, agosto de 1906.

modernas ímposiciones, de esas necesidades nuevas, sin destruír el pasado, nacerá una arquitectura racional y nacional "[8].

Todos los elementos que definen al *estilo nuevo* aparecen aqui condensados. En principio, la convicción de que lo clásico genérico ha de ser la materia prima sobre la que debe actuar una modernización también genérica, transformándolo pero respetando los que se suponen son sus valores intrínsecos. De esta operación efectuada en consonancia con su medio, surgirá la arquitectura nacional, sin que su búsqueda intencional sea posible. De lo que se trata, en suma, es de reconcentrarse en la idea de que no son tanto los estilos consagrados sino los mecanismos de su formación lo que debe tenerse en cuenta. El principal problema de esta operación, por el que se explica la remisión al futuro, es que cuando se definen concretamente las características que asume la modernización, esta se muestra en gran medida incompatible con los otros dos términos de su formula: lo nacional y la tradición clásica. En la práctica, lo que se intentará hacer es un recorte en las posibilídades que la técnica brinda, procediendo a una revisión de las fuentes de su arquitectura.

La intención de angostar el campo de referentes, ciñiéndose a las manifestaciones mas neutras del clasicismo del siglo XVIII, y de someter a este material a un proceso de racionalización, cobra fuerza en sus obras desde 1910 en adelante. Innumerables obras dan cuenta de este viraje, en pos quizás, de un carácter nacional, en el que lo clásico comienza a abstraerse. Los hoteles y casas de renta Ledesma (1912), Ayerza (1910), Labougle (1911), Williams (1910), Cobo (19091, Arce (1910) o Castro (1912) son reflejo de esta nueva práctica proyectual. La proliferación de los materiales, la variedad ornamental o los recursos al pintoresquismo han desaparecido. La actitud creativa frente a la historia es otra, y también lo es la materialiadad de estos edificios. Interpretados en general en términos de estilo Luis XVI, le referencia a arquitectos de este periodo, como Gabriel o Antoine, es evidente.

Son sin duda la expresión más depurada y consecuente de la *arquitectura gris,* que no deja ningún resquicio a la aplicación expresiva de los materiales y que se basa principalmente en el uso de formas puras. El

[8] Alejandro Christophersen, "Balance de un siglo de arquitectura", *Revista de Arquitectura,* SCA, Buenos Aires. Septiembre / octubre 1917.

relativamente alto grado de abstracción que esta arquitectura presenta se halla neutralizado por una medida decoración basada en detalles figurativos y focalizada en puntos muy determinados de la superficie muraria.

En correlato con este despojamiento decorativo, los valores de diseño sobre los que se concentra esta arquitectura, se hallan referidos principalmente a la aplicación de un sistema proporcional en el que pueda reconocerse, en principio, la escala humana. La idea implícita en los ejemplos citados es la de construir un medio urbano sin disonancias basado en el rigor formal y en la contención dimensional.

El ejemplo más significativo de esta variante de la *arquitectura gris* que caracteriza al nuevo estilo, es el edificio de Bolsa de Comercio de Buenos Aires cuyo proyecto data del año 1913 y que fuera inaugurado en 1916. En este edificio se pone en evidencia hasta qué punto los instrumentos proyectuales de la Beaux - Arts de finales de siglo XIX, deben tensarse para dar respuesta a condicionantes característicamente metropolitanas.

Tanto por los requisitos programáticos, que comportaban la existencia de tres áreas diferenciadas: las dependencias especificas de la Bolsa (Salón principal, sala de Directorio, vestíbulo, etc.), las oficinas para alquiler y un sector social y comercial, como por los condicionantes urbanos a que debía responder el proyecto, el edificio de la Bolsa planteaba un nuevo rango de dificultades, inéditas en gran medida en la producción anterior de Christophersen. Estas pueden resumirse en dos puntos principales. El primero de ellos era, dada la cantidad de metros cuadrados que imponia el programa y lo exiguo de las dimensíones del lote, la necesidad de desarrollar una construcción en altura. El segundo era el de producir un segmento de arquitectura / ciudad, ya que el proyecto de la Bolsa formaba parte de una intervención urbana, que debía vincularlo por medio de un puente y una explanada con el nuevo edificio de Correos.

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

El partido adoptado obedece fundamentalmente a un criterio de ordenamiento en vertical de las tres áreas que imponía el programa, reproduciendo en varios aspectos el criterio adoptado en ejemplos tales como la Bolsa de Marsella o el *Palais de Commerce* de Lyon de J. Dardel. Al igual que en ellos las actividades de tipo social son asimiladas con los servicios del edificio destinándoseles los niveles inferiores. Sobre ellos se ubican las dependencías propias de la Bolsa que se ordenan en forma de anillo en torno al Salón de Operaciones, ocupando las plantas principales del edificio. El tercer estrato del mismo está constituido por los locales dedicados a renta. En principio este sector no es más que el resultado de ajustar al esquema de armado de la planta principal un criterio de máximo rendimiento de locales, reemplazando la galería perimetral del gran salón por un patio abierto. Sobre dícho salón y sus locales anexos se apilan, de esta forma, un total de cuatro plantas de locales que suman alrededor de 280 unidades.

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

Una disociación similar, producto de la sobreimpresión al carácter programático del edificio de la necesidad de una cierta presencia urbana, puede constatarse en los alzados del mismo. Los frentes sobre calle San Martín y Sarmiento responden a un criterio formal distinto del que el que se aplica en la fachada de Paseo de Julio. Los dos primeros se ajustan a un mísmo patrón compositivo, inspirado en el *Garde - Meuble* de Gabriel y en el *Hotel des Monnaies* de Antoine, que alcanza su momento de mayor elaboración en la ochava: un orden gigante sobre un basamento continuo de arcos rematado por un ático recto. Los pisos superiores del edificio en estos dos frentes, se hallan desplazados hacia atrás a efectos de preservar el sistema proporcional tomado de los referentes citados. El frente sobre Paseo de Julio se desliga, por el contrario, de este sistema, presentándose a otra dímensíón urbana, más monumental y en consonancia con el nuevo edificio de Correos situado en la acera opuesta de la avenida, en construcción ya hacia 1913.

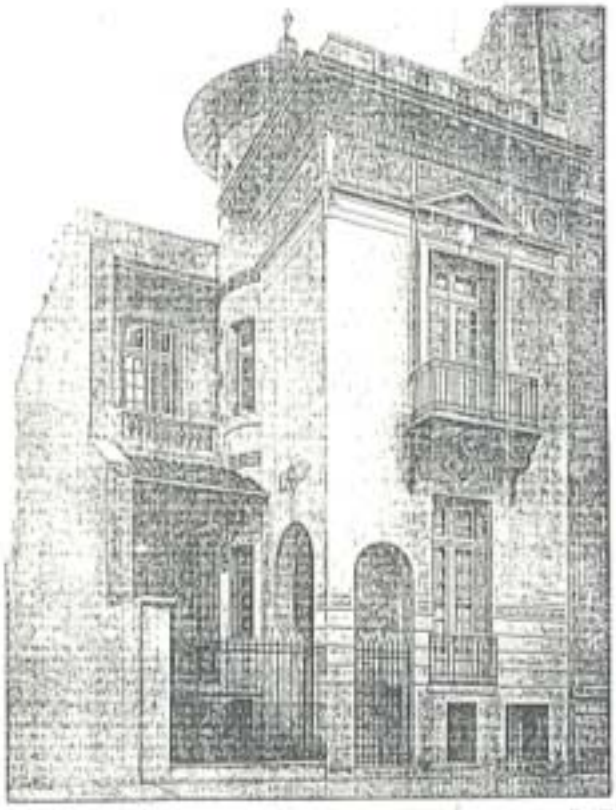
Las nuevas condiciones de producción metropolitana, que paulatinamente comienzan a manifestarse con todas sus implicancias durante esta segunda fase de su producción, se expresan en una revalorízación de los ámbitos extraurbanos como lugar donde puede aparecer líbremente el genio del arquitecto: "Poco o nada podemos hacer en la Capital, librados al entusíasmo de la especulación y la codicia humana; pero queda el suburbio, quedan los pueblos veraniegos, queda la casa de campo"[9]. Es sobre la base de este rechazo de lo urbano, donde van alcanzar su síntesis dos temas en gran medida desvinculados entre si hasta este momento, pero cuyas coíncidencias comienzan a hacerse evidentes: la arquitectura de la policromía y la arquitectura colonial. Sobre ambas gravita en forma variable el tema de la arquítectura de carácter nacional, y representan a su vez el material más apto, via Mission style, donde incorporar aquellos elementos de la modernización que no comprometan el sistema estético sustentado desde su formación. Es esta probablemente la últíma tentativa innovadora dentro de su producción.

No resulta extraño por lo tanto, que las respuestas elaboradas durante los años veinte en torno a su concepto del *arte sano,* no puedan alcanzar nunca un correlato práctico, repitiendo bajo innumerables formas la pregunta que ya se formulara en 1917[10]: "¿Adónde quedaron las fórmulas y preceptos de mi arte? ¿Para qué sirvieron los cinco órdenes de arquitectura, pacientemente estudiados, los cánones, nuestra religión de artístas, que transforman al profesional en sacerdote de su arte?

[9] Alejandro Christophersen, "La arquitectura colonial y su origen", *Revista de* Arquitectura, SCA, Buenos Aires, marzo / abril 1917.

[10] Ibidem.

GUIDO 1566. (1904)



LIBERTAD 1384. (1904)

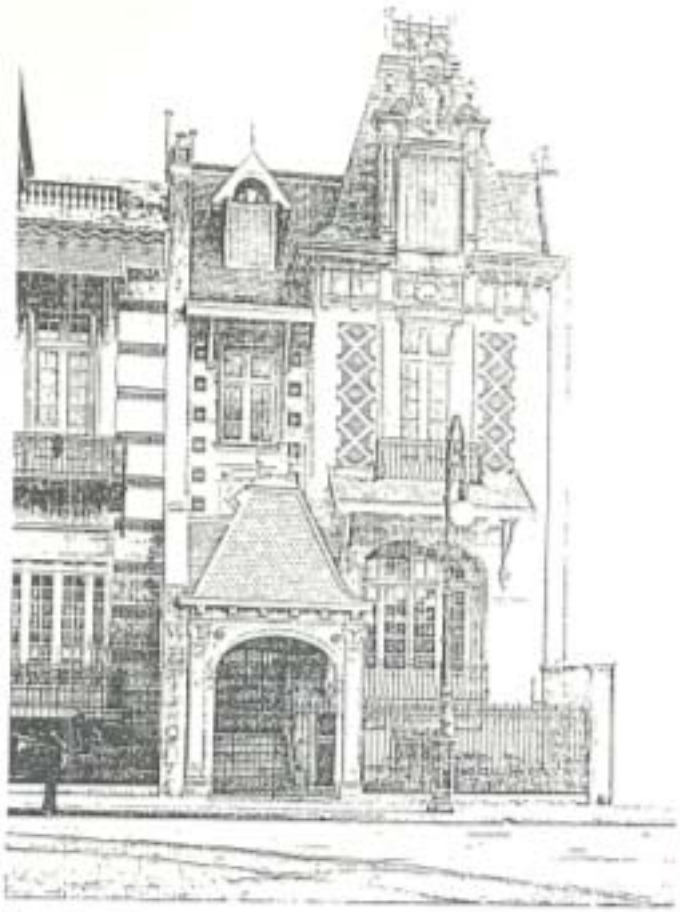
modelo villa típica francesa

PINTORESQUISMO URBANO

JUNCAL 712. (1903)

PINTORESQUISMO + CLASICISMO FRANCES

CERRITO 1181 (1909)



HOTEL ROSETI (1903)

PINTORESQUISMO + CLASICISMO FRANCES

HOTEL CHRISTOPHERSEN
JUNIOR 72...

HOTEL FRIAS. (1907)

PINTORESQUISMO + CLASICISMO FRANCES.

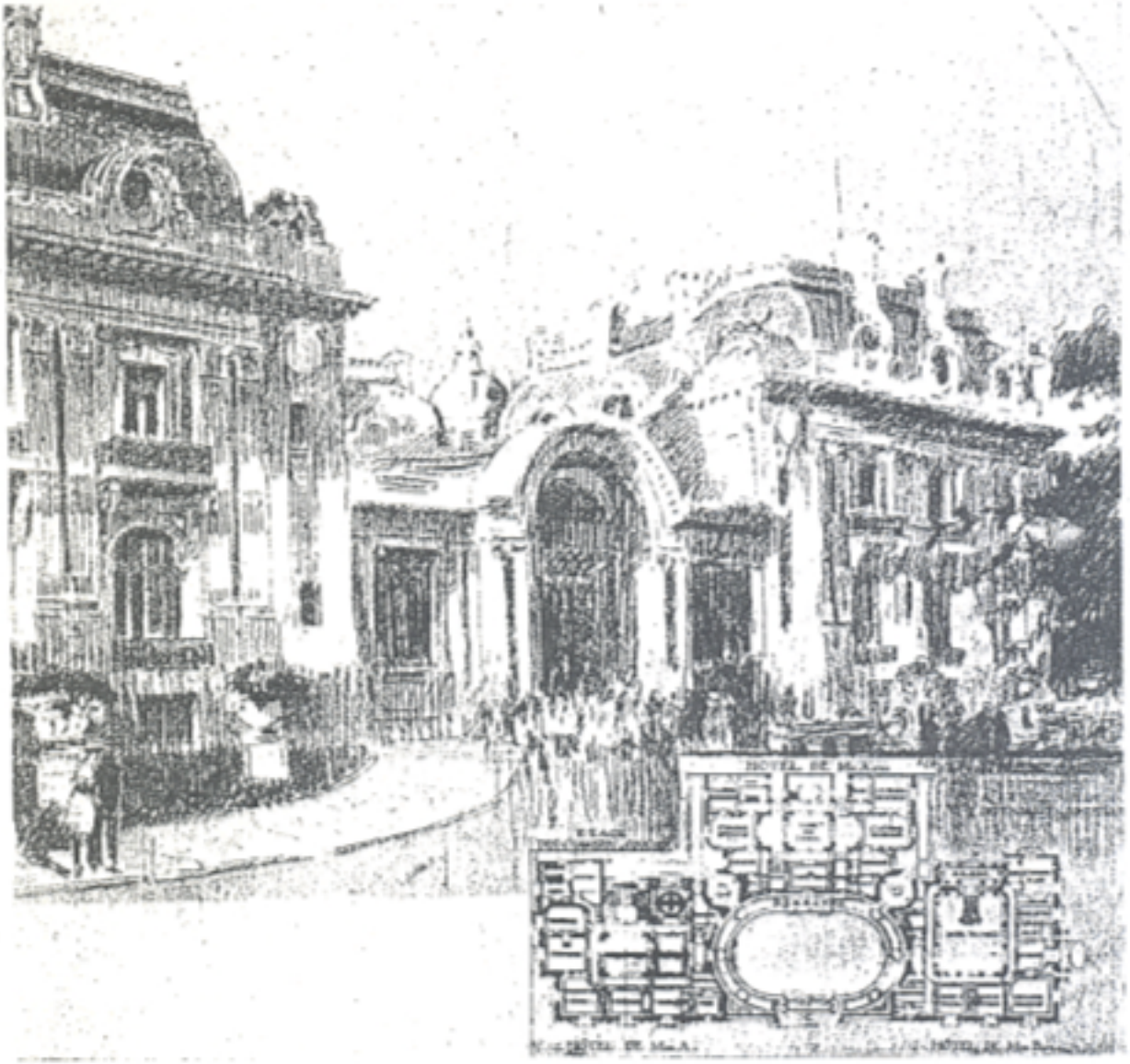
HOTEL AYERZA (1910)

CLASICISMO MÁS NEUTRO

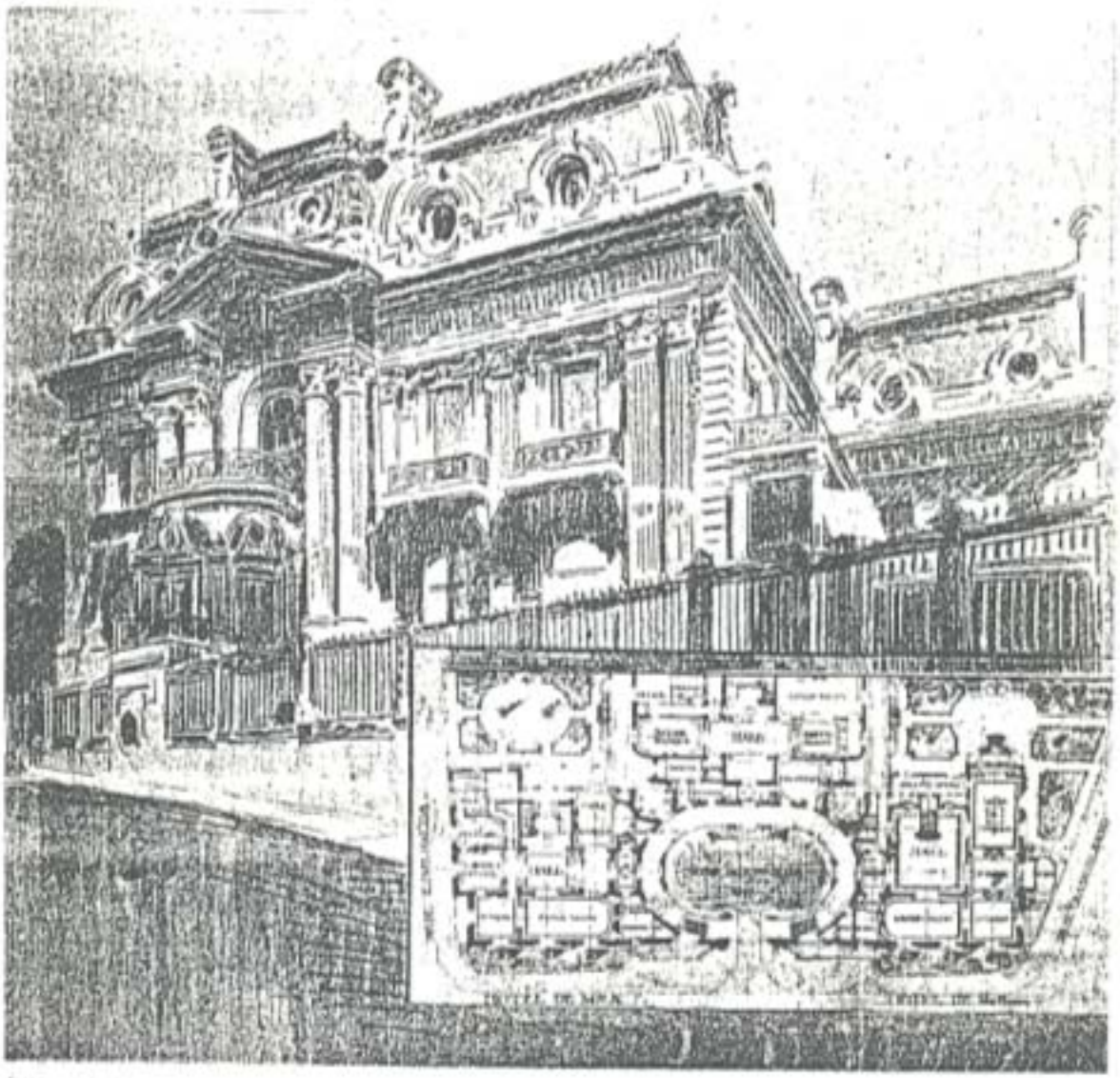
HOTEL LEDESMA. (1912)

HOTEL VABOUGLE. (1911)

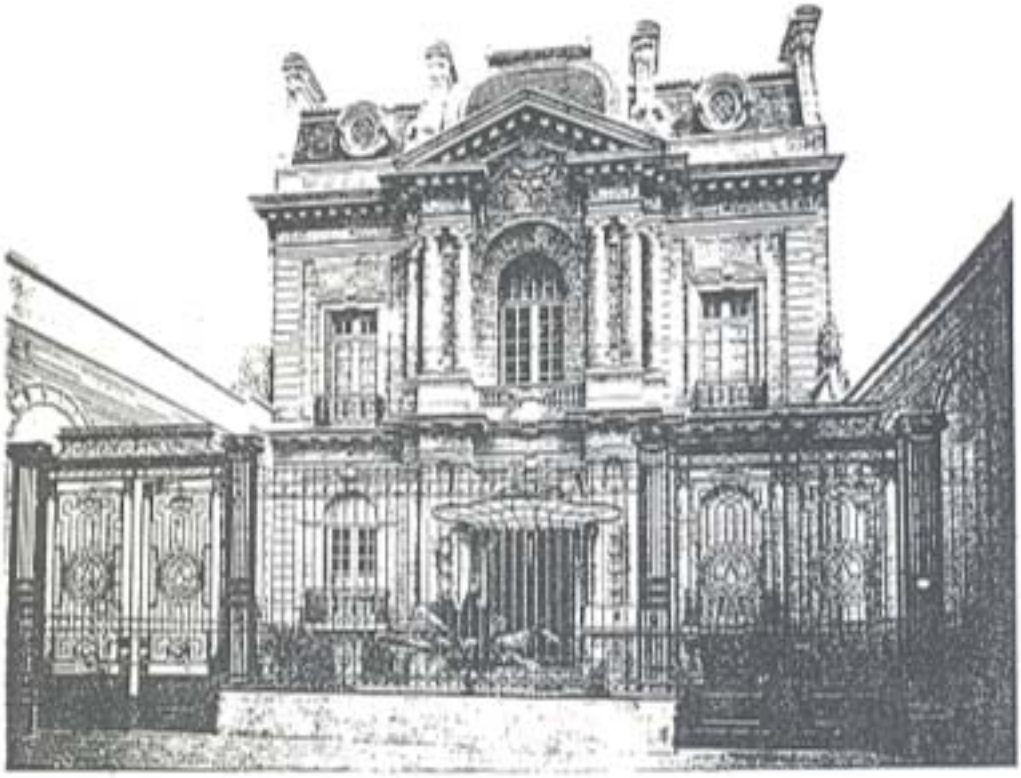
CLASICISMO MAS NEUTRO



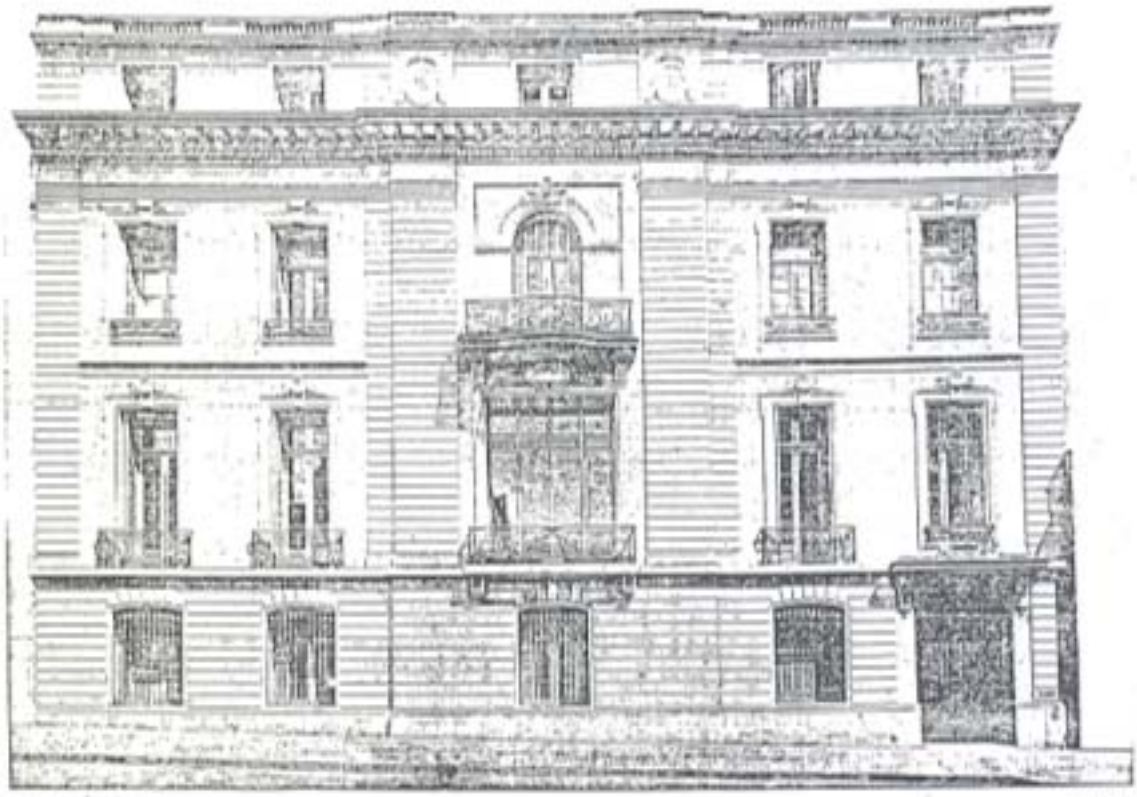
PALACIO ANCHORENA.



Fachada lateral — Plaza San Martín



HOTEL LELOIR



HOTEL CASTRO (1912)

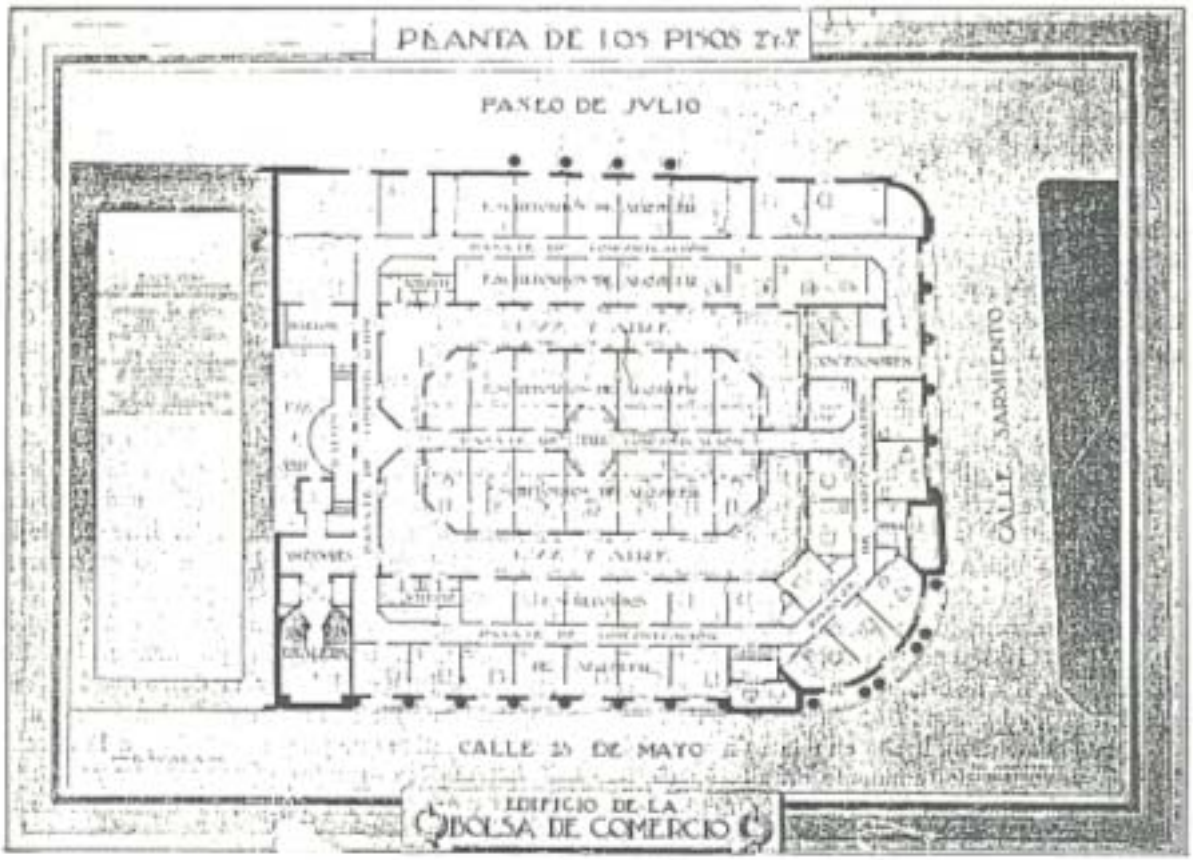
HOTEL WILLIAMS (1910)

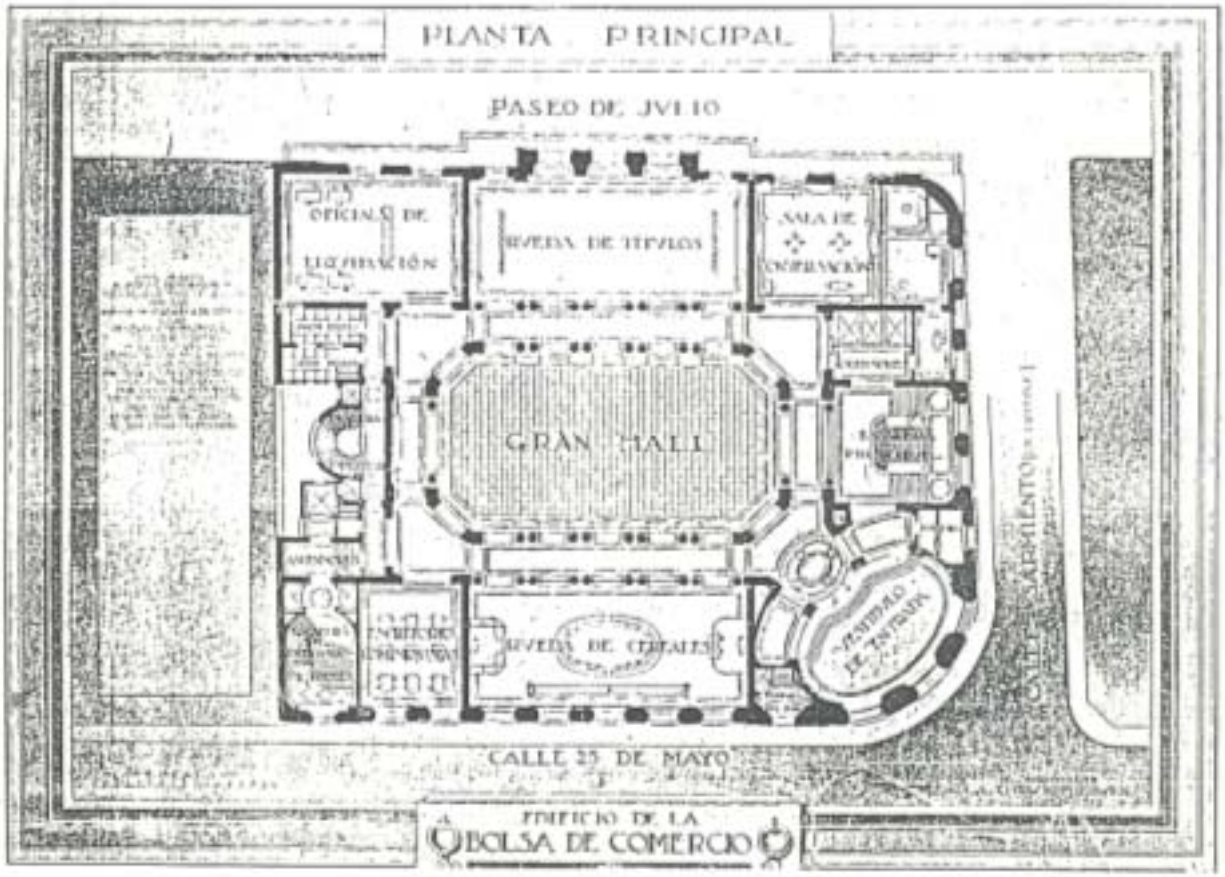
HOTEL ARCE (1910)

CUASIGEMELO MAS NEUTRO

1913-16

ARQUTA. GRIS


PLANTA DE LOS PISOS 2.º 3.º
PASEO DE JULIO
CALLE SARMIENTO
CALLE 25 DE MAYO
EDIFICIO DE LA
BOLSA DE COMERCIO


PLANTA PRINCIPAL
PASEO DE JULIO
OFICINAS DE LIQUIDACIÓN
BÓVEDA DE TÍTULOS
SALA DE CONFIRMACIÓN
GRAN HALL
BÓVEDA DE CHEQUES
CALLE SARMIENTO
CALLE 25 DE MAYO
EDIFICIO DE LA
BOLSA DE COMERCIO

1913-16

FACHADA, SIGUE RIVADAVIA Y 25 DE MAYO

FACHADA SIGUE EL PARQUE DE JULIO

1913-16