



## EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

### Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)

Dra. Arq. Virginia Bonicatto; Arq. Magalí Franchino  
CONICET, HiTePAC-FAU-UNLP. La Plata, Argentina  
[virgibonicatto@gmail.com](mailto:virgibonicatto@gmail.com) ; [magalifranchino@gmail.com](mailto:magalifranchino@gmail.com)

#### Resumen

La federalización de la ciudad de Buenos Aires (1880) transformó la urbe en un escenario en el que convivía la transición de ciudad a metrópolis junto a su capitalización. En este marco surgieron nuevos programas que dieron lugar a grandes arquitecturas: por un lado, la arquitectura pública a través de los programas del Estado moderno y, por otro, aquella arquitectura privada que nacía como producto de la modernización y metropolización de la ciudad.

El período 1880-1930 puede pensarse como el momento de auge y desarrollo de una cultura arquitectónica en la Argentina con la consecuente institucionalización del campo disciplinar. En este proceso se reconocen actores sociales, instituciones y sociedades de diversa procedencia que propusieron posicionar a la disciplina como campo del saber especializado en la definición y materialización del entorno urbano, dominado hasta entonces por ingenieros y constructores de oficio. Esto se produce junto con otras actividades tendientes a regular la producción edilicia, como respuesta a la necesidad de establecer normas y cánones que ordenen el babélico universo visual en construcción.

Nos interesa indagar en aquellos debates producidos entre un conjunto de actores sociales que, en el afán de regular la producción arquitectónica, persiguen un carácter conveniente para la nueva capital. Estos actores conformaron una red de sociabilidad hasta el momento invisibilizada que involucró a ediles, artistas, arquitectos e ingenieros, que evidencia una triangulación entre la enseñanza impartida en la recientemente creada

Escuela de Arquitectura (Universidad de Buenos Aires), la definición de un marco normativo por parte del Concejo Deliberante y las lógicas de la producción material de la ciudad impulsadas por la especulación y el capital privado.

En una ciudad que se está consolidando física e institucionalmente; si la necesidad es regular, establecer una norma, un canon, cabe preguntarse ¿existe relación entre la normativa y la enseñanza de la arquitectura?

**Palabras clave:** ENSEÑANZA – NORMATIVA - CARÁCTER ARQUITECTÓNICO - ESTÉTICA EDILICIA - BUENOS AIRES.

### **Controlar la transformación. Buenos Aires en el cambio de siglo**

“No creo en la eficacia de las reglamentaciones y aunque lo fueran, estas llegan siempre tarde y eso cuando llegan.

[...] iniciar una campaña educativa, que es lo único eficaz. Educar al cliente y al público.”

Eduardo Lanús, agosto 1924

Las palabras de Eduardo Lanús se enmarcaban en un debate aún más amplio que tenía lugar desde finales del siglo XIX y se había incrementado durante las primeras décadas del siglo XX ante la metropolización y el extrañamiento que producía el crecimiento acelerado de la ciudad de Buenos Aires.

Durante este periodo, Buenos Aires creció de manera notable. Incrementada por la inmigración europea, la población pasó de 177.787 habitantes en 1869 a 1.575.814 en 1914 y 1.700.000 hacia 1919 (Devoto, 2003). Sumada al desarrollo que se daba desde mediados del siglo XIX, la transformación de la ciudad en Capital Federal en 1880 generó la necesidad de realizar nuevas sedes para las nuevas actividades que, como señala Claudia Shmidt (2012), se volverían “un conjunto de piezas significativas en la representación material del Estado”. Efectivamente, en el plano de la arquitectura convivían, por un lado, los programas estatales -sedes gubernamentales, escuelas, hospitales- y por otro, aquella arquitectura privada -sedes empresariales, edificios de actividades terciarias y servicios comerciales- que nacía como producto de la

modernización y metropolización de una ciudad que se incorporaba como un nodo más a la red metropolitana mundial.

Durante este período, en pos de conceder el “carácter adecuado” a la Capital de la Nación, se realizaron una serie de planes y proyectos, de los cuales se llevan a cabo unos pocos y en los que podemos ver reflejadas las diferentes voluntades de reforma<sup>1</sup>: en 1894, se inauguró la Avenida de Mayo y en 1913 comenzó la construcción del primer subterráneo que circulaba bajo dicha Avenida y la obra de la Diagonal Norte.

En este contexto de cambios un grupo de profesionales buscaba una imagen “nacional” y una “arquitectura argentina” que se desarrollaba desde la federalización de Buenos Aires, exploración que se acentuó hacia los festejos del Centenario. Se buscaba un “carácter adecuado” entendido en términos de belleza o estética arquitectónica, ya sea a partir del uso de los estilemas clásicos (ornamento, decoro), de los principios ordenadores (regularidad, homogeneidad), así como del efecto que éstos producen (armonía, monumentalidad). Pero también en términos de distribución: la disposición “salubre y confortable” de todas sus partes.

Al mismo tiempo, cobraba fuerza el programa y los debates de la elite porteña en torno a la búsqueda de un modelo, de una regla o una norma para controlar la arquitectura que se construía en la ciudad desde los diferentes ámbitos en vías de institucionalización. Al respecto, el libro publicado por el Municipio en conmemoración de la fecha patria expresaba el descontento por parte de las autoridades ante la producción arquitectónica de las diferentes corrientes inmigratorias que no lograba concretar una imagen homogénea para la Capital. Una preocupación que se abonaba en el impulso del crecimiento urbano: en los nueve años que separan los censos municipales de 1895 y 1904 se construyeron 27.745 casas nuevas alcanzando un total de 82.540. Hacia 1914 el número se elevaría a 131.742. Con respecto a la búsqueda de un carácter público que representara a la Nación, Claudia Shmidt señaló que la figura de palacio resultó ideal pues evocaba contenidos simbólicos como la belleza, la solidez o la ilusión de poder (Shmidt, 2012, p.181-184)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Debe tenerse en cuenta que en 1887, la ley 2089 incorporó los partidos de Belgrano y Flores y, en 1888, se definió el trazado de la futura General Paz que dio a Buenos Aires una superficie de más de 18.000 hectáreas (Gorelik, 1998, p.13).

<sup>2</sup> Al trabajo de Claudia Shmidt sobre la arquitectura pública para la “capital permanente” se suman estudios como el de Adrián Gorelik (1998), Richard Walter (2003), Alicia Novick (2004), Valeria Grsutchestky (2008) o Ana María Rigotti (2014) que analizan, desde lo urbano, problemáticas en torno a las iniciativas municipales y la acción pública en el marco de la construcción de la metrópolis porteña, nos interesa también señalar trabajos como, *Vecinos y ciudadanos* (2003) de Luciano De Privitellio los trabajos de Marcela Ternavasio (1991) que desde lo social brindan un panorama sobre la formación de la ciudad de

Nos preguntamos, entonces ¿cómo buscar síntesis al caos que presenta por entonces la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires?

### ***Legislar para lo porvenir***

En efecto, durante el período, el conflicto y enfrentamiento entre el Departamento Ejecutivo Municipal y el Honorable Concejo Deliberante fue característico en Buenos Aires, como también en la mayoría de las intendencias. En este marco, las críticas contra el gobierno municipal porteño ocupaban un lugar preponderante en los medios de opinión, en particular, desde las asociaciones profesionales, que reclamaban participación en la elaboración de la normativa edilicia (Ternavasio, 1991).<sup>3</sup> Como señala Ana María Rigotti, dentro de la explosión edilicia que se daba en las principales ciudades, era “la acción constructiva de los particulares que debía regularse arbitrando entre los intereses de los propietarios y el ‘bien común’. El primer recurso para controlar esta forma de producción del espacio urbano fueron las ordenanzas” (Rigotti, 2014, p.168). No es la intención aquí realizar un estudio pormenorizado de las ordenanzas, las cuales han sido ampliamente investigadas (entre otros, Novicky Sanchez, 2004; Rigotti, 2014), sino señalarlas como parte del conjunto de herramientas con las que contaba la administración comunal para regular la producción del espacio urbano, en particular los criterios estéticos que se intentan imponer sobre la arquitectura privada en pos de lograr un carácter adecuado para la Capital.

En 1887 se sancionó la primera Ordenanza Reglamentaria de Construcciones -a cargo de Juan A. Buschiazzo, la Sociedad Científica Argentina y profesionales de la oficina de ingenieros-; desde entonces, se fueron realizando progresivos controles en la materia.<sup>4</sup> Si bien la oficina de Ingenieros Municipales (1890) tendría un rol determinante en la elaboración de la normativa, a medida que avanza el siglo XX, las asociaciones de profesionales irían sumando poder y tomarían partido. Los numerosos artículos, críticas y transcripciones que tienen lugar en las revistas especializadas locales, dan cuenta de la relevancia que el tema tenía en el seno de estos organismos.

---

Buenos Aires a través de los debates en el Concejo Deliberante y el Departamento Ejecutivo en relación con las prácticas políticas porteñas.

<sup>3</sup>Como explica Ternavasio (1991), el Concejo Deliberante se mantuvo la representación parroquial, mientras que el intendente municipal era designado por el Presidente con acuerdo del Senado.

<sup>4</sup> Un recorrido sobre los Reglamentos puede verse en la voz “Reglamento” (Novick y Sánchez, 2004).

“Es tiempo de que nuestros ediles se den cuenta de las responsabilidades que su honorífico cargo trae aparejadas”, declaraba la revista *Arquitectura* en junio de 1911 (Revista *Arquitectura*, 1911, p. 67-68). La crítica –que daba cuenta de las irregularidades y negociados personales que se producían en el ámbito municipal- se dirigía a la revisión de los artículos 68 y 69 sobre la ordenanza que regulaba la construcción en Buenos Aires aprobada el 4 de noviembre de 1910. Esta modificación permitía al Departamento Ejecutivo conceder permisos especiales para construir a mayor altura cuando “razones de estética” lo justificasen (Memorias Municipales, 1911, p.81). (Figura 1)

Si bien a partir de diversos reclamos se realizaron modificaciones en la década de 1910, la normativa cambiaría hacia fines de la década de 1920, con la sanción del nuevo Reglamento de Construcciones en 1928,<sup>5</sup> que retomó inquietudes básicamente higienistas planteadas por la Comisión de Estética Edilicia –creada desde el Municipio en abril de 1923-<sup>6</sup>; el nuevo reglamento incluyó la regulación de alturas en varias avenidas y una división en tres zonas (zona 1: área consolidada y Barrios Norte y Sur —límite calle Brasil y avenidas Entre Ríos-Callao—; Zona 2: La Boca, Pompeya, Caballito, Almagro y Belgrano; y zona 3: el área restante)(VT HCD, 1928). El mismo, se votaría a libro cerrado –y no sin debate- en el marco de un HCD cuyos miembros, a diferencia de aquel que aprobó el reglamento de 1910, habían sido electos mediante el sufragio universal con un amplio número de representantes del partido socialista que expresaría una voluntad –de manera más directa- de regular la arquitectura privada en pos del bien común.<sup>7</sup>

Retomando lo pautado en ordenanzas anteriores –como la Ordenanza sobre Arquería o Recova en el Paseo de Julio y Colón de 1875- el capítulo IV dedicado a la “Alineación de los edificios, ochavas, recobas (sic), ponía énfasis en “evitar el antiestético espectáculo de Paseo Leandro N. Alem donde pueden verse unas al lado de otras recovas de todas clases, tipos y alturas. Ya que el loteado de Buenos Aires no permite establecer esa magnífica uniformidad que puede admirarse en algunas ciudades europeas (cuyo ejemplo clásico es la Rue de Rivoli de París), se exige que por lo menos

---

<sup>5</sup>Véase la tesis doctoral de Ana María Rigotti (2014)

<sup>6</sup> La CEE estaba presidida por el intendente municipal, Dr. Carlos M. Noel, durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear. La Comisión estuvo integrada por el Arq. René Karman (representante del MCBA), Arq. Carlos Morra (presidente de la Sociedad Central de Arquitectos), Ing. Sebastián Ghigliazza (director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación) y el Arq. Martín Noel (presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes). En el año 1925, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires publica el Plan Regulador y de Reforma de la Ciudad. (Noel, 1925)

<sup>7</sup>Artículo 66 y Arts. 70 a 73, (*Reglamento General de Construcciones de la Ciudad de Buenos Aires*, 1928, pp. 11-15). Véase también el trabajo de Odilia Suárez (1986).

exista en cada cuadra una línea horizontal única en las alturas de las arquerías” (VT HCD 1928, p1200). (Figura 2)

Lo que se intentaba evitar era, justamente, el llamado *parvenue*, la diversidad de *estilos* por cuadra, el “abuso de la imaginación” y de “adornos diversos” que abundaban en las construcciones de “pretendidos arquitectos” y clientes “poco educados en arte” (Christophersen, 1923). Lo que se buscaba era dotar a la ciudad de “homogeneidad”, “armonía”, “sentido estético”, de un orden y regularidad que estuviesen acorde con el carácter de una capital. Con este propósito, en detrimento de la “austera” pintura blanca, los frentes debían ser revocados con “imitación piedra” de tono uniforme debiendo, hasta la altura de 8 metros, tener revestimiento de granito u otra piedra adecuada y aprobada.” En la misma línea, “en atención a la uniformidad que deben guardar las fachadas en sus líneas generales, el primer edificio que se levante en la cuadra, determinará, en cuanto sea posible, la altura y materiales de los zócalos y del ático, y el desarrollo y vuelos de cornisas y balcones”. (VT HCD, 1928, p.1222-1223).

A fin de conseguir monumentalidad sobre las principales Avenidas, en el artículo 74 el reglamento retomaba la ordenanza de fines de siglo XIX que regulaba las construcciones sobre Avenida de Mayo, Plaza Lorea y Plaza Congreso estableciendo una altura mínima de 20 metros y estar construidos sobre la línea municipal –el problema sería luego, en todo caso, los casos que, como el Pasaje Barolo, ampliamente la sobrepasaran-. En julio 1920, con el propósito de lograr regularidad urbana y hacer desaparecer paredones y edificios antiguos, los concejales Saturnino García Anido (presidente del HCD) y José Amuchástegui presentaron un proyecto de ordenanza que establecía que aquellos inmuebles con frente a Avenida de Mayo, Plaza Lorea y Plaza Congreso que –de acuerdo a la ordenanza del 23-7-1915- no hayan alcanzado la altura de 20 metros al 31 de diciembre de 1921, se les aumentaría un décuplo el impuesto de alumbrado, barrido y limpieza. Fundamentaban que al carecer de una ley de expropiaciones que les permitiera “liquidar semejantes propiedades” lo menos que podían hacer era “gravarlas en forma tal, que obligue a los propietarios a vender esos inmuebles o a edificarlos de acuerdo con las necesidades de la población y de nuestro progreso edilicio.” Quienes no tenían el capital para construir o pagar el impuesto se veían, naturalmente, forzados a vender al mejor postor (VT HCD, 1920; Bonicatto, 2011).

Una situación similar se daría sobre las Avenidas Diagonal Roque Sáenz Peña y Presidente Julio Argentino Roca. Con la normativa ya vigente sobre las avenidas

diagonales como base -y haciendo eco a las críticas que desde el ámbito disciplinar se habían formulado ante los “desperfectos” de la reciente Diagonal Roque Sáenz Peña- el reglamento de 1928 especificaba una altura uniforme de 33 metros y un ático de 4 metros y una cornisa de 50 cm para los edificios que se construyeran sobre las avenidas diagonales. Asimismo, regulaba toda saliente, balcón o cornisa (Artículos 76-78). Los pináculos, flechas, torres y “demás adornos”, es decir el “estilo arquitectónico” de las fachadas podía ser “libre”, siempre y cuando contara con la aprobación de una comisión especial cuya decisión era “inapelable”. La Comisión estaba presidida por el Intendente Municipal y formada por el Director del Departamento de Obras Públicas, el Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Inspector General de Arquitectura de la Municipalidad (HCD VT, 1928, p.1222).

Precisamente, en la frontera entre lo público y lo privado, las fachadas representan un elemento crucial. Delineaciones, altura, ornato, revoques, “deben asegurar la uniformidad estética del espacio público, pero su construcción y mantenimiento queda a cargo de los propietarios”(Novick y Sanchez, 2004, p. 169).

### **Premiar el *buen gusto*. Los premios municipales a la mejor fachada**

En 1902, por ordenanza municipal, se estableció el “Premio Municipal de Fachadas”. Impulsado por el concejal Ernesto de la Cárcova, prestigioso artista visual clave en la institucionalización de la enseñanza oficial de las Bellas Artes (Malosetti Costa, 2001), la finalidad del Premio consistía en “crear premios anuales a distribuirse entre los arquitectos y propietarios que levanten edificios sobresalientes por su concepción artística [...]” para “fomentar que la edificación privada en nuestro Municipio comience a revestir que la importancia arquitectónica y el carácter estético que le corresponde por sus grandes progresos” (de la Cárcova, 1902).

El premio consistía en una medalla de oro y un diploma de honor al arquitecto o ingeniero autor de los planos del edificio y exoneración de los derechos municipales de delineación, niveles y edificación de la propiedad. A través del “Premio estímulo”, entonces, se trataba de intervenir en el conjunto de cambios que acontecían en la metrópoli porteña, particularmente dentro del perímetro comprendido por las Avenida Colón y Paseo de Julio, ribera del Río de La Plata. (Figura 3)

La figura de de la Cárcova es clave para comprender el valor de la “educación del gusto” y de la enseñanza de las bellas artes en relación con los debates sobre la arquitectura de la ciudad. Luego de masiva renuncia de miembros del Consejo Municipal del HCD, de la Cárcova es convocado para convertirse en consejero y miembro de la Comisión de obras públicas y seguridad (1901). Presenta cuatro proyectos: uno sobre el control del crecimiento urbano (higiene y circulación), y otros tres sobre “estética publica”: los premios a la mejor fachada, de pintura de fachadas y de escultura decorativa.

La conformación del jurado para otorgar el Premio evidencia la voluntad política de introducir a instituciones artísticas en la toma de decisiones sobre la ciudad: la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), que inicialmente no había sido convocada como jurado, se ofreció a participar y en 1903 Juan A. Buschiazzo fue convocado como jurado, el director del Museo Nacional de Bellas Artes y -con ciertos reparos- el decano de FCEFN-UBA. Hacia 1903 -no sin debates-, se incorpora a un jurado por la Sociedad Central de Arquitectos en busca de representar a los arquitectos por encima de los demás operadores edilicios, al tiempo que se incorpora la Sociedad Estimulo Bellas Artes, extendiendo su marco de acción por dentro y fuera de del HCD. (Piccioni, 2012, p. 37-38)

La mayoría de los casos ganadores resultaron ser edificios proyectados por personajes que operaban tanto desde la SCA como desde la Escuela de Arquitectura de la FCEFN, UBA. Entre ellos, a su vez, un gran número había sido formado en las principales instituciones de enseñanza de la arquitectura en Francia<sup>8</sup>. Tal es el caso de Edouard Le Monnier, con la Casa de Bartolomé Ginocchio (1903) y la Residencia de Felix Egusquiza (1905), de Jules Dormal con el Palacio Ortiz Basualdo (1904), Paul (Pablo) Hary y Eduardo Lanús, con la Residencia de la Condesa de Sena (1907), y Alejandro Christophersen, con el Palacio Anchorena (1907).

Si a comienzos del siglo XX los premios se pensaron dirigidos a valorar la fachada entendida como “bien público”, hacia la década de 1920, en el marco de una mayor presencia socialista en el HCD atenta a la “cuestión social”, las críticas se desplazaban desde la fachada hacia su distribución. Hacia 1925, entonces se otorgarían tres premios: el ya instituido a la mejor fachada, a la mejor casa colectiva ya la mejor tipo de casa económica. Como afirmaba el concejal Giménez, médico higienista que

---

<sup>8</sup>nos referimos a la *École des Beaux-Arts*, la *École des Arts decoratifs* y la *École Speciale d'architecture*.

representaba la mayoría socialista en el HCD, las críticas enfatizaban la falta de valoración de la “buena distribución moderna”, ante “el deseo de fingir el falso lujo [que] obliga a sacrificar lo que es primordial para la vivienda”. (Versiones taquigráficas HCD, 1925, Segundo periodo, p. 1267)

La búsqueda de regular y controlar la arquitectura de la ciudad evidencia la necesaria articulación con diversos marcos institucionales. Como reclamaba Padilla, “[...] si se quiere fomentar el Arte [...] foméntese con decisión nuestras escuelas y academias en primer lugar, dotándolas de todos los medios indispensables, principiando por los directores y siguiendo con los profesores. Luego institúyanse presiones que sean estímulos reales y no remedos de tales” (Padilla, 1907)<sup>9</sup>. En este marco entonces, la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura cobra especial relevancia.

## **Enseñar para regular: una ecléctica Escuela de Arquitectura para Buenos Aires**

La creación de la Escuela de Arquitectura (EA) en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (FCEFN-UBA) en 1901 puede entenderse como punto de llegada luego de un cuarto de siglo de debate acerca de la carencia de instituciones de formación artística y su relación con la construcción de la arquitectura de Buenos Aires.<sup>10</sup>

Llevadas a cabo por un relevante conjunto de artistas plásticos, arquitectos e ingenieros, estas discusiones se dirigían hacia la falta dominio de las “reglas generales del arte” en la arquitectura de la ciudad, en particular, aquella que debía caracterizarla como una moderna y monumental capital. En una sociedad considerada excesivamente materialista y dominada por el “gusto bizarro del *parvenue*” producto de la vertiginosa modernización del último cuarto de siglo, la inexistencia de un ámbito propicio para el cultivo de las artes tenía su correlato en el ámbito de la construcción del hábitat (Malosetti Costa, 2001; Liernur, 2001).

---

<sup>9</sup> Revista *Técnica*, n°44, 1907.

<sup>10</sup> Destacan una serie de notas de Eduardo Schiaffino publicadas desde 1883 titulados “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires” y artículos en diarios *La Nación*, *La Prensa* y *La Tribuna*, así como los artículos en la *Revista técnica* y el *Suplemento de Arquitectura* de Chanourdie, Altgelt y Le Monnier, así como bajo los seudónimos “Jónico” y “Dórico”. Véase, Piccioni, 2001.

Como ha observado Aliata (2003), este problema aparece tempranamente planteado en la conferencia de Juan Martín Burgos<sup>11</sup>(1880) en la Sociedad Científica Argentina. Con un tono didáctico, acorde al rol que por entonces tenía como profesor en la FCEFN-UBA, analizaba la inadecuada decoración de una serie de fachadas construidas durante la década anterior, indicando que “[...] si se pone un poco de atención se verá la repetición y falta de tino en su empleo, lo que revela que en su mayor parte es la mano del aficionado y no del artista la que ha dirigido estos trabajos”(Burgos, 1880, p.195).<sup>12</sup>

En esta misma dirección se dirigían varios artículos publicados en la *Revista Técnica* y el *Suplemento de Arquitectura*<sup>13</sup>. Como afirmaba su director, Enrique Chanourdie, durante el último cuarto de siglo en Buenos Aires “el feliz empleo de la materia no ha sido, generalmente, consagrado por la belleza de las formas” (Chanourdie, 1895, p.135). Por su parte, el mencionado Le Monnier, uno de los primeros arquitectos que escribió para dicha Revista, sostenía que “Buenos Aires pide novedades en materia de arquitectura [...]; que se reconozca que la primera capital de Sud-América, la ciudad cosmopolita por excelencia, no puede contentarse hoy con sus antiguas fachadas ornamentadas con esas pilastras rematadas por capiteles mil veces repetidos, achatadas por la azotea clásica, así como no puede ya satisfacer sus modernas necesidades la planta no menos clásica del inevitable rosario de habitaciones, que pudo tener su razón de ser en tiempos patriarcales, contemporáneos de la carreta tucumana [...]” (Le Monnier, 1898, p.232).

A pesar de la aguda observación de Le Monnier acerca de la necesaria especialización doméstica que requería la vida moderna, las críticas se dirigían al problema de la fachada, en particular, a la definición del carácter que debía tener la edificación privada. Su ornamentación evidenciaba una falta de adecuación al programa doméstico, así como un desproporcionado empleo de los elementos decorativos en el conjunto arquitectónico. En todos los casos se señalaba la necesidad de contar con un

---

<sup>11</sup>Como destaca Shmidt (2004) Burgos poseía una formación mixta entre estudios preparatorios en la UBA, en Ingeniería en la Universidad de Roma y Arquitectura en la Academia de San Luca (Roma). Su figura fue de relevancia para la cultura arquitectónica finisecular por su condición de profesor del Curso de Arquitectura (FCEFN-UBA), miembro de la Sociedad Científica Argentina y arquitecto en las reparticiones técnicas del estado.

<sup>12</sup>Burgos analiza casos locales aplicando las normas de la tratadística italiana (especialmente de Vignola y Palladio) interpretándolos según las condiciones del encargo y la búsqueda de un “efecto” en el espectador mediante el manejo de las proporciones del edificio.

<sup>13</sup>*Revista Técnica* (1895-1918) dedicada a temas de Ingeniería, Minería, Industria y en menor medida de Arquitectura. *Suplemento de Arquitectura* de la Revista técnica (1895-1904). Para un análisis más exhaustivo del rol de la prensa especializada, véase Cirvini, 2004.

cliente “con sentido estético”, así como con operadores edilicios que dominaran ciertos saberes para elevar una construcción a la categoría de Arte bella.

Esta situación implicaba revisar la enseñanza de la arquitectura impartida en la FCEFNUBA. A lo largo del siglo XIX, la institución configuró un modelo politécnico a partir de una compleja articulación entre la tradición de los *bâtiments civils* franceses y la *edilizia* nor-italiana (Aliata, 2006; Shmidt, 2012). Primero como Cursos, y a partir de 1878, como Carrera, la enseñanza de la Arquitectura estuvo signada por una construcción racional del conocimiento sustentada en saberes técnico-científicos, orientados a la práctica de la agrimensura, la topografía y la ingeniería civil (Silvestri, 2011).

Para revertir esta situación, el decano de la FCEFNUBA, Luis Huergo, le encomienda a los mencionados Christophersen y Hary, junto a Joaquín Belgrano y Horacio Pereyra, destacados personajes de la cultura arquitectónica finisecular, diseñar un Plan de estudios para crear una Escuela de Arquitectura (EA) “que emulara a las mejores Escuelas de Bellas Artes de París y Bruselas” (AH, UBA, 1901). Ya sea en términos pedagógicos, como método de composición o, en un sentido más amplio, como cultura arquitectónica (Garric, 2011),<sup>14</sup> el modelo de enseñanza de la *École des Beaux-Arts* (EBA) se apoyaba en el dominio del dibujo artístico y se orientaba hacia el manejo de sofisticadas técnicas proyectuales que, entendidas bajo la noción de composición, se articulaban con la enseñanza de la historia y la teoría de la Arquitectura. Los alumnos debían buscar en la cantera del pasado los elementos de composición y disponerlos de la manera más *conveniente*, para así expresar la relación entre el programa y el destino de las obras de arquitectura (Van Zanten, 1975; Egbert, 1980; Epron, 1997).

Si bien el horizonte de la EA estaba puesto en el modelo de enseñanza de la EBA parisina (Cravino, 2012), su implementación supuso una lectura crítica, mediada por las circunstancias y necesidades locales que la alejó del modelo original. Durante el primer decenio de funcionamiento la institución incorporó profesores formados bajo diferentes tradiciones académicas. La división era explícita: los cursos técnico-constructivos estaban a cargo de profesores de las Carreras de Ingeniería de la FCEFNUBA<sup>15</sup>, mientras que la orientación artística aparecía en aquellos Cursos que permitiría a los arquitectos

---

<sup>14</sup> Como señala Garric: en tanto sistema, considerando a la élite que se graduó en la EBA, con las jerarquías establecidas y los criterios de evaluación utilizados, así como su manera de organizar la profesión en Francia; como pedagogía, método de composición y sistema de organización, que encapsuló la continuidad de la tradición clásica en el siglo XIX; como cultura arquitectónica, construida colectivamente en torno a la institución por generaciones de estudiantes y profesores que comparten modelos, valores y prácticas.

<sup>15</sup> Destacan los casos de Domingo Selva, Mauricio Durrieu e Icilio Chiocci.

diferenciarse de los ingenieros: los cursos de Composición arquitectónica y decorativa, de Historia y posteriormente de Teoría de la Arquitectura, junto con los Cursos de dibujo de ornato, de figura humana y de modelado.

Para cumplir con este propósito, la EA conformó un heterogéneo cuerpo de profesores que se desempeñaban en el ámbito profesional como arquitectos y artistas plásticos, con una formación mixta, entre el arte y la técnica, realizada en instituciones locales y extranjeras: los arquitectos ya mencionados como Belgrano (EBA, París) (CrosnierLeconte, 2011a), Christophersen (*Académie royale des beaux-arts*, Amberes; atelier Jean-Louis Pascal, París) (CarideBartrons&Molinos, 2014), Hary (FCEFN-UBA, *Académie royale des beaux-arts*, Bruselas) (Hary, 2018), Le Monnier (*École des Arts Decoratifs*, París) (Grementieri, 2004) y Lanús (FCEFN-UBA, atelier Pascal, París), además de Jules Dormal (*École Speciale d'Architecture*, París).<sup>16</sup>

Los artistas plásticos también poseían una formación obtenida en academias y ateliers locales y extranjeros. Además del mencionado de la Cárcova (Sociedad Estímulo Bellas Artes; *Regia Accademia Albertina*, Turín) (Malosetti Costa, 2001; Murace; 2016)<sup>17</sup>, cabe mencionar a Carlos Ripamonte (atelier Juan Bautista Curet y Miguel Carmine, SEBA, Buenos Aires; atelier Giulio Aristide Sartorio, Roma) (Tristezza, 2009), Giuseppe (José) Carmignani (*Accademia nazionale Belle Arti*, Parma; atelier de Giuseppe Giacomelli) (Filip; Mescalchin, 2016) y Torquat Tasso i Nadal (*Escola de Belles Arts*, Barcelona, ateliers Joan Roig y Rossend Nobas, Academia de España, Roma) (Rodríguez Samaniego, 2016).<sup>18</sup>

De este modo, el eclecticismo manifiesto en la producción arquitectónica de Buenos Aires tuvo su correlato en la diversidad de tradiciones académicas que operaba en el seno de la institución, en concordancia con la pluralidad de manuales, tratados y compendios que circulaban por las principales bibliotecas de la Ciudad (Shmidt, 1995), lo que supuso una compleja conjunción de referencias proyectuales y estilísticas que dificultaba una orientación homogénea.

---

<sup>16</sup>El archivo de la Sociedad Central de Arquitectos contiene una ficha elaborada de puño y letra por estos arquitectos donde declaran la formación recibida y su experiencia profesional. Sin embargo, al contrastar estas referencias con los archivos de las instituciones de enseñanza aparecen varias inconsistencias.

<sup>17</sup>En la SEBA su maestro fue Francisco Romero. Murace(2016) destaca el rol de Giacomo Grosso (1860-1938) en su formación en Turín. Recientes investigaciones demuestran que, hacia principios del siglo XX, de la Cárcova era una figura de referencia en el campo artístico local no solo por su obra pictórica, sino en tanto gestor institucional, profesor y legislador del HCD. Véase, Malosetti Costa, 2016.

<sup>18</sup>Agradecemos a Carolina Vanegas Carrasco, Milena Galipolli, Larisa Mantovani y Giulia Murace sus comentarios y material brindado sobre estos personajes.

Para contrarrestar esta falta de unidad, en 1913 se propone una reforma del Plan de estudios, la más significativa hasta el momento. Como afirmaba su principal promotor, Mauricio Durrieu, por entonces Consejero Directivo y profesor de la FCEFN-UBA además de Director General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (DGA, MOP): “nuestro país no tiene tradiciones artísticas y carece de edificios [...] que puedan servir para la enseñanza; aquí no hay aún ideas artísticas propias [...] y es difícil llegar a formularlas por la diversidad de origen y escuelas profesionales [...] en las que hay un marcado cosmopolitismo puesto en evidencia por la variedad de gustos y estilos”(AH, UBA).

La reforma planteaba instaurar en los Cursos de composición arquitectónica y decorativa la modalidad del *atelier beaux-arts* con un maestro que guiara el oficio proyectual: “el nuevo plan [...] responde el propósito de crear aulas de composición arquitectónica análogas a las que existen en la Escuela de Bellas Artes de París y otras, donde los profesores tienen cada uno su taller (atelier) al que adscriben sus alumnos”. “[...] con la institución de varios talleres [...] la enseñanza de la arquitectura responderá a cierta unidad de preceptos, evitando [...] que cada alumno reciba la enseñanza de cursos dictados por varios profesores con diferentes gustos y tendencias artísticas” (AH, UBA).

Traducida en el medio local como taller, el *atelier beaux-arts* pretendía ser el núcleo duro de la formación en arquitectura (Cravino, 2012). Por intermedio de la Cárcova, profesor de la EA y director del Patronato de becados argentinos en París, en 1912 la FCEFN-UBA decide buscar a dos *ancien élève beaux-arts* (CEC, ANBA). El pedido era concreto: ante la falta de unidad de “normas y gustos”, se necesitaba contratar profesores de dedicación exclusiva para unificar criterios en el Curso de dibujo, los cuatro cursos de Composición arquitectónica y los de Teoría e Historia de la arquitectura (CEC, ANBA). Pero el pedido de exclusividad respondía también a otro factor: la mayoría de los profesores de los Talleres de composición, como Christophersen, Hary & Lanús, o el mismo Le Monnier, poseían un perfil de “patron de estudio”, plausible de ser indagado en las sucesivas publicaciones de sus obras en la prensa especializada, que en reiteradas oportunidades se ausentaban de clases por las demandas profesionales de sus despachos.

Por intermedio de Victor Laloux, de la Cárcova se contacta con René Karman (Crosnier Leconte, 2011b)<sup>19</sup> y Pierre Leprince – Ringuet (Crosnier Leconte, 2011), pero sus tratativas sólo consiguen contratar al primero (AH, UBA)<sup>20</sup>. Posteriormente se convoca a René Villeminot (Crosnier Leconte, 2011c)<sup>21</sup> otro *ancien élève beaux-arts* que se encontraba en Buenos Aires desde 1909 (Franchino, 2016). La presencia de Karmán y Villeminot fue progresivamente desplazando a los demás profesores de Taller, estableciendo lógicas compositivas y nociones estéticas comunes a su formación *beaux-arts*, especialmente con los *ateliers* del mencionado Laloux y Gaston Redon. Hacia mediados de la década de 1920, entre diferencias tanto académicas como personales (Cravino, 2012), ambos profesores eran considerados los “maestros de taller” por excelencia.

Sin embargo, el modelo parisino fue asimilado parcialmente. A diferencia del *atelier beaux-arts*, sea oficial o libre, que proponía una enseñanza “liberal y fraternal” donde los alumnos elegían un *patrón d’atelier* y aprendían a componer en camaradería entre sus pares (Lambert, 2017), el Taller de composición de la EA se insertó en la estructura universitaria de la FCEFNUBA con objetivos restrictivos. Los alumnos podían elegir solamente entre los profesores de Taller designados por la UBA, de manera que la “libertad de elección” se reduciría, hacia los años 20, a los maestros franceses. Asimismo, el sistema de concursos *Prix de Rome*, que exhibía “a gran escala” las dotes artísticas del alumno – y le proporcionaba prestigio académico y proyección profesional-, fue sustituido por un régimen de promoción anual, a la manera de los Cursos teóricos y técnico-constructivos dictados en la FCEFNYN, donde el alumno realizaba un modesto ejercicio de composición de acuerdo con la complejidad del curso. De este modo, los ejercicios *en loge* y las instancias vinculadas al proyecto - *esquisse, parti, rendu*- fueron sometidos a una estructura ajena a su razón de ser.

Pero quizás una de las mayores diferencias radica en la especial atención que tuvo la institución, a través de sus cursos teóricos y ejercicios de composición, en uno de los

---

<sup>19</sup>Estudió con George Chedanne en Fontainebleau. En París se inscribió en el atelier de Victor Laloux. Trabajó como arquitecto de Monumentos históricos de Sens y como colaborador de Laloux. Ganador del concurso de arquitecto de Palacios Nacionales, designado como arquitecto del Palacio de Versalles (1912)

<sup>20</sup>Fue contratado con dedicación exclusiva para dictar los cuatro Talleres de Composición arquitectónica. Su escaso dominio del español le impidió tomar los de Teoría de la arquitectura.

<sup>21</sup>Estudió en l’*École des artsdecoratifs* (París) y luego en la *EBA* y en el atelier de Gaston Redon. Ganador del segundo primer Grand Prix de Rome (1908). Viaja a Argentina luego de ganar el primer premio del Concurso internacional del Hospital José de San Martín (1909), promovido por el MOP. La asociación profesional con Durrieu probablemente le permitió acceder al círculo de la FCEFNUBA y a la Sección de Proyectos (DGA, MOP) donde desarrolló su carrera académica y profesional.

problemas característicos de la condición metropolitana de la ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XX, y que, como vimos, suscitaba numerosas críticas en los ámbitos disciplinares y profesionales de la época: la casa de renta en altura.

## **Enseñanza de la arquitectura: entre la norma académica y el ejercicio de la profesión**

Hacia comienzos de la década del 1920, la EA mostraba una posición ambigua respecto de la orientación artística originalmente propuesta. El resultado era una enseñanza de naturaleza híbrida, producto de una tensa conjugación entre la dimensión artística procedente de las academias de Bellas Artes con la dimensión técnico-científica propia a las escuelas de aplicación politécnicas (Lambert; Thibault, 2011; Lewis, 2012). La inercia técnico-científica de la FCEFN-UBA operaba de fondo en las discusiones realizadas en la institución, reticentes a flexibilizar el sistema hacia el modelo *beaux-arts*. El correlato de la ecléctica orientación artística que dio origen a la EA, considerada insuficiente, era una formación tecnológica y técnico-constructiva que, a su vez, resultaba incompleta y la alejaba de una resolución “eficiente” de los problemas que la vida moderna planteaba.

Esta ambigua posición apareció en el discurso teórico-proyectual de la EA. De primer a cuarto año, los programas crecían en complejidad iniciando el abordaje de la composición de “elementos y partes” de fachadas y vestíbulos, hasta ejercicios de “gran composición” de edificios públicos. (Figura 3) Para optar por el título de arquitecto -o revalidarlo- el alumno debía presentar una tesis proyectual. Luego de proponer un programa, confeccionaba una carpeta en la cual debía resolver todas las escalas del proyecto: desde el *partí* arquitectónico hasta los detalles de ornamentación y decoración aplicada, así como la resolución técnico-constructiva de sus partes significativas, como la estructura portante o la cubierta.

Mientras que en los ejercicios de los Talleres de Composición se verificaba una orientación hacia la resolución de los programas del Estado moderno, en las tesis proyectuales de graduación y en los Cursos de Teoría de la Arquitectura, el problema de la arquitectura residencial para la “alta sociedad” cobró singular interés. Este problema ocupó un lugar destacado entre las más de cien tesis proyectuales presentadas hasta 1920

(Candioti, 1920), coexistiendo con los programas de arquitectura pública, característico de la enseñanza *beaux-arts*.

Las tesis de Casas de renta en altura de los alumnos Carlos Carbó (1901), Enrique Folkers (1909) o José Hortal (1915) (Figura 4) proponían resolver un programa de vivienda en altura en exiguos lotes libres, en esquina o entre medianeras, con una marcada atención a la progresiva especialización del ámbito doméstico y a las condiciones de higiene y ventilación, con la consecuente incorporación de la tecnología que permitiera su construcción en altura. Estas tesis se distancian de los característicos ejercicios de composición de la EBA y revelan una marcada orientación profesionalista de la enseñanza en la EA. En una institución cuyos principales profesores se dedicaban al ejercicio liberal de la profesión a cargo de los más importantes estudios de arquitectura porteños, la monumentalidad *beaux-arts* aparece mesurada por la racionalidad y el pragmatismo de la tradición politécnica local y atenta a los programas arquitectónicos característicos de la “ciudad burguesa”.

La figura de Hary expone esta situación. Como profesor del Taller de Composición arquitectónica, de Historia de la Arquitectura y luego de los Cursos de Teoría de la arquitectura, conformó con Lanús uno de los estudios que mayor cantidad de obras residenciales construyó en la ciudad de Buenos Aires durante el periodo, en particular, el programa de casa de renta en altura (Gentile, 2004; Grementieri, 2004).<sup>22</sup>

En los Capítulos de sus Cursos de Teoría de la Arquitectura publicados en la *Revista de Arquitectura* (RdeA) desde 1916<sup>23</sup>, Hary convierte a este programa en una de las preocupaciones centrales. En los capítulos VII y VIII titulado “los pequeños hoteles privados y la casa de habitación de alquiler” el profesor identificaba una falta de “gimnasia mental de temas en vertical dominante en las aulas académicas” (Hary, 1917, p.19). Si bien aparecían soluciones al problema en disposición, higiene y construcción, consideraba confusa “la formula artística” de estas “monumentales casas de alquileres”, en las que los alumnos carecían del dominio proyectual para componer y caracterizar su desarrollo en altura.

---

<sup>22</sup>Abrieron su estudio en 1902 y trabajaron juntos por más de veinte años. Entre sus más de cuatrocientas obras, destacamos los edificios de Callao y Bartolomé Mitre, Libertad y Arenales, Carlos Pellegrini al 900, Sarandí e Hipólito Irigoyen. Varias de sus obras recibieron el Premio a la mejor fachada (años 1907,1915, 1922,1923, 1929, 1930).

<sup>23</sup>En 1915 el Centro de Estudiantes (CEA) de la EA-UBA funda la *Revista de Arquitectura*, que hacia 1917 se transforma en órgano oficial conjunto del CEA y la Sociedad Central de Arquitectos.

El profesor realiza una minuciosa descripción de las partes y su disposición en el conjunto (vestíbulos, salones y servicios) y enfatiza el uso de “ciertos principios fundamentales impuestos en la composición de viviendas por el actual modo de vivir” que influyen tanto en “un hotelito privado [como en] un apartamento familiar de renta urbano” (Hary, 1916, p.20). Esto revela una estrecha relación con la especialización de los ámbitos domésticos, así como la “forzosa pero tolerable promiscuidad de los ascensores, escaleras y entradas comunes” -como la consideraba el arquitecto-, producto de la incorporación de las nuevas tecnologías para erigir este tipo de vivienda. (Hary, 1917,p.18)

Para ilustrar esta condición, en sus cursos Hary utiliza proyectos de casa de renta construidos en su estudio con Lanús. Las plantas, el frente y la sección de una “Casa de apartamentos de renta en Buenos Aires” (calle Carlos Pellegrini n°359-393, 1912), o la “recepción de un Hotel privado en Buenos Aires” (calle Montevideo s/n, 1903), las exhibe como posibles reformulaciones del hotel privado parisino, aunque condicionadas por las extremas condiciones de densidad y la consecuente deficiente habitabilidad producto de la reglamentación local (Gentile, 2004, p.39).<sup>24</sup>Utilizando el ejemplo de la casa de renta ubicada en la 6 rue de Dufrenoy en París (1909) de Emmanuel Gonsey Jean Camille Formigé (Figura 6), Hary destaca “[...] la preocupación bien francesa de equilibrar masas y ejes de composición en programas utilitarios conciliando así [...] lo útil con lo armonioso” (Hary, 1917, p. 23; Capronnier, 2007)<sup>25</sup>

Siguiendo los principios de la teoría del carácter –particularmente los escritos de HyppoliteTaine y Charles Blanc<sup>26</sup>-, en sus Cursos Hary afirmaba que la arquitectura consistía en el “arte de construir con conveniencia, solidez y expresión” (Hary, 1916, p.3). Conveniencia, entendida como la armonía entre el destino y la obra; Solidez, como exigencia de la construcción que concilie la estática con la definición formal; Expresión, para que el edificio enuncie su destino mediante el uso de los materiales, la morfología y el decoro (Franchino, 2017). Si la arquitectura del Estado se encontraba en la cima de las

---

<sup>24</sup>La especialización se verifica en la incorporación de los espacios asociados a la recepción, los locales privados, los de servicio; la jerarquización de los accesos; el riguroso estudio de secuencias y circuitos entre los ámbitos sociales y privados.

<sup>25</sup>Gonse(1880-1954) estudió en el atelier de Pascal. Construyó casas de alquiler (48, Avenue de la Bourdonnais, 1911), también en sociedad con Charles Duval (1873-1937), otro alumno de Pascal, durante el periodo 1905-1937. Trabajó en diversas reconstrucciones de iglesias en el norte de Francia después de la primera guerra mundial. Formigé (1845-1926) estudió en el atelier de Laisné. Participó en las excavaciones y la restauración de monumentos romanos en Francia.

<sup>26</sup>Hyppolite Taine, *Philosophie de l'Art* (1865) ; Charles Blanc, *Grammaire des Arts du dessin. Architecture, Sculpture* (1867).

jerarquías programáticas de la EBA por expresar su condición pública, el programa residencial debía operar como un telón de fondo “unitario y homogéneo”, así como “sobrio y sensato”, que lograra aportarle a la arquitectura privada de Buenos Aires aquello que se le reclamaba.

A propósito del homenaje rendido ante su retiro como profesor de la EA en 1925, la *RdeA* publica un artículo escrito en 1923 para el diario *La Nación* que reproduce un balance del profesor acerca del primer cuarto de siglo de la EA: “muy vinculados al movimiento edilicio, no incurrimos en el error de calcular aquí programas de composición ajenos a las necesidades del momento. Creo que tuvimos razón, y ahora [...] podrá irse pensando en enseñar cosas tanto más grandiosas, pero sin caer [...] en megalomanías ridículas dentro de un país joven, que en primer término debe solucionar los problemas utilitarios” (Hary, 1925, p. 397-398)

Crítico con la orientación de la enseñanza en la EBA parisina, continúa: “Los profesores fundadores no éramos megalómanos, ni teníamos la pretensión de llegar a lo admirable. [...] enseñábamos lo que sentíamos necesario para el tremendo empuje de edificación en cuyo torbellino nos desempeñábamos. Nuestras cátedras eran prolongación de nuestras febriles oficinas” (Hary, 1925, p.398). Aunque con ciertos aires justificativos, las palabras del profesor muestran una recepción operativa del modelo de enseñanza *beaux-arts* en el medio local, en relación a los problemas de la construcción de la arquitectura de Buenos Aires.

Como lo señalan las palabras de Hary, el arco temporal que recorre los cincuenta años entre 1880 y 1930, evidencia una sintonía discursiva entre los debates producidos en los ámbitos disciplinares y profesionales más relevantes, acerca de la falta de una norma para la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires. Regular su construcción a través de la normativa, premiar el “buen gusto” e institucionalizar la enseñanza artística de la arquitectura, fueron algunos de los medios empujados en la búsqueda de un carácter conveniente para la arquitectura de la Ciudad, en su doble condición de capital nacional y de metrópolis.

## Referencias bibliográficas

Aliata, F. (2003). “La democratización del ornamento. Juan Martín Burgos y la transformación de la arquitectura de Buenos Aires entre 1850 y 1880”. *Registros. Revista*

de Investigación del Centro de Estudios Históricos, arquitectónicos urbanos, FAUD/UNMDP, Editorial de la UNMDP, Mar del Plata, 2003.

Bonicatto, V.; Franchino, M. (2017). “Modernización, metropolización y cultura arquitectónica en ciudades sudamericanas, 1870-1930”. *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 13(2).

Disponible en: <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/187>

Capronnier, J-Ch.(2007). *L'agence d'architecture de Charles Duval et Emmanuel Gonse (1905-1937) et les enjeux de la première reconstruction*. Tesis inédita. Universidad de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.

CarideBartrons, H.; Molinos, R. (2014). *Alejandro Christophersen.Maestros de la arquitectura argentina*, Buenos Aires: Arte gráfico argentino.

Cravino, A. (2012). *Enseñanza de arquitectura: una aproximación histórica 1901-1955: la inercia del modelo Beaux arts*. Buenos Aires: Nobuko SCA.

Crosnier Leconte, M.-L. (2016a). « Belgrano, Joachim Mariano ». En *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. Paris : INHA. Disponible en : <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00280530>

Crosnier Leconte, M.-L. (2016b). « Karman, René ». En *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. Paris : INHA. Disponible en : <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282437>

Crosnier Leconte, M.-L. (2016c). « Villemintot, René ». En *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. Paris : INHA. Disponible en: <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282649>

De Privitellio, L. (2009). *Vecinos y ciudadanos: política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*, Bs. As., Siglo XXI.

Devoto, F. (2003). *Historia de la Inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.

Egbert, D. (1980). *The Beaux-arts tradition in French architecture*. New Jersey: Princeton University Press.

Épron, J.-P. (1997). *Comprendre l'éclectisme*. Paris : Institut Français d'Architecture, Norma Editions.

Filip, M. (2016). «Giuseppe Carmignani en el Plata ». En E. Hermida y R. Ibarlucía (Dir.) *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*. Buenos Aires: UNSAM (mimeo)

Franchino, M. (2016). “Entre el arte y la técnica: René Villeminot y la arquitectura *beaux-arts* en la Argentina (1878-1928)”. *Estudios del hábitat*, 14(1), 28-67.

Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/2669>

Franchino, M. (2017). “Conveniencia, solidez, expresión. La Arquitectura en las reparticiones técnico-estatales: el caso de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, 1906-1932”. *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 13(2), 83-108.

Disponible en: <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/166>

Garric, J.P. (2016). “The French Beaux-Arts”. En M. Bressani, Ch. Contandriopoulos (Ed.) *The Companion to the History of Architecture, Vol. III: Nineteenth-Century Architecture* - (pp.45-60). Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc.

Gentile, E. (2004). Voz “Casa de renta”. En F. Aliata y J. F. Liernur (Comps.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. c-d, pp.37-40). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.

Grementieri, F. (1992). “Maestros de la Arquitectura. Lanús y Hary. Arquitectura privada y carácter urbano”, *Revista CEPAU*, 3, pp.21-27. Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura u Urbanismo.

Grementieri, F. (2004). Voz « Le Monnier, Edouard Stanislas ». En F. Aliata y J. F. Liernur (Comps.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. i-n, pp.77-79). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.

Grementieri, F. (2004). Voz “Lanús y Hary”. En F. Aliata y J. F. Liernur (Comps.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. i-n, pp. 53-54). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.

Gruschetsky, V. (2008). “*El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche*” *La transformación de la calle Corrientes en avenida. Debates y representaciones. Buenos Aires 1927-1936*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Tesis de Licenciatura inédita.

Hary, M. (2018). « *C’est le pays du bon dieu* » [« *el país de tata dios* »] 1881-2016. *Las vivencias de cinco generaciones franco argentinas*. Buenos Aires: Maihuensh.

Lambert, G. (2014). « La pédagogie de l’atelier dans l’enseignement de l’architecture en France aux XIXe et XXe siècles, une approche culturelle et matérielle ». *Perspective*, 1, 129-136. Disponible en : <http://perspective.revues.org/4412>

- Lambert, G.; Thibault, E. (2011). *L'Atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*. Wavre: Mardaga.
- Lewis, M.J. (2012) "1860-1920. The Battle between Polytechnic and Beaux-Arts in the America University", en J. Ockman & R. Williamson (Eds). *Architecture Schools: Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge, Massachusetts-Londres, Inglaterra / Association of Collegiate Schools of Architecture, Washington D.C.: MIT Press.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mescalchin, M. (2017). "Giuseppe Carmignani en Italia". En E. Hermida y R. Ibarlucía (dirs.) *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*. Buenos Aires: UNSAM (mimeo)
- Murace, G. (2016). "Una joven promesa del arte. Los primeros éxitos entre Turín y Roma". En de Ilzarbe, A. (ed.) *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires: Asociación amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Novick, A; Sánchez, S. (2004). Voz "Reglamento", en *Diccionario de arquitectura en la Argentina*. Clarín. Buenos Aires. pp. 167-171
- Piccioni, R. (2001). *El arte público en la transformación de la ciudad del centenario. Buenos aires 1890-1910*. Tesis de Maestría en investigación estudios de posgrado en historia, Universidad de San Andrés. Inédita.
- Rigotti A. M. (2014). *Las invenciones del urbanismo en Argentina (1900-1960). Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*. UNR Editora. Rosario. Colección de tesis doctorales AP <https://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/3567>
- Rodríguez Samaniego, C. (2016). "Escultor catalán y profesor argentino. Torquat Tasso (1855-1935) como Catedrático de Modelado en Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires". En F. Martínez Nespral (Dir.) *Cataluña y Argentina, vínculos en el arte y la arquitectura*. Universidad de Belgrano. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Grupo de Investigación de Arquitecturas Hispánicas (GIAH), 312, 40-42.
- Shmidt, C. (1995). *Tratados de Arquitectura. Catálogo temático de Libros, Tratados y Revistas editados entre los siglos XVI y XIX, existentes en las principales bibliotecas*

*públicas de Buenos Aires*. Informe final Beca de investigación, IAA, FADU- UBA. Inédito.

Shmidt, C. (2012). *Palacios sin Reyes. Arquitectura pública para la “capital permanente” Buenos Aires. 1880-1890*. Rosario: Prohistoria.

Silvestri, G. (2011). *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Edhasa.

Suárez, O. (1986). *Planes y Códigos para Buenos Aires, Buenos Aires*. FADU.

Ternavasio, M. (1991). *Municipio y política, un vínculo histórico conflictivo*. Tesis de maestría. FLACSO, Buenos Aires.

Tristezza, N. (2009). *Ripamonte, Peláez, Carnacini: artistas de Villa Ballester en la conformación del arte nacional*. Buenos Aires: UNSAM EDITA.

Van Zanten, D. (1977). “Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier”. En A. Drexler (Ed.) *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (pp.111-290). Museum of Modern Art & MIT Press.

Walter, R. (2003). *Politics and Urban Growth in Buenos Aires, 1910-1942*. Cambridge University Press.

### **Primarias**

Burgos, J. M. (16 de abril, 1880). “La arquitectura en Buenos Aires”, *Anales de la Sociedad Científica Argentina*. Tomo 9, pp. 193-207.

Candioti, M. (1920). Bibliografía doctoral de la Universidad de Buenos Aires y catálogo cronológico de Tesis, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Tomo XLIV, pp. 568-576.

Chanourdie, E. (diciembre, 1895). “Arquitectura y Arquitectos”, *Revista técnica*, 9, pp. 135-137.

Consejo Directivo (FCEFNUBA) Carta dirigida al rector Leopoldo Basavilbaso, Buenos Aires, 15 de marzo de 1901. Archivo Histórico-Universidad de Buenos Aires.

Consejo Directivo de la FCEFNUBA, Sesión 20 de diciembre de 1912, *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (1913), Año 10, Vol. 21, pp. 187.

de la Cárcova, E. Carta dirigida a Juan Sarhy (decano de la FCEFNUBA) s/d. Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes.

Durrieu, M. Nuevo Plan de estudios presentado al Consejo Directivo (FCEFNUBA). Buenos Aires, 4 de agosto de 1914. Archivo Histórico-Universidad de Buenos Aires.

“El homenaje al Arquitecto D. Pablo Hary” (noviembre, 1925), *Revista de Arquitectura*, 59, pp. 393-398.

Hary, P. (octubre, 1916). “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. Capítulo VI: El gran hotel privado”, *Revista de Arquitectura*, 8, pp. 7-20.

Hary, P. (marzo-abril, 1917). “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Capítulo VII y VIII: los pequeños hoteles privados y la casa de habitación de alquiler”, *Revista de Arquitectura*, 10, pp. 17-23.

“Hary, Pablo”; “Lanús, Eduardo María”; “Le Monnier, Eduardo”; “Dormal, Jules” (1904), *Fichas de inscripción de los primeros asociados 1904/1920*. Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

Laloux, V. Carta dirigida a Ernesto de la Cárcova, Montigny-sur-Loing, 10 de agosto de 1912. Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes.

Le Monnier, E. (septiembre, 1898) “Garnier y la arquitectura bonaerense”, *Revista Técnica*, 70, pp. 231-232.

Sarhy, J. Carta dirigida a Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires, 31 de mayo 1912. Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes.

Versiones Taquigráfica de las Sesiones del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1905-1930

Noel (1925). Intendencia Municipal, Comisión Estética Edilicia, *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*, Talleres Peuser, Buenos Aires.

*Censo General de población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1910. (levantado en octubre 1909),

*Censo General de población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1905. (levantado entre el 11 y 28 de septiembre de 1904).

*Suplemento Arquitectura, Revista Técnica*, Sociedad Central de Arquitectos (SCA)  
*Revista de Arquitectura*, SCA

*Reglamento General de Construcciones de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires. 1928.

## Imágenes



Fig. 1. Vista de la Avenida de Mayo. Archivo General de la Nación. Carpeta 67, Inventario

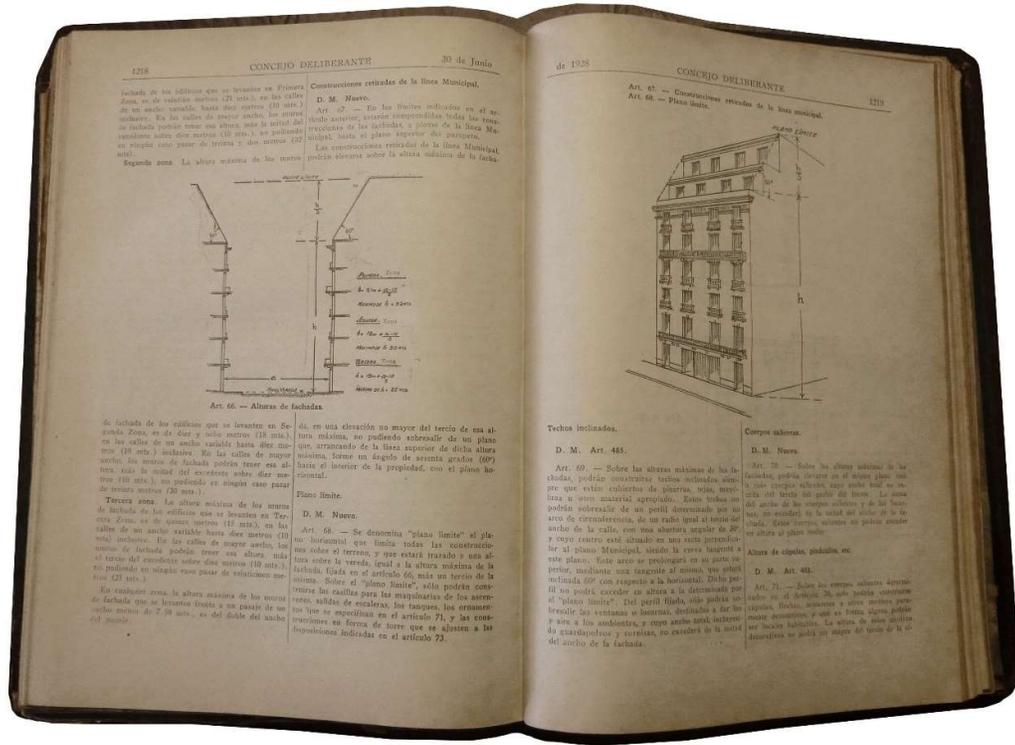


Fig. 2. Reglamento General de Construcciones de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires. 1928. Versiones Taquigráfica de las Sesiones del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 30 de junio de 1928.

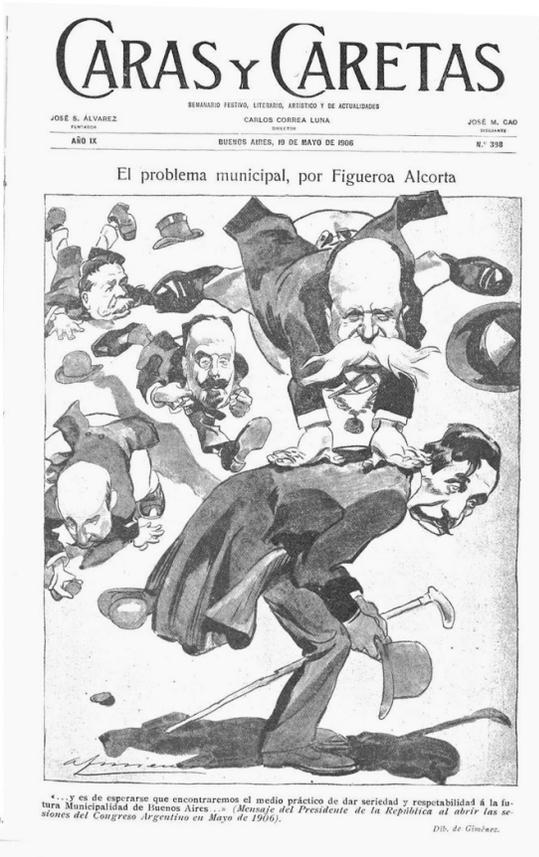
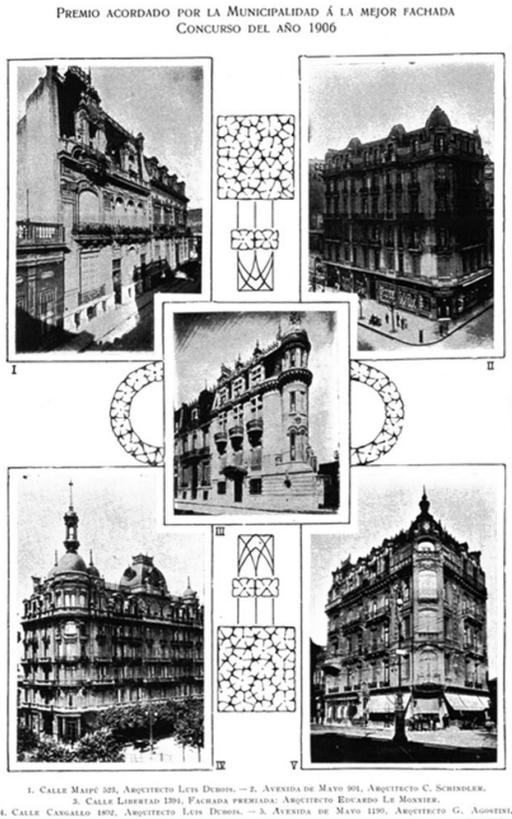


Fig. 3. Izquierda: Premio a la Mejor Fachada. Publicado en el *Censo General de población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1905 (levantado entre el 11 y 28 de septiembre de 1904). Derecha: Caricatura de De la Cárcova y los principales referentes de la Municipalidad de Buenos Aires. Portada de la revista de tirada popular *Caras y Caretas*, 19 de mayo de 1906.

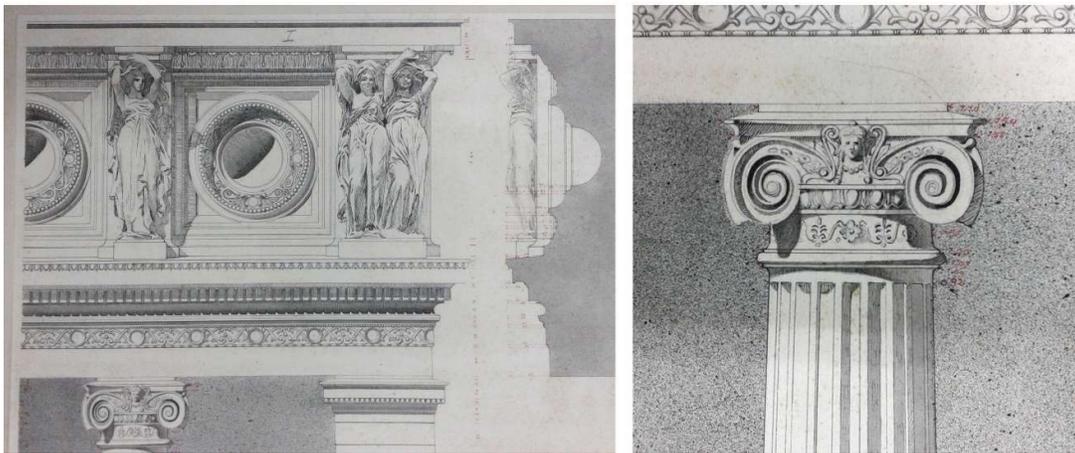


Fig. 4. Luis Palau; Casteray; Gazzani. Proyecto para una Escuela de Bellas Artes. FCFN- UBA, 1909. Carpeta con 19 láminas, medidas varias. Láminas 7-11 firmadas por Casteray. Lámina 7: Fachada principal (40x45cm). Fragmentos de lámina 11: detalle de columna y entablamento del cuerpo central en fachada principal (50x82cm). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. (Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación - Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Buenos Aires, Argentina).

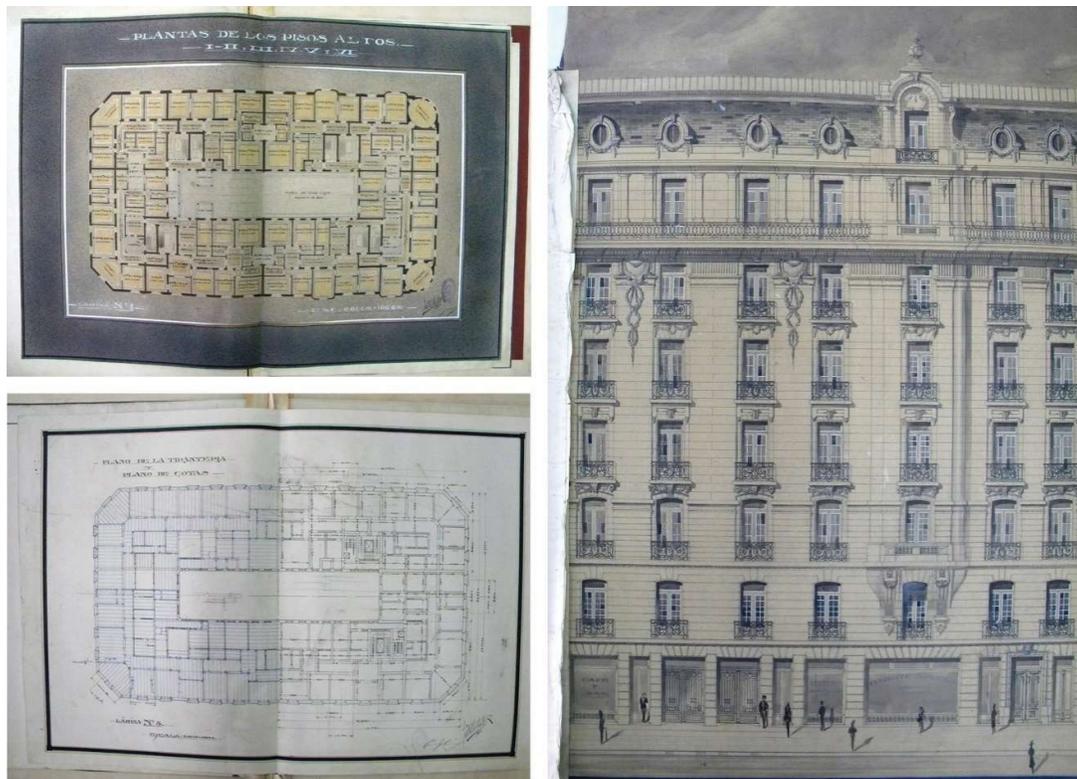
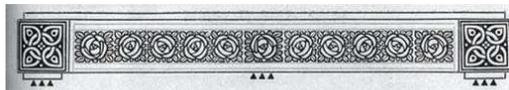


Fig. 5. José Hortal, “Casa de renta”. Proyecto final para optar por el título de Arquitecto, FCEF, UBA, 1915. Carpeta con 12 láminas plegadas, (62x80cm). Tinta y acuarela sobre papel. Lámina 1: Planta de pisos altos (I-VI) (50x70cm). Escala 1:100. Lámina 5: plano de la tirantería y plano de cotas (50x70cm). Escala 1:100. Fragmento lámina 11: frente principal (62x105cm). Escala s/d. (Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación - Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Buenos Aires, Argentina).



## CURSO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

PROFESADO EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES DE BUENOS AIRES. AÑO 1916

### CAPÍTULO VIII

Pequeño o mediano, el hotel privado se reduce en programa y en composición a un resumen más o menos conciso del gran hotel que hemos estudiado en el capítulo anterior. Es obvio que una pequeña recepción responde a idénticas exigencias sociales que una grande, como también es idéntica la vida que en sus habitaciones privadas lleva un gran señor que otro de igual rango aunque menor fortuna.

Los ejemplos bastarán para demostrarlo. La fig. 60 representa un hotelito de París. En el piso bajo una amplia entrada cochera conduce bajo techo al vestíbulo, sobre el que abren el vestuario, la portería, y desde el que arrancan la escalera principal y el ascensor que conducen a los pisos altos. Las cocheras y caballerías sobre el patio.

La recepción ocupa todo el primer piso. Al rededor de una pequeña galería se agrupan dos amplios salones y el comedor. La cocina y office

al lado del comedor. En los pisos altos, apartamentos privados.

La fachada (fig. 61), muy estudiada, es una nota tan original como simpática, sobria y sensata aplicación de materiales colorados aparentes con exclusión de toda ornamentación escultórica. En la recepción las aberturas guardan ejes decuados a una decoración de estilos clásicos.

El ejemplo fig. 62 se edificó en Buenos Aires, y dejamos constancia que no lo citamos como modelo sino como una aplicación local del estudio que nos ocupa. A falta de otras cualidades, ofrece la ventaja didáctica de estar copuesto para nuestro ambiente social.

La recepción está entallada sobre un hall que abarca dos pisos en altura, y al que se accede desde un vestíbulo cerrado precedido por una marquesina. Desde el mismo vestíbulo se entra al vestuario y portería (ver plano del subsuelo). La recepción se compone de dos salones, come-

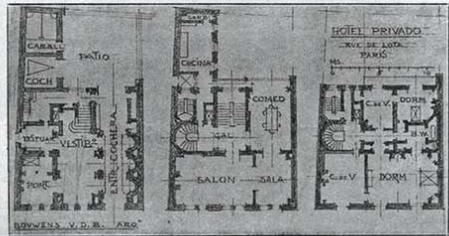


Fig. 60. — Pequeño hotel privado de París.

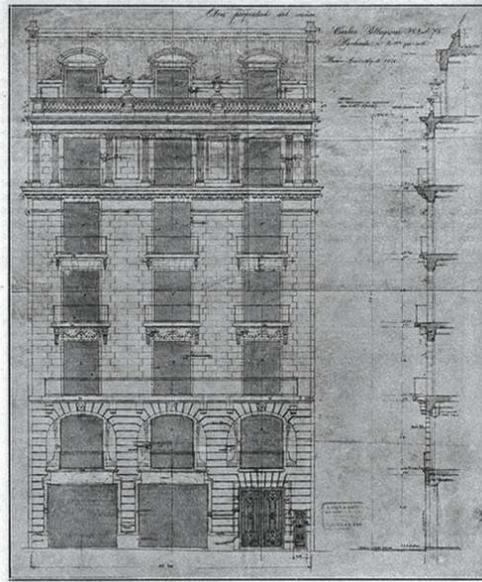


Fig. 61. — Frente y sección del frente de una casa de renta.

todos los sirvientes. Servicios generales como en el tipo anterior.

Las figs. 63 y 70 representan otro tipo de París, de amplitud y lujo muy superiores a los anteriores. Se trata de apartamentos que significan 10 a 15 mil francos de alquiler anual, para inquilinos de automóvil y de gran exigencia en representación. Lo expresa la distribu-

ción desde la planta baja, con su entrada cochera doble, su vestíbulo y escalera casi monumentales y sus amplios anexos de garaje, cocheras, alojamientos de familias de chauffeurs, etc., etc. Cada apartamento tiene una recepción tan importante como la de los pequeños hoteles privados que vimos en las figs. 60 y 62. La disposición de apartamentos privados es perfec-

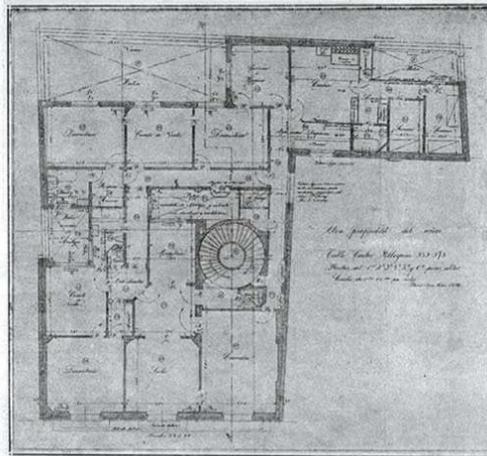


Fig. 65. — Casa de apartamentos de renta en Buenos Aires.

ser gravemente afectados por cualquier defecto de distribución, de luz o de aspecto.

Y para colmo, se agrega la pesadilla de los negocios y escaparates que por lo general ocupan las plantas inferiores, verdadero desafío a todas las enseñanzas académicas, pues obligan a calar hasta el máximo lo que por definición debiera ser de aspecto más sólido: la base.

El escaparate, *C'est le desespoir des architectes*, dice Gaudet (tomo II, pag. 141), y agrega más lejos: *Heureux l'architecte lorsqu'il fait ses maisons sans boutiques!* y con muy buen sentido termina con un consejo que no hubiese desautorizado Monsieur de la Palisse, a saber: que en caso de tener que proyectar una *boutique*, hay que hacerla resultadamente, resulte lo que resulte...

Más adelante volveremos a ocuparnos de este problema muy moderno, y tratando de desahucarnos de prejuicios un tanto molestos veremos

si hay o no razones para desesperarnos con nuestro eminente guía.

Describiremos algunas casas de renta empezando por una bonerense que compararemos luego con otras europeas y norteamericanas. La que nos ocupa, edificada en barrio denso y de terreno caro (fig. 65), responde al programa siguiente:

Cada apartamento ocupará con sus servicios un piso completo, sin entresuelos ni desníveis. Cada uno gozará en vistas y servicios particulares de la más absoluta autonomía. Tendrán los siguientes locales:

Recepción, a) Hall o vestíbulo, b) Sala, c) Comedor, d) Escritorio.

Privado, a) Un apartamento principal con dormitorio, cuarto de vestir ropero y baño, b) Un grupo de tres dormitorios para los niños o hijos, con baño, ropero y leñera.

Los sirvientes se alojan en el mismo piso. Vistosos de paso en este como en el anterior ejemplo, la preocupación bien francesa de equilibrar masas y ejes de composición en programa

mas utilitarios conciliando así, sin menoscabo del buen provecho material, lo útil con lo armonioso.

PABLO HARY.

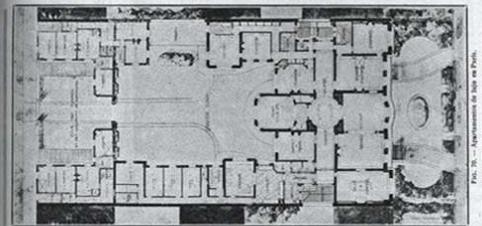


Fig. 70. — Apartamentos de lujo en París.

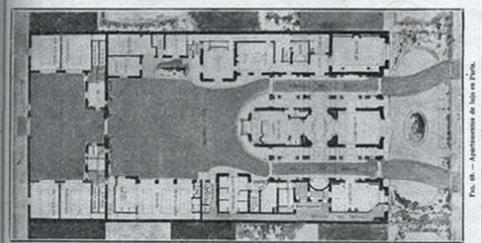


Fig. 66. — Apartamentos de lujo en París.

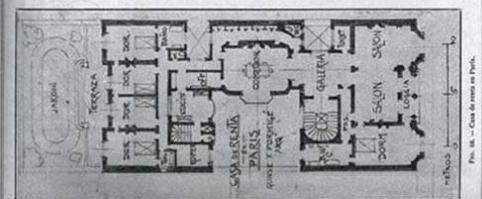


Fig. 68. — Casa de renta en París.

Fig. 6. Pablo Hary, Curso de Teoría de la Arquitectura. Capítulo VII y VIII. FCFN-UBA. Buenos Aires, 1916. En *Revista de Arquitectura* (marzo-abril, 1917), 10, pp. 17-23. (Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación - Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Buenos Aires, Argentina).