La Restauración Nacionalista y la Arquitectura Neocolonial,1910-1930.



Ana Lía Chiarello
Instituto de Historia
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
U.N.T.



..

ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA NEOCOLONIAL: LA RESTAURACIÓN NACIONALISTA EN EL DEBATE CULTURAL DEL CENTENARIO.

LA ARGENTINA EN LOS AÑOS DEL CENTENARIO

La celebración del Centenario de la Revolución de Mayo de 1910 constituyó un hito en la vida de los argentinos. Se celebró en medio de un fuerte optimismo oficial en el porvenir del país. Desde la dirigencia, se alentaba la expresión de emoción patriótica en el pueblo, emoción que se expresaba en las grandes fiestas que se organizaron para tal fecha. Asistieron, a estas, delegaciones de casi todas las naciones del mundo y el acto culminante consistió en un gran desfile militar en la avenida de Mayo en Buenos Aires. El país era visitado por grandes personalidades de las cuales la mas encumbrada fue la Infanta Isabel, tía de Alfonso XIII de España. Los festejos incluyeron grandes exposiciones nacionales e internacionales en las cuales se publicitaban mediante libros las virtudes de distintas ciudades del

.. Proyecto para el Pabellón de Argentina en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Dibujo: Arq. Martín Noel, publicado en Gutiérrez R. y V.P. Escolano, 1995.

país. El clima del Centenario estuvo impregnado de un gran entusiasmo por las actividades culturales en general.

Esta era la cara oficial de la Argentina de principios de siglo. El optimismo progresista de la élite dirigente, mostraba un país fuerte, rico y seguro. Pero la exaltación del Centenario fue sólo manifestación de una de las facetas de las particulares condiciones culturales, políticas, sociales y económicas que el país vivía. Estas condiciones eran la consecuencia de dos procesos, que aún cuando uno era consecuencia del otro, en estos años se superponían.

El primer proceso fue la culminación de la política de modernización del país llevada a cabo por la llamada "generación del 80". La Argentina afirmaba su rol de país agro-exportador a medida que crecían las exportaciones de granos y carnes facilitados por el pleno funcionamiento de los ferrocarriles, pilares del progreso económico. El país recibía enormes cantidades de inmigrantes, principalmente italianos y españoles, que llegaban al país para cumplir la múltiple tarea de poblarlo, de labrar sus tierras y de ser vehículo de la mentada "civilización" que Sarmiento pretendía oponer a la "barbarie" criolla. Pero principalmente estos europeos llegaban al país con la esperanza de "hacerse la América" y poder torcer así el destino arduo y difícil que les hubiera deparado la vida en sus países de origen. La "europeización" signaba la vida diaria y la cultura a medida que las clases más pudientes iban modificando sus hábitos y costumbres siguiendo los modelos culturales franceses e ingleses. El aspecto físico de las ciudades se transformaba vertiginosamente y Buenos Aires, principal puerto y ciudad, se convertía en la expresión por excelencia de los cambios que afectaban al país, al punto de ser llamada "la París de América del Sur".

Sin embargo un segundo proceso se había iniciado pocos años antes de finalizar el siglo. La conmoción de 1890 reflejó los primeros síntomas de disconformismo hacia el modelo ochentista. Este incipiente quiebre comenzó a gravitar con mucho mayor peso una década después. Fue usual que se distinguiera como primer síntoma de la conmoción social lo que solía llamarse la "crisis moral" (Romero, 1965:47- 51). Lucio V. Mansilla, quien se había expatriado

luego de la crisis de 1890,volvió al país al comenzar el nuevo siglo y alarmado por los rasgos confusos y contradictorios de la realidad argentina denunciaba la pérdida de los "estambres morales de la Patria". El ideal del progreso, la inserción de la Argentina en la economía capitalista y las posibilidades de crecimiento económico habían llevado a la sociedad hacia un excesivo materialismo. Este materialismo aparecía como una deformación del modelo que debía ser controlada ya que ponía en riesgos los valores morales y espirituales de la patria.

Si estas eran las preocupaciones de una parte de la intelectualidad de principios de siglo mucho peores eran los problemas que la mayor parte de la población debía afrontar, particularmente los de la población inmigrante. La credibilidad en la "promesa de felicidad" que la élite gobernante había propuesto y que implicaba la posibilidad de poner el progreso al alcance masivo comenzó a desmoronarse. Muchos inmigrantes triunfaron, sin duda, pero la mayor parte finalmente engrosó la masa del proletariado rural y urbano con muy bajos salarios y frecuente desocupación. El país de la abundancia donde sólo bastaba extender la mano para hallar sustento conoció la vergüenza del trabajo de mujeres y niños, de los conventillos, de la mendicidad por hambre. Tras la fachada esplendorosa de la Argentina oficial, en la que teóricamente había un porvenir de bienestar para todos, se ocultaba tanta opresión y miseria como en cualquier país del viejo mundo (Palacio, 1984:616). Poco a poco esta disconformidad fue generando una gran tensión que se manifestó en agudas luchas sociales, huelgas, conflictos, represiones y los festejos del Centenario debieron celebrarse bajo el estado de sitio (Palacio, 1984: 617). La organización de estos movimientos de la masa trabajadora estuvo, no pocas veces, dirigida por grupos anarquistas y socialistas encabezados por inmigrantes. Se comenzó a hablar de doctrinas exóticas y de que todos los males eran la consecuencia de la "importación" de resentimientos traídos del extranjero (Buchrucker, 1987). La valoración positiva de los inmigrantes que venían a labrar la tierra fértil comenzó a revertirse. Se hablaba de la "mala inmigración", de "extranjeros desagradecidos" que organizaban huelgas y difundían doctrinas socialistas o anarquistas. (Romero, 1965: 56). Dos leyes fueron una clara manifestación de estos sentimientos: la "ley de

residencia" de 1902, que autorizaba al gobierno a expulsar a los extranjeros "cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público", y, en 1910, la "ley de defensa social" que legislaba sobre las condiciones de admisión de extranjeros. Esta tensión entre lo que Romero llama argentinos "viejos" e inmigrantes se acrecentaba porque la mayoría de estos últimos mantenían en su núcleo familiar sus costumbres, su idioma, se ubicaron en las ciudades por colectividades formándose verdaderos barrios de inmigrantes. La integración con los grupos criollos fue lenta. Durante muchos años los inmigrantes mantuvieron caracteres de "conglomerado", es decir de una masa no definida. Sarmiento decía pocos años antes de morir, refiriéndose a la ciudad de Buenos Aires:

> "Así, creciendo y aumentándose, tendremos, si no tenemos ya, la Torre de Babel en construcción en América, artífices de todas las lenguas, que no se confundieron al construirla, sino que siéndolo y persistiendo en conservar las de su origen no pudieron confundirse entre sí.". (cit. en Romero, 1946:178-179)

Da cuenta también de esta situación un artículo publicado en el Diario La Prensa de Buenos Aires en un día tan significativo como el 9 de Julio de 1910. Decía La Prensa:

> "Esta masa de inmigración extraordinaria, acumulada durante cincuenta años sin cesar; la conservación de la nacionalidad de origen por los residentes extranjeros; la influencia no disimulada de una parte de ellos para infundir en el alma de sus hijos el culto de la patria paterna para inducirlos a 'optar' por su bandera [...] no eran elementos concurrentes a nutrir los prejuicios de que la República Argentina era más una 'colonia' que una nación?". (cit. por Prislei en Gutoérrez R. y V. Pérez Escolano, 1995: 65)

Dos testimonios relevantes, ya que provienen de importantes representantes del grupo de intelectuales que, como se verá mas adelante, propulsó la arquitectura neocolonial, dan testimonio de la perturbadora presencia de la inmigración manifestada en el cosmopolitisno reinante. El filósofo Ricardo Rojas sostenía:

> "la inmigración italiana [...] se ha convertido en un peligro [...] El día que esa masa de hombres, hasta hoy dispersa, se concierte en movimientos orgánicos de italianidad, como ya se insinúan, promovidos desde Italia por economistas y políticos, una gran crisis se habrá planteado entre nosostros". (Rojas, 1922: 343)

La convivencia con los distintos grupos de inmigrantes, que para 1914 representaban un tercio de la población, generó el temor a la disolución. La elaboración de una cultura nacional que tendiera a dar formas, espacios y contenidos a la identidad argentina apareció como una alternativa ante tal amenaza. (Weschler, Gutierrez R. y V. Pérez Escolano, 1995: 71). La reacción contra el cosmopolitismo, el temor frente a la inmigración y la desilusión frente a una argentina excesivamente materializada fueron los móviles que cambiaron el curso de las ideas a principios de siglo.

La Restauración Nacionalista, sus protagonistas, su generación.

> "Nacionalismo y Cosmopolitismo: términos en tensión, claves de lectura para una interpretación del campo cultural de las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires"
>
> **Diana Weschler "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)."**

Hay debates que definen una época. La oposición entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre nacionalismo y clasismo, entre idealismo y materialismo, fue, en todos los aspectos de la vida y la cultura argentina y con ciertos matices, un fenómeno característico del momento del Centenario. (Romero, 1965:67). No es extraño que frente a una cultura cuyos rasgos distintivos eran, como se ha visto, la multiplicidad, la dinamicidad, el cambio y los contrastes, surgieran corrientes de pensamiento que se dirigieran en el sentido opuesto a aquellas que habían ge-

nerado esta situación. Se generó así una corriente de pensamiento caracterizada por la defensa a una identidad cultural que se sentía amenazada por el cosmopolitismo y el materialismo... Esta defensa implicaba la doble tarea de definir la identidad cultural en cuestión.[1] Desde distintos sectores de la *inteligentzia* argentina se intentó precisar cuáles eran los valores culturales, cuál era la tradición que lograría amalgamar a esta heterogénea población.

Ricardo Rojas (1882-1957) fue quien abrió el debate en 1909, con su libro *La restauración nacionalista*, cuando se decidió a "despertar a la sociedad argentina de su inconsciencia, turbar la fiesta de su mercantilismo cosmopolita, obligar a las gentes a que revisaran el ideario ya envejecido de Sarmiento y Alberdi". Este joven, nacido en Tucumán, había llegado a Buenos Aires desde la provincia de Santiago del Estero, de donde era oriunda su familia y donde residía, cuando contaba con escasos 17 años. El contacto con la "gran ciudad", el contraste entre la "civilizada" capital y la realidad provinciana, todavía mucho más "bárbara", fueron una impronta muy fuerte en la ideología de Rojas. Al prologar la segunda edición de *La restauración nacionalista* Rojas mismo lo explicaba:

> "Yo había sentido la primera intuición emocional de este libro cuando era un adolescente, al venir de mi provincia mediterránea, y experimentar, como hijo de *El país de la selva*, el primer contacto con la ciudad cosmopolita, informe y enorme" (Rojas, 1922: 20)

Al llegar a Buenos Aires ingresó a la universidad para cursar estudios de abogacía, los que abandonó, pocos años después, en 1905. En esta universidad inauguró la Cátedra de Literatura Argentina y creó allí, en 1922, el instituto de la disciplina. Rojas fue un intelectual de múltiples facetas: el ensayo, el teatro, la crítica, la poesía fueron los géneros donde volcó su permanente reflexión sobre las realidades nacionales. Esta preocupación se manifestó desde sus primeras obras: el libro de poesías *La victoria del hombre* (1903), el análisis de la educación argentina que culminó con la redacción de la mencionada *La restauración nacionalista* (1909) y *Blasón de Plata* (1910).Posteriormente, entre 1917 y 1922, escribió las obras *Historia de la literatura argentina* y sus biografías de San Martín y de Sarmiento, *El Santo de la espada y El profeta de la*

pampa y sus obras dramáticas *Elelín* y *Ollantay*. Entre las obras referidas concretamente al replanteo de la estética nacional se encuentran *Eurindia* (1924) y *Silabario de la decoración americana* (1930), donde reivindicaba la "experiencia de las culturas americanas". Fue *Eurindia* un libro de singular importancia para nuestra disciplina ya que se proponía allí la primera teoría sobre lo que debía ser la "arquitectura nacional". Eurindia es el nombre, creado por el autor, de un mito donde se aúnan las culturas europeas y las indias, en una nueva fusión, que ya no es de Europa ni de India, aunque esta hecha de las dos. Estos eran los dos componentes de nuestra identidad cultural. Con la profunda convicción de que se estaba en los umbrales del advenimiento de una era "euríndica", Rojas escribió este libro dedicado a los "maestros y artistas americanos". Ahondaba en todos los aspectos de la cultura estética: la música, la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura y, en cada uno de ellos, dejaba básicamente planteados los caminos para alcanzar la ansiada "síntesis euríndica".

Alrededor de Rojas se reunió un grupo de intelectuales con la misma preocupación de formular una propuesta estético política que superara la falta de identidad nacional producida por el aluvión inmigratorio. Este grupo llamado **"La Restauración Nacionalista"**, al igual que el mencionado libro, era un grupo heterogéneo compuesto tanto por argentinos como por inmigrantes, por escritores, filósofos y arquitectos. Precisamente en un sector de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura, el debate sobre el nacionalismo cultural fue recibido como una demanda que les exigía dotar a la arquitectura de rasgos símbolos de la identidad nacional en cuestión.

Entre los arquitectos se destacó la figura de **Martín Noel (1883-1963).** Nacido en la ciudad de Buenos Aires, cursó sus estudios en la Ecole Speciale d' Architecture de París donde se graduó en 1909. Durante su estadía en esta ciudad también realizó estudios en la Ecole de Beaux Arts. A pesar de tener una fuerte formación académica se sintió comprometido con la producción de una arquitectura que expresara valores nacionales y con la defensa de la arquitectura americana. Afirma Ramón Gutiérrez:

> "Es sorprendente que un hombre de clara formación europea, que expresaba a un sector social y cultural cuyo horizonte estaba marcado por aquella filiación, fuera capaz de tomar distancia y plantear una reflexión diferenciada [...] entre sus experiencias su vinculación con el País Vasco [...] en sus prolongados recorridos por los poblados y caseríos (Era, Oyarzún, Hernani) Noel pudo percibir los valores de una arquitectura vernácula, la fuerza del paisaje y la vigencia de una identidad entre modos de vida y respuestas arquitectónicas". (Gutiérrez R. y V. Pérez Escolano, 1995: 17-19)

Aún cuando en los años que transcurren entre 1910 y 1930 no puede advertirse en la teoría ni en la obra de Noel una interpretación local a este vínculo entre arquitectura y modos de vida que se plantea en la arquitectura vernácula, en el sentido en que lo sostiene Gutiérrez, (ver: la fuga en el espacio), los viajes de estudio fueron una influencia muy fuerte en su formación. A los señalados por Ramón Gutiérrez se sumaron los que realizó por Perú y Bolivia donde tomó contacto directo con gran parte de la mejor arquitectura colonial americana a la vez que conoció los legados de las culturas prehispánicas a través de su amistad con los más destacados arqueólogos de América del Sur. Con esto completaba su visión del pasado americano que junto a su admiración por España constituyeron los dos pilares fundamentales de su prédica teórica y de su tarea en el campo arquitectónico.

En 1913 regresó a la Argentina y tomó activa participación en distintos ámbitos dedicados al estudio del arte y la historia. Entre las más importantes fue miembro de las juntas numismáticas argentina y americana, de la Comisión Nacional de Bellas Artes(fue presidente entre 1919 y 1930),de las academias de historia de España y de Ecuador, de las academias de bellas artes de San Fernando y de Santa Isabel de Hungría, Sevilla. Fue profesor de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad de Letras de la Universidad de Sevilla, donde creó el Laboratorio de Arte Americano. Fue miembro de la Comisión de Estética Edilicia de la Municipalidad de Buenos Aires, durante la intendencia de su hermano Carlos Noel (1928) y Diputado nacional por la Unión Cívica Radical (1938-40).

La tarea de Noel en el campo teórico se inició apenas recibido, cuando volvió al país, realizando una disertación sobre el arte colonial americano (1914), actividad que desarrolló en forma sostenida a lo largo de casi medio siglo. Entre sus escritos más importantes caben destacar: *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* (1923) y *Fundamentos para una estética nacional* (1926). También publicó numerosos artículos sobre la historia de la arquitectura colonial en la "Revista de Arquitectura" (esta revista fue editada por primera vez en el país en 1915 por el Centro de Estudiantes de Arquitectura y, a partir de 1917, en forma conjunta con la Sociedad Central de Arquitectos).

Un aspecto característico de la personalidad de Martín Noel evidencia notablemente ciertos rasgos románticos. Su lenguaje literario recargado de términos grandilocuentes, componía una retórica pomposa de difícil lectura. Uno de los tantos párrafos demostrativos de su erudición literaria es el siguiente extraído de su *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*:

> "Y tal cual vez, un viejo capitel historiado por extravagantes geniecillos, un sarcófago atribulado de caracteres cúficos, un porche soñoliento y maganto azotado por mortecino cierzo, daba la llave de un tesoro ignoto para el mundo de los vivos". (Noel, 1923: 7)

El uso de palabras y giros idiomáticos propios de un castellano antiguo provenían de sus variadas lecturas entre las cuales se destacaban *La gloria de Don Ramiro*, de su amigo y comitente Enrique Larreta, y el *Diccionario de Autoridades*, primera edición del siglo XVIII de la Real Academia Española (Gutiérrez R. y V. Pérez Escolano, 1995: 33). El uso de éstas formas literarias lo acercaba al romanticismo, período en el cual se produjo una importante renovación del vocabulario poético. Hauser sostiene que:

> "Todo lo que sonaba a cotidiano[...] estaba prohibido. Las expresiones naturales y sencillas, usadas en el lenguaje corriente debían ser sustituidas por términos nobles, escogidos y 'poéticos', o por paráfrasis artísticas. No se decía 'guerrero' o 'caballo' sino 'héroe' y 'corcel'". (Hauser,1957: 309)

Quien tuvo un papel fundamental en la formulación de una teoría arquitectónica de identidad nacional fue, sin duda, el arquitecto **Angel Guido (1896-1960)**. Nacido en la ciudad de Rosario, en 1920 y 1921 se graduó de ingeniero civil y arquitecto en la Universidad Nacional de Córdoba. Desde muy temprano en su carrera participó del debate sobre la arquitectura nacional. En 1925 ya había tomado contacto con Rojas quien le solicitaba el proyecto de su casa particular en Buenos Aires (obra que se convirtió en un paradigma de la arquitectura neocolonial). En este año ya había escrito una de sus obras claves *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. En una de las múltiples cartas que le envía, Guido reconoce a Rojas como su maestro y le agradece el elogio que este hiciera a su obra:

> "Mi distinguido amigo Don Ricardo Rojas. He recibido su gentilísima esquela, en la que bondadosamente elogia Ud. mi obra: "Fusión hispano-indigena en la arquitectura colonial"[...] Todo mi esfuerzo realizado durante algunos años de investigación sobre el maravilloso misterio de Eurindia en nuestra arquitectura tuvo, para mí, el más alto estímulo: su aprobación de maestro y el haber sido motivo para merecer su franca amistad". (En Gutman, 1986: 48)

Sin duda fue Guido quien más trató de definir en términos arquitectónicos la síntesis euríndica. El mismo Noel lo confirmaba al prologar la mencionada obra diciendo:

> "En buena hora que un espíritu inteligente de artista e investigador como el suyo, asuma la demostración formal de asunto tan importante para las comunes aspiraciones, aventando los más puros y sólidos sentimientos de nuestro arte nacional" (cit. en Guido,1925: 15).

En 1927 publicó *Orientación espiritual de la arquitectura en América* donde se evidencian los dos polos entre los que se debatía su búsqueda intelectual: la definición de una arquitectura y un urbanismo nacional y la expresión de estos en términos modernos acordes a su tiempo. De todos los protagonistas de la Restauración Nacionalista Guido fue el más pragmático, el más

comprometido con la modernidad y el que finalmente realizó una autocrítica a los devaneos románticos que impregnaron a este grupo de intelectuales en los años 20. Como se verá más adelante, en 1930 instaba a abandonar ciertos rasgos románticos diciendo:

> "El artista de nuestros tiempos [...] de la posición **introspectiva** debe saltar a la extrospectiva[...] aquella postura fue lógica y tuvo quicio histórico ('weltanschauung') a fin de siglo y en algunos lustros del presente [...] **el imperativo de la hora no es la evasión especulativa del mundo y de la realidad**". (Guido, 1944: 20)

Guido desplegó una prolífica actividad como proyectista, como investigador de la historia de la arquitectura y como urbanista. Fue docente de Arquitectura, Historia de la Arquitectura, Historia del Arte y Urbanismo, en la Universidad Nacional del Litoral, de la que fue rector entre 1948 y 1950. Participó de la creación de la Escuela de Arquitectura de Rosario y fue profesor en la Universidad de Buenos Aires (Historia del Arte) y en facultades de Córdoba y Santa Fe (Urbanismo). Tuvo una intensa labor de difusión de las nuevas ideas. A la predica realizada en los claustros universitarios sumó numerosas conferencias y múltiples ensayos, muchos de ellos publicados en revistas nacionales y extranjeras. Los ensayos más importantes fueron recopilados en 1940 en el libro *Redescubrimiento de América en el arte*. En este libro se hallaba el artículo "Reargentinización edilicia por el urbanismo" donde explicitaba su teoría sobre el nacionalismo a nivel urbano que ya había aplicado en tres planes reguladores: el Plan regulador para Rosario (1935), el Plan regulador de Salta y el Plan regulador de Tucumán (1938).

A estos argentinos preocupados por la identidad nacional curiosamente se uniría un inmigrante, el profesor húngaro- alemán **Johannes Kronfuss (1872-1944)**. Nacido en Budapest cursó estudios en esta ciudad y se graduó de arquitecto en 1897 en la Real Academia de Ciencias Técnicas de Munich. Realizó sus primeros trabajos como proyectista en distintos países del norte de Europa, Rusia, Checoslovaquia y Alemania. Participó en varios concursos internacionales. En 1907 ganó el premio para la construcción de la sede de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, lo que motivó su viaje a la Ar-

gentina. Arribó en 1911, año en el cual el debate entre cosmopolitismo versus nacionalismo comenzaba a tomar fuerza. La llegada al nuevo continente produjo en Kronfuss un gran impacto. El exotismo de la cultura americana atrajo al arquitecto húngaro en lo que el historiador Jorge Tartarini llama, siguiendo la expresión de Kusch, la "seducción de la barbarie". Esta "seducción" hacia lo americano fue un fenómeno bastante común en la intelectualidad europea de principios de este siglo y se originaba en una actitud romántica de oposición entre lo racional (Europa) y lo irracional (América). Ya durante el auge del romanticismo europeo del siglo XIX, América aparecía a los europeos como una tierra mágica llena de encantos aún no arrasados por la civilización. Cuando en el siglo XX, los pilares del positivismo decimonónico, la civilización, el progreso ilimitado, comenzaban a ser cuestionados, América pareció convertirse en una alternativa para la humanidad (Sebreli, 1991). Este proceso de "encantamiento" hacia América estuvo presente en Kronfuss y fue lo que lo llevó a admirar y luego a estudiar profundamente, entre sus productos culturales, su arquitectura. Pero no era el presente americano lo que lo atrajo, sino su pasado. Esta valoración de la historia americana frente al europeísmo colonial del Siglo XIX, fue producto también de una actitud romántica tal como lo sostiene Tartarini:

> "Resulta paradójico que la actitud de evasión y fuga hacia el pasado, característica del eclecticismo historicista decimonónico, es la que haya sustentado- en sus raíces y con efectos inesperados- una posición que cuestionaba su valoración y presencia en esta parte de continente". (Tartarini en Amaral, 1994: 228)

Lo cierto es que Kronfuss se convirtió en un apoyo fundamental en la prédica nacionalista gracias a la sistemática tarea que realizó de revalorización del pasado colonial. Empezó sus estudios en la provincia de Buenos Aires, donde vivió mientras se desempeño como profesor en la Escuela de Arquitectura, pero fue en Córdoba donde la arquitectura colonial lo impactó. En esta provincia fue docente en 1918 en la Facultad de Ingeniería y en la Escuela de Arquitectura. Allí realizó exhaustivos relevamientos, croquis y acuarelas de sus viejos edificios coloniales, Córdoba poseía aún un importante conjunto de arquitectura hispánica. Su actividad era tan

exótica que el mismo Kronfuss decía que los transeúntes lo creían: "un desequilibrado o un maniático" (cit. por Tartarini en Amaral, 1994: 230). En 1921 publicó su obra más importante *Arquitectura colonial en la Argentina*. Este libro fue la primera publicación sobre la arquitectura local e incluyó además de edificios cordobeses, croquis de edificios de Buenos Aires, Salta, Jujuy y Tucumán.

Un grupo de mucho peso en la difusión teórica y en la práctica de la arquitectura neocolonial fue el de los jóvenes estudiantes de arquitectura entre los cuales cabe destacar a **Héctor Greslebín, Angel Gallardo, Carlos Ancell, Hugo Pellet Lastra y Raúl J. Alvarez.** El accionar de estos jóvenes se desarrolló fundamentalmente en dos planos: la presión en los claustros universitarios para que los profesores académicos aceptaran sus proyectos neocoloniales y les permitieran investigar y conocer la arquitectura colonial y la difusión de la arquitectura neocolonial. Ambas actividades fueron muy positivas. En el taller del francés y académico René Karman se presentaron numerosos proyectos en el nuevo estilo. También lograron que el profesor Pablo Hary, quien no coincidía con ellos en el planteo teórico, los llevara a realizar relevamientos detallados de obras coloniales; paralelamente expresaban sus planteos teóricos y publicaban sus proyectos en la mencionada "Revista de Arquitectura", que editaban en conjunto con la Sociedad Central de Arquitectos. Esta revista fue un espacio privilegiado para la revisión de la arquitectura nacional en el marco de un cuestionamiento profundo a la cultura argentina. Los estudiantes invitaron a participar en ella a pensadores, hombres de letras, sociólogos, arqueólogos. Escribieron en la revista entre otros, Leopoldo Lugones, Juan B. Ambrosetti, Manuel Ugarte, Carlos Ibarguren, Angel Gallardo, todos parte de la intelectualidad que buscaba, desde posiciones tan opuestas como la de Lugones y Ugarte, definir la cultura argentina en términos nacionales.

La Restauración Nacionalista fue un movimiento de jóvenes intelectuales. No sólo eran jóvenes los estudiantes sino que vale la pena destacar que Rojas y Guido tenían menos de treinta años cuando escribieron su primer libro, y Noel inició su prédica con tan sólo veintiséis

años. Este hecho, aparentemente irrelevante, permite encontrar una explicación al romanticismo del discurso de este grupo intelectual en sus primeros años. Al igual que gran parte del movimiento romántico europeo, que fue liderado por jóvenes artistas, la polémica revisión cultural se debió en cierto modo al potencial reaccionario y al apasionamiento propios de la juventud. Hobsbawm sostiene que:

> "sin duda una gran parte de la apasionada y confusa pero profunda reacción del romanticismo contra la sociedad burguesa se debía a los [...] dos grupos que proporcionaban sus fuerzas de choque: los jóvenes socialmente desplazados y los artistas[...] nunca hubo un período para los jóvenes artistas como el romántico". (Hobsbawm, 1971: 460)

Aún cuando nuestros jóvenes no estuvieran desplazados sino, precisamente, en el centro de la escena, la juventud y el apasionamiento fueron un denominador común entre lo miembros de la Restauración Nacionalista.

El interrogante sobre la identidad nacional no fue excluyente de los mencionados miembros de la Restauración Nacionalista. En todos los ámbitos culturales, políticos, y artísticos una parte de la intelectualidad asumió la problemática de definir la identidad cultural. Este movimiento de ideas es conocido como el "nacionalismo cultural del centenario". Sin embargo, este movimiento no fue homogéneo. Intelectuales argentinos como Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez y también inmigrantes como José Ingenieros y Roberto Giusti,[2] desde muy diversas posiciones, se planteaban el viejo interrogante de Alberdi y Sarmiento: ¿Argentinos?, ¿desde cuándo y hasta dónde?

El desconcierto en el que se debatían se hace evidente en las palabras de Giusti:

> "En 1907 no alumbraba ninguna luz, marchábamos más que nunca en tinieblas, pero marchamos resueltamente, unos en un sentido, unos en otro, como si supiéramos hacia dónde vamos, si bien silbando fuerte y hasta gritando para ocultar que tenemos miedo y dar a entender que nos creemos seguros". (cit. por Prislei en Gutiérrez, R. y V. Pérez Escolano, 1995: 61)

En el ámbito de las artes plásticas, numerosos artistas se inclinaron por desarrollar su obra dentro de lo que Noel llamó la "estética de la tradición".[3] Cupertino del Campo, Ernesto de la Cárcova, Bernaldo de Quirós y Fernando Fader, entre otros, apelaron como motivo de inspiración a la tradición ligada al criollismo y al indigenismo, valores que también fueron exaltados por la Restauración Nacionalista y que incluso muchos años después siguieron siendo el fundamento de la arquitectura neocolonial.[4]

La renovación también se produjo en la estética literaria. La efervescencia de los espíritus juveniles facilitó la rápida inserción del "modernismo" que representaban eminentemente Silva, Gutiérrez Nájera, Del Casal y sobre todo Rubén Darío. Este modernismo americano revelaba un viraje, una nueva sensibilidad. Entre los poetas, se ubicaron con mayor o menor fidelidad a la estética del modernismo, Ricardo Rojas- con *La victoria del hombre* - Leopodo Lugones- *Odas Seculares*-, Enrique Banchs, Rafael Alberto Arrieta y otros. En la prosa se conservó aún mas que en la poesía las influencias tradicionales. En este género se destacaron Roberto J. Payró, Manuel Gálvez y Enrique Larreta- *La Gloria de Don Ramiro*-. (Romero,1965:79)

La aparición de estas ideas en el contexto argentino probablemente se deba a los estrechos contactos que diversos miembros de nuestra intelectualidad mantenían con pensadores "relativistas" europeos (ver: el romanticismo como actitud cultural), particularmente con miembros de la llamada "generación del 98"española. (Sebreli,1991). Esta generación que integraban, entre otros, Miguel de Unamuno, Angel Ganivet, Pérez Galdós, Azorín, Valle Inclán y Baroja fue maestra de los intelectuales argentinos del centenario. (Gutman: 158, en Gutiérrez, 1995). También se reconocen como influencia del nacionalismo argentino a otros escritores europeos pertenecientes a esta línea de pensamiento entre ellos a Charles Maurrás, Oswald Spengler y Ramiro de Maetzu. (Buchrucker, 1987: 163)

En América Latina el uruguayo José Enrique Rodó tuvo una notable influencia con su célebre libro *Ariel*, escrito al iniciarse el siglo. Fue el primero que pronunció un grito de alarma contra "la afluencia inmigratoria, que se incorpora a un núcleo aún débil". Rodó creyó que la

inmigración entrañaba una "degeneración democrática, que ahoga bajo la fuerza ciega del número toda noción de calidad". Tras sus pasos comenzaron a alzarse en diversos países del continente un sentimiento "arielista", minoritario, aristocrático, que intentaba contrastar con el "poco elegante apremio" de quienes llegaban a hacerse la América. (Romero, 1965:48).

Rojas, Noel, Gálvez y otros realizaron el clásico viaje a Europa, que gran parte de la sociedad argentina hacía para esta época. Allí entraron en contacto con estos pensadores. Rojas mantenía, incluso antes de conocerlo, correspondencia con Unamuno quien era corresponsal del diario La Nación. En ocasión de prologar la segunda edición de *La restauración nacionalista* Rojas reconocía esta influencia diciendo:

> "A los comienzos de 1910, la Nación publicó varios artículos de Unamuno que comentaban mi libro: 'como no he de aplaudir estas predicaciones idealistas de Rojas- decía el solitario de Salamanca-, yo que apenas hago otra cosa que predicar idealismo? Y como no he de aplaudir su nacionalismo, yo que como el, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta tiene el humanitarismo [...]'.En diversos pasajes Unamuno esclarecía mis ideas fundamentales sobre historia, sobre humanitarismo, sobre cosmopolitismo, sobre patriotismo [...] aplaudiendo siempre la tesis de mi libro [...].
>
> Tras los repetidos y detonantes artículos de Unamuno en La Nación, apareció en La Prensa un extenso estudio de Ramiro de Maetzu [...] el esclarecido autor[...] decía del escritor argentino entonces mal comprendido en su país: 'necesitaré expresarle mi aplauso al verle alistarse en una bandera que es forzosamente la de cuantos hombres de cultura ha habido en el mundo?". (Rojas, 1922:16)

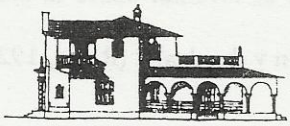
El vínculo con Rodó también está afirmado por Rojas en el mismo prólogo:

> "Después del juicio de Maetzu que ratificaba el de Unamuno [...] llegó desde Montevideo [...] la voz de Rodó que me decía: 'He leído yo La Restauración nacionalista [...] ya sabe usted cuanto concordamos en cuestiones fundamentales y con qué simpatía debo acompañarlo en su tesis- el carácter nacional de la enseñanza -opinando, como opino de antiguo,

que hay necesidad vital de levantar sobre la desorientación cosmopolita y el mercantilismo una bandera de tradición y de ideal". (Rojas, 1922: 17)

El contacto con la obra de los españoles de la generación del 98 y con el sentimiento "arielista" de Rodó permitió a los miembros del nacionalismo del centenario entrar en la "intrahistoria" y reflexionar con una nueva óptica sobre la realidad del país. En el caso de los arquitectos de La Restauración Nacionalista, el escape hacia un país ideal primó, en el lapso transcurrido entre 1910 y 1930, sobre la observación y la valoración directa de la arquitectura nacional. "No fueron el paisaje de la pampa, ni del noroeste y menos aún el de las chatas ciudades argentinas, los que fueron registrados por ellos". (Gutman, en Gutiérrez, R. y V. Pérez Escolano, 1995:158)





LA ARQUITECTURA NEOCOLONIAL. 1910-1930

VIII
Rojas de su tribuna decía
"Hay un arte Nacional
"Quien busca lo encontraría
"En el viejo Colonial
Que no está mal, nada de mal! [...]
X
Nombres hay que agregaría,
Que la lista alargaría
Y que hacen Colonial
Que no es banal
Y no está mal, nada de mal!
XI
Perros hay en la jauría,
Cuyos nombres callaría
Que hacen algo fatal
En el Arte Colonial
Y lo hacen mal, requete mal!

Alejandro Cristophersen "El Arte Colonial... en Oda".

Tal como ironiza el afamado arquitecto Alejandro Cristophersen, la arquitectura neocolonial abarcó un gran espectro de obras. (Láminas 1 a 11). Bajo este rótulo se definieron a una serie de manifestaciones arquitectónicas que tenían como común denominador el recurrir al pasado hispano-colonial como fuente de inspiración. El término "neo-colonial" es adecuado en tanto se use para denominar a la intención de revalorizar a lo colonial como expresión de la arquitectura nacional. Como se ha visto, en el período comprendido entre 1910 y 1930, la motivación principal para hacer esta arquitectura provino del debate cultural del Centenario. La Restauración Nacionalista formuló al neocolonial como modelo de una arquitectura que reflejara la identidad nacional en oposición a la arquitectura cosmopolita extranjerizante que predominaba en las ciudades.

Sin embargo, el rótulo "neo-colonial" no es tan claro a la hora de describir la producción arquitectónica. Como se verá más adelante, no fue precisamente la arquitectura colonial lo que

se rescató. En realidad, a partir de un pensamiento básicamente ecléctico, de un eclecticismo basado en los estilos históricos que estuvieran vinculados con la tradición nacional, se reemplazaron las formas europeo centrales por otras provenientes de la arquitectura hispanoamericana o española. En este sentido, el neocolonial es un asunto complicado, eminentemente versátil, dentro del cual hay tantas expresiones que muchas veces se cae en la tentación de cuestionarse la validez de la definición. Sin embargo, el término cobra legitimidad ya que, como se demostrará más adelante, casi toda la producción arquitectónica fue producto de la materialización de la particular ideología de la Restauración Nacionalista. Otro indicador, de que se está en presencia de un mismo movimiento arquitectónico, es el hecho de que la mayoría de las obras fueron realizadas por un mismo grupo de arquitectos, ingenieros y constructores.

El neocolonial abarcó programas tan variados como viviendas unifamiliares, teatros, colegios, sedes de clubes, estaciones de ferrocarril, casas de renta, estancias, iglesias, pabellones de exposición, museos y hasta edificios en altura. Las escalas también fueron muy amplias, se hicieron edificios neocoloniales en escala monumental, como el Pabellón Argentino de la Exposición de Sevilla, y también en escala pequeña, como gran parte de la arquitectura doméstica.

Distintas clasificaciones pueden hacerse sobre esta arquitectura. La más conocida es la que, atendiendo a la fuente de filiación estilística, ha realizado el arquitecto Ramón Gutiérrez. Este distingue diversas "corrientes internas": los hispanistas, los americanistas, los indigenistas y los eclécticos. (Gutiérrez en Amaral, 1994)

Los hispanistas

Integran esta corriente aquellas obras cuyo repertorio formal se buscó mayormente en la arquitectura española tanto renacentista "plateresca", como barroca y, en menor medida, en el gótico español o "isabelino" y en el mudéjar.

Entre los ejemplos representativos de esta corriente se pueden mencionar a los siguientes: el Teatro Cervantes de Buenos Aires, realizado en 1922 por el arquitecto andaluz Aranda Arias y el arquitecto Repetto, quienes reprodujeron en su fachada una réplica de la portada de la

Universidad de Alcalá de Henares (Lámina 8, E. 45). La casa matriz del Banco de Boston, obra de 1925 también en Buenos Aires, donde los arquitectos norteamericanos Chambers y Thomas empleaban en su portada motivos plateresco tomados de edificios de León, Santiago de Compostela y Toledo (Lámina 10, E. 59). La Casa Frías Helguera realizada en 1924 por el arquitecto español José Graña, cuyos rasgos formales son típicamente peninsulares: la portada plateresca realizada en piedra salmantina, las tres rejas ensambladas del frente, inspiradas en la Casa de las Conchas -palacio realizado en Salamanca entre 1475 y 1483- y los azulejos sevillanos que revisten el zaguán (Lámina 8, E. 44). La casa Borbón de Padilla, diseñada también en 1924 por el mismo José Graña en Tucumán, se inscribe en esta corriente por sus reminiscencias mudéjares e isabelinas (Lámina 10, E. 56). La estancia El Acelain de Enrique Larreta, realizada en Tandil por el arquitecto Martín Noel inspirada en la arquitectura barroca andaluza para la realización del casco principal y en las construcciones típicas de los pueblos vascos para las instalaciones anexas (Lámina 9, E. 51). El Teatro y Club Español de Mar del Plata, obra del sevillano Angel Pascual, en la que predominan los rasgos plateresco e isabelinos.[5] (Lámina 8,E. 47)

Los americanistas

En esta línea, las obras tomaron sus modelos formales de la arquitectura colonial hispanoamericana, especialmente de la región de lo que fue el virreinato del Altoperú y sus principales centros, Potosí y Arequipa.

Entre los ejemplos de esta corriente se encuentran: -el más sobresaliente y simbólico-, la casa que para Ricardo Rojas realizó Angel Guido donde reproduce la portada de la Casa de la Independencia de Tucumán (Lámina 5, E. 25); la casa de Martín Noel, actual Museo Fernández Blanco, donde el arquitecto utiliza un repertorio altoperuano de los siglos XVII y XVIII (Lámina 7, E. 39); la Casa Griet en Tucumán cuya portada es una copia casi exacta de la que Noel realizó en el patio interior de su casa (Lámina 5, E. 30); el edificio del diario La Nación realizado por Estanislao Pirovano en plateresco arequipeño (Lámina 5, E. 27).

Los indigenistas

De acuerdo a lo clasificado por el mencionado Ramón Gutiérrez, los modelos indígenas no fueron utilizados en arquitectura más allá de ciertos proyectos muy insólitos realizados por Ángel Pascual y Héctor Greslebín como el "Mausoleo Americano", que obtuvo el primer del Salón Nacional de Bellas Artes en 1920 y una "Mansión Neoazteca" que obtuvo la medalla de oro en el salón Anual de la Sociedad de Arquitectos en 1921. También señala que los motivos ornamentales derivados de la flora indígena fueron profusamente empleados, entre otros, por el mismo Greslebín. (Gutiérrez en Amaral, 1994: 68)

Es necesario ampliar esta definición de Gutiérrez integrando a esta corriente a los modelos americanos, altoperuanos, de los siglos XVII y XVIII, en donde lo "americano" se valoró precisamente por la "fusión", en términos de Rojas, de lo indígena y lo español. Con este criterio las corrientes indigenista y americanista podrían constituir una sola. Se incluyen a edificios con ciertos rasgos formales propios de la arquitectura mestiza como las portadas laterales del Palacio Argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de Martín Noel (Lámina 13, E. 3 b y c). Otro ejemplo notable fue realizado en Tucumán: la casa Curia del arquitecto José Graña. En su portada tallada en madera, este arquitecto español, salmantino, reprodujo una serie de elementos propios de las culturas indígenas.

Los eclécticos

La adopción conjunta e indistinta de cada una de las fuentes explicadas constituye el eclecticismo neocolonial. Como ejemplo podemos mencionar: El Palacio para la Embajada Argentina en el Perú de Noel, que combina rasgos plateresco españoles con elementos formales americanos (Lámina 6, E. 35); La casa de Manlio Martínez, en Tucumán, cuyo remate y ventanas son de filiación plateresca y su portada responde a un barroco americano muy simplificado. (Lámina 1, E. 2)

Finalmente, como se ha dicho, la mayor parte de la arquitectura neocolonial presenta un cierto grado de eclecticismo, en el sentido de combinar en una misma obra distintos repertorios.

Otra clasificación hace una necesaria distinción entre un neocolonial "erudito" y un neocolonial "popular". Las obras desarrolladas por los principales arquitectos de la Restauración Nacionalista desempeñaron un papel de estímulo a la construcción de numerosas otras, de muy diferente nivel y envergadura. Las formas en que lo "neocolonial" ha sido interpretado fue extraordinariamente variable. Se clasifica como neocolonial "erudito" a aquellas obras que por su buen nivel de realización conservaron una mayor fidelidad con los modelos históricos tomados de referencia. Como ejemplos se pueden mencionar al Colegio San Marón del Arq. Noel (Lámina 3, E. 14), o los mencionados Teatro Cervantes (Lámina 8, E. 45) o la Casa Frías de Tucumán. (Lámina 8, E. 44)

El neocolonial "popular" se define de acuerdo al concepto expresado por Hauser como una "producción artística o seudoartística que responde a las exigencias de un público predominantemente urbano, semiilustrado y tendiente a la masificación [...] y una producción profesional orientada estrictamente a la demanda" (Hauser cit. en Bergallo y Tarán, 1986: 30). En este sentido el "neocolonial popular" esta integrado por aquellas obras que, independientemente de que hayan sido realizadas por profesionales o no, han tomado los modelos validados en un primer momento siguiendo interpretaciones libres, deformando incluso los referentes históricos. Ejemplifican este neocolonial: El Pabellón de Damas del San Isidro Club del arq. Roberto Soto Acebal de la SCA (Lámina 2, E. 10); muchas de las obras del estudio Birabén y Lacalle Alonso (Lámina 4, E. 21 y Lámina 7, ejemplos 40 y 42); la casa del Dr. Aurelio Revol Núñez del arq. Jaime Roca en Salta (Lámina 7, E. 41) o las casas salteñas de Nicolás Di Bello (Lámina 5, E. 29) o la de Agustín Rosa. (Lámina 9, E. 53)

Es importante destacar que el neocolonial se presentó muchas veces asociado a otras arquitecturas. Esto sucedía en primer lugar en el neocolonial "pintoresquista" donde los rasgos hispanoamericanos, propios del primero, se combinaban con otros extraídos de las diversos estilos de los que se nutrió la corriente pintoresquista: los estilos vernáculos europeos o el ladrillo a la vista característico de la arquitectura de la tradición funcional o rasgos francamente neo-góticos (Figuras 1 y 2). Otra asociación muy frecuente es la de neocolonial- art decó ya que el apogeo de ambas corrientes arquitectónicas se produjo en forma casi simultánea. Esta asociación demostraba un intento de "modernizar" el lenguaje neocolonial que fue muy ensayado hacia finales de la década del treinta. Dos ejemplos de esta tendencia son: el proyecto del Club Gimnasia y Esgrima de Rosario del arquitecto Guido (Figura 3) y la casa-quinta de Guillermina Leston de Guzmán obra del arquitecto José Graña, en Tucumán (Figura 4, página siguiente).

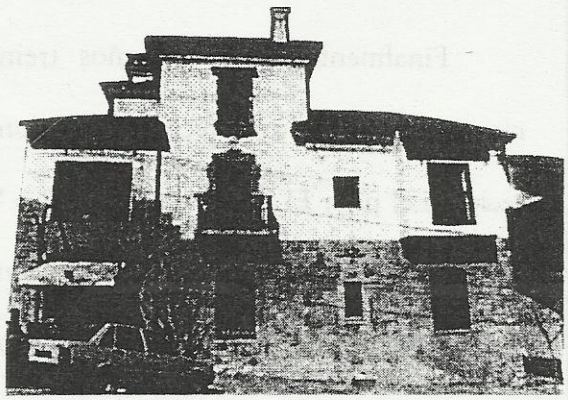


Figura 1 - Neocolonial Pintoresquista
Villa Mayón, Brown 1154 – Mar del Plata - Arq. Julio Dormal, 1925
Foto: AA. VV., *El patrimonio arquitectónico y urbano de Mar del Plata*, Mar del Plata: UNMDP, 1997.

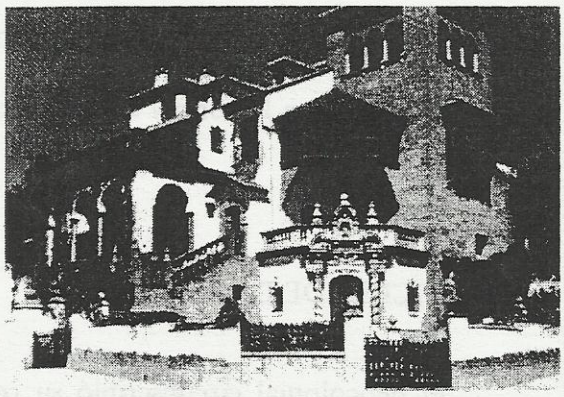


Figura 2 - Neocolonial Pintoresquista
Casa en Mar del Plata - Arq. Alejandro Bustillo
Foto: **Marechal, L., *Alejandro Bustillo*. Buenos Aires: Peuser, 1944.**

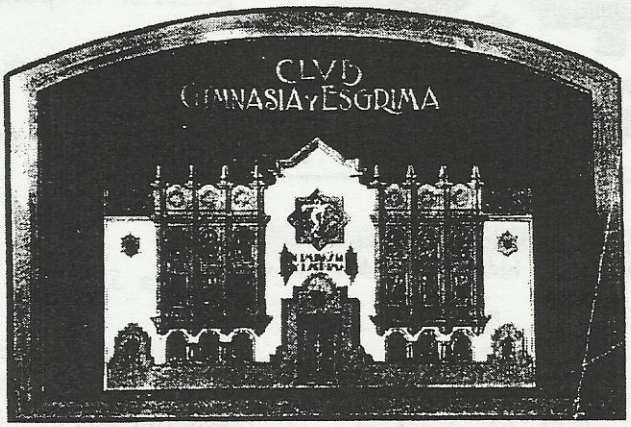


Figura 3 – Neocolonial Art-Decó
Club Gimnasia y Esgrima – Rosario (Proyecto)
Arq. Angel Guido, 1930
Foto: Arq. Alberto Nicolini

Finalmente hacia los años treinta, una nueva versión de arquitectura neocolonial apareció en el país. El "estilo misionero" o "californiano" formulado en Estados Unidos generó una revalorización de lo hispano en distintos países de América, entre ellos la Argentina.[6] El californiano influyó en el país a partir de la década del treinta y durante casi veinte años. Este fenómeno se ubicó fuera del lapso comprendido en este trabajo. Además, constituyó una problemática diferente, tanto en lo formal como en lo significativo, por lo cual no se ha considerado a esta vertiente.[7]

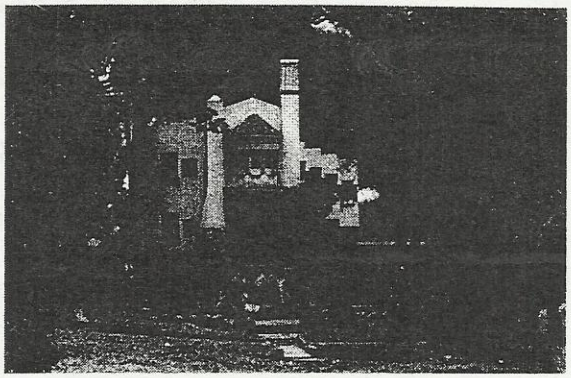
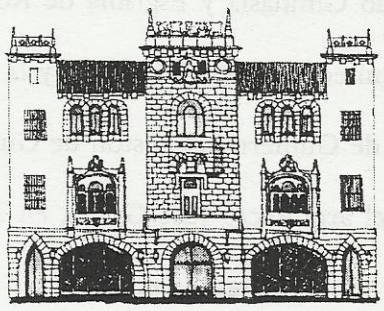


Figura 4: Neocolonial Art-decó
Quinta Guillermina Leston de Guzmán
Arq. José Graña

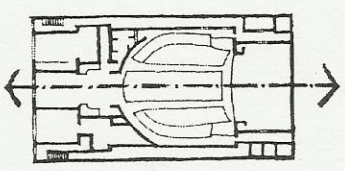
El proceso de diseño

El neocolonial circunscribió su replanteo estético a lo ornamental y no avanzó sobre otros componentes de la arquitectura tales como los criterios compositivos, las tipologías espaciales, las tipologías funcionales o las técnicas constructivas. En estos aspectos se nutrió de todas las posibilidades vigentes en la época. Hubo tantas composiciones académicas guiadas por la simetría axial (Figura 5), como composiciones asimétricas, espontáneas propias del pintoresquismo (Figura 6). Se validaron todas

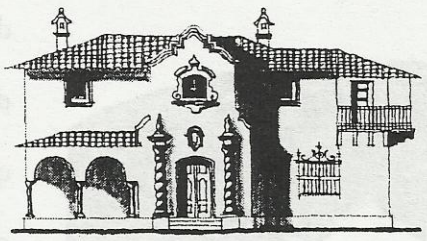


Frente

Figura 5 - Composición académica
Teatro Colón y Club Español – Mar del Plata

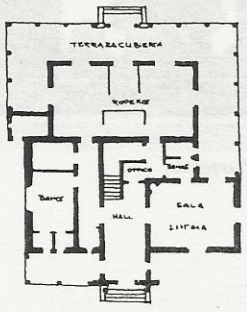


Planta

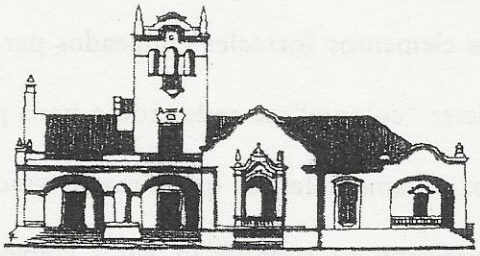


Frente

Figura 6 – Composición pintoresquista
Club Atlético San Isidro – San Isidro, Pcia. de Buenos Aires

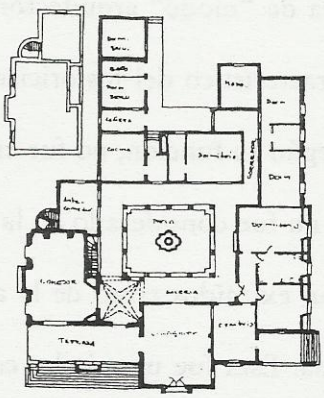


Planta

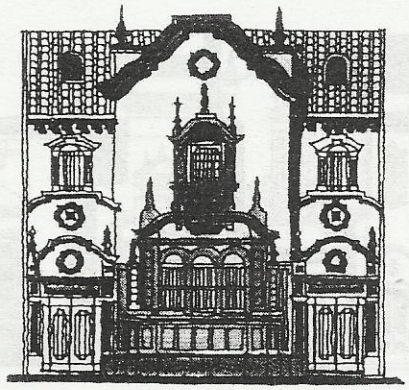


Frente

Figura 7 – Claustro
El Cortijo, Jesús María, Córdoba – Arq. J. Kronfuss

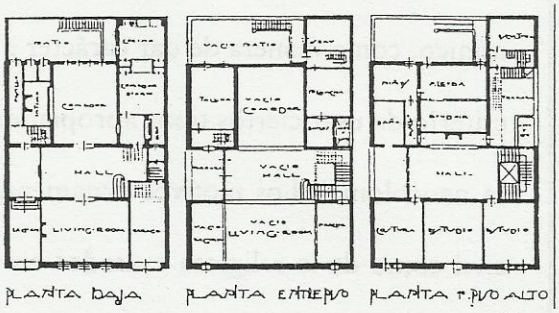


Planta



Frente

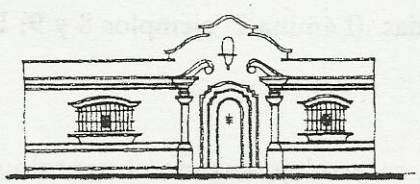
Figura 8 – Hotel
Residencia Angel Guido – Arq. Angel Guido



Planta

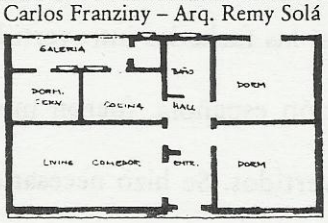
las tipologías funcionales: las tipologías históricas, los edificios a patios, los claustros, los cortijos (Figura 7); las tipologías académicas como los "Hotels" (Figura 8); y las propuestas compactas más cercanas al movimiento moderno. (Figura 9)

Lo importante era lograr mediante distintos elementos formales la evocación a lo colonial. La forma operatoria del diseño fue en casi todos sus aspectos francamente decimonónica, fundamentalmente en lo que hace al diseño fragmentario propio del eclecticismo. Se operaba descomponiendo sistemas formales, dispersando y volviendo a reagrupar sus elementos, lo que daba por resultado una nueva "composición". Marina Waisman define a este proceso como un "collage", es como la yuxtaposición de elementos basados en el gusto o la habilidad del autor y en la libre adecuación a las necesidades funcionales o formales (Figura 10, página siguiente) (Waisman, 1993: 117). En las obras populares, también se utilizó el proceso fragmentario sólo

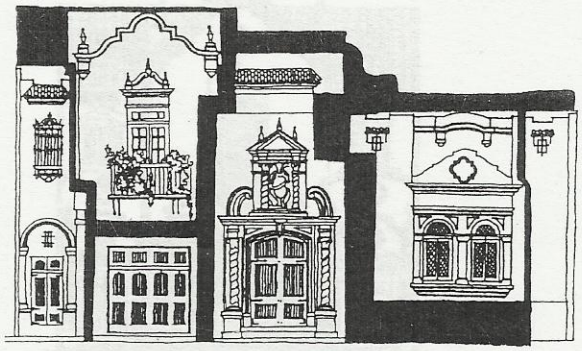


Frente

Figura 9 – Compacta
Casa Carlos Franziny – Arq. Remy Solá



Planta



Casa Griet, Tucumán

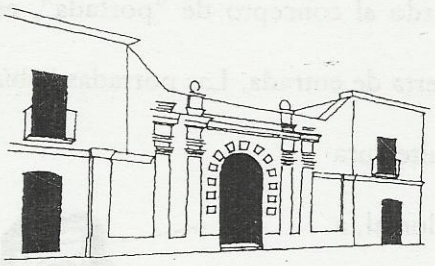
Figura 10 - El "collage"

que los elementos formales empleados para dar el carácter "colonial" se redujeron a unos pocos motivos ornamentales los que a mayor grado de popularización se simplifican hasta convertirse casi en "tics".

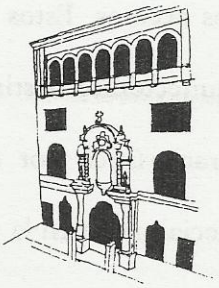
La idea de "modo" arquitectónico, procedimiento característico del historicismo decimonónico, como manera de dar carácter a una construcción según su función, no fue empleada. El criterio de usar ciertos tipos apropiados para cada función no fue considerado en la arquitectura neocolonial. Los motivos ornamentales utilizados fueron extraídos tanto de la arquitectura civil como de la religiosa e usados en forma indiscriminada. Esta fue una de las causas de las dos grandes diferencias que permiten reconocer a simple vista una obra neocolonial de un verdadero edificio colonial. Al validar elementos que provenían de edificios con funciones muy diferentes, el neocolonial utilizó un vocabulario arquitectónico amplio aún en edificios de modestas dimensiones. También utilizó recursos formales propios de la arquitectura religiosa o de edificios civiles importantes como los cabildos en las fachadas de viviendas. Un ejemplo de esto es el uso de arquerías al exterior, las que durante el período colonial estuvieron reservadas a edificios religiosos y principalmente a cabildos. En el neocolonial se utilizaron para todo tipo de edificios y especialmente para las galerías de las viviendas. (Lámina 2, ejemplos 8 y 9; Lámina 9, ejemplos 49 y 52 y Lámina 10, E. 55)

La segunda diferencia entre neocolonial y colonial, se produjo cuando el neocolonial al enfrentar problemas funcionales, espaciales y constructivos propios del siglo XX, necesariamente tuvo que desvirtuar la esencia del modelo colonial. Así las fachadas introvertidas de escasas aberturas al exterior, propias del período de dominación española, fueron modificadas para resolver edificios contemporáneos ya claramente extrovertidos. Se hizo necesaria una re-

petición de las aberturas, con la consiguiente variación del porcentaje de llenos sobre vacíos, y un notable aumento de los elementos decorativos (Figura 11).



Edificio Colonial
Casa del Gral. Arias Rengel (89,1% llenos – 10,9% vacíos)



Edificio Neocolonial
Colegio de San Marón (67% llenos – 33% vacíos)

Figura 11

LOS RECURSOS FORMALES

Al analizar los recursos formales empleados en la composición de las fachadas a simple vista no parecen encontrarse características que actúen como invarientes, dada la enorme variedad de tipologías compositivas sobre las cuales se colocan los elementos ornamentales. Sin embargo, en una segunda lectura, se advierte, en casi todas las obras, un mayor énfasis puesto en el tratamiento de algunos componentes arquitectónicos cuyos motivos formales, más allá de las particularidades, se convierten en los protagonistas de la o las fachadas. Se presenta aquí una aproximación a lo que podría considerarse un repertorio tipológico formal. Evidentemente no constituye una clasificación cerrada, exhaustiva, simplemente, es un muestreo de las formas ornamentales más recurrentes. Por otra parte, el criterio tipológico no conduce nunca a resultados definitivos (Argan, 1984: 2), ya que, en este caso, el universo potencial de ejemplos es muy grande. En cada caso, los elementos formales han sido referidos al edificio del cual proceden, denominándolos con el mismo número que tiene dicho ejemplo en el catálogo de obras consideradas. En ocasiones dos elementos formales del mismo tipo proceden del mismo ejemplo por lo cual se los ha distinguido, además, en "a", "b" y "c".

Portadas de acceso. (Láminas 12 y 13)

Siguiendo la tradición andaluza, los puntos donde se concentra la carga ornamental coinciden con los accesos. Estos son tratados de acuerdo al concepto de "portada", es decir un conjunto arquitectónico destinado a realzar una puerta de entrada. Las portadas habían sido un elemento característico por excelencia de la arquitectura colonial, especialmente en la vivienda. En el neocolonial, a la puerta principal se suman otras que obedecen a la lógica complejización de las funciones, como son las de servicio y garage. Se destacaban en una composición que abarcaba toda la altura disponible y que muchas veces superaba la altura de la fachada mediante parapetos y/o aleros. En estos casos, el coronamiento general se interrumpía para dejar pasar un coronamiento de mayor ornamentación que realzaba aún más el ingreso (Figura 12). En otros casos, se englobaba un segundo piso por medio de la asociación con otros elementos. Las asociaciones más frecuentes son *puerta-ventana*, *puerta-balcón y puerta-motivo ornamental* (Figura 13 a, b y c).

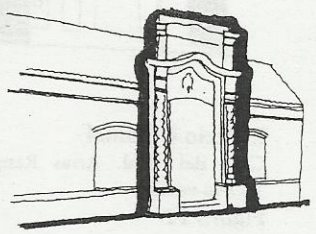
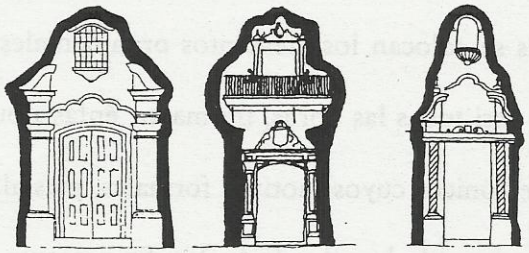


Figura 12



a *b* *c*

Figura 13

Las portadas más utilizadas son las que filiadas como barrocas. Son características de este tipo: los arcos de las puertas de medio punto, escarzanos, trebolados o mixtilíneos flanqueados por columnas o pilastras que pueden ser lisas, con recuadros, ornamentados con motivos autóctonos y muy frecuentemente de tipo salomónicas. Las pilastras se prolongan en frontones de líneas quebradas, con volutas y roleos y se rematan con pináculos, copas, vasos y otros motivos menores. (Lámina 12, ejemplos 1, 3 a, 9, 15, 17, 24, 30 a y b, 43 a y b,48 y 52). En un menor número aparecen portadas plateresca caracterizadas por arcos de medio punto y también escarzanos o de carpanel, flanqueados por pilastras cuya superficie está recubierta de grutescos o por semicolumnas abalaustradas o con perfiles de candelero. Rematan estas portadas en frontones trian-

gulares que reproducen motivos heráldicos o una decoración abigarrada que combina motivos vegetales con figurillas humanas o animales (Lámina 13, E. 59b). Cuando las portadas son de un plateresco purista la decoración es menos profusa (Lámina 13, E. 26). También se encuentran portadas remarcadas por un arrabaa de tradición mudéjar (Lámina 12, E. 56 y Lámina 13, E. 19) o por sencillos arcos conopiales isabelinos (Lámina 12, ejemplos 11 y 53) o por arcos ojivales medievales. Obviamente, en los ejemplos más populares las portadas se simplifican llegando incluso a presentarse solamente la puerta ornamentada por alguna de las variantes de arcos descriptas. (Lámina 12, E. 41).

Ventanas y balcones. (Lámina 14)

Los huecos de ventanas constituyeron otro punto donde se desplegó un extenso repertorio ornamental. En términos generales las ventanas se presentaron con tres rasgos propios de su filiación hispano-colonial: estaban rematadas por *guardapolvos*, se asentaban sobre *peanas* y se protegían con *rejas*.

Los *guardapolvos* tenían formas de arco escarzano, (Lámina 14 ejemplos 11, 41b y 52) acodos y claves (Lámina 14, ejemplos 10, 24 a, 38, 40, 41a, 53, 62 a y b), arcos de medio punto. (Lámina 14, E. 25), y rectos (Lámina 14, E. 58)

Las *peanas* se emplearon en muy pocos casos llegando como apoyos al suelo (Lámina 14, E. 41b), en cierta medida por la obvia necesidad de una máxima utilización del lote no retirándose de la línea municipal, en otros se puede suponer que se apela a este elemento en un modo más sutil empleando las formas más gráciles de las peanas coloniales de pisos altos (Lámina 14, ejemplos 38, 52 y 58).

Las *rejas* tuvieron un especial atractivo como evocadoras de lo colonial al punto de que se usaron en muchas situaciones donde no se justificaba su función, tal es el caso de las rejas en ventanas de pisos altos y aún en edificios en altura. Las típicas rejas coloniales, de barrotes de hierro verticales cruzados por otros en forma horizontal, con rizos en forma de eses entrelaza-

das, en el centro fueron empleadas en diseños mucho más abigarrados. En algunas ventanas el barrote de hierro superior se curvó en forma de arco escarzano o se remata con un coronamiento que recuerda a las rejas plateresca españolas. Estas rejas originalmente sobresalían de las fachadas unos 25 centímetros en cambio, en el neocolonial, se colocaron al ras de la pared. (Lámina 15)

En ocasiones las ventanas se protegían con celosías de madera de origen mudéjar (Lámina 14 E. 48), o con postigones a la vasca. Esto es frecuente en los ejemplos más tardíos que denotan la influencia de la versión californiana del neocolonial, donde estos cierres son muy característicos.

Modelos notables fueron las ventanas dobles, dos arcos de medio punto que descansan sobre columnillas salomónicas (Lámina 14, ejemplos 24 y 43); las ventanas recuadradas por un sistema de columnas y entablamento (Lámina 14 ejemplos 2, 22, 24b y 30); los enmarques de origen plateresco (Lámina 14, E. 6) y los simples marcos de revoque liso de distintas formas (Lámina 14, ejemplos 17, 53 y 61).

Los *balcones* constituyeron otro recurso formal de gran jerarquía dentro de la composición de las fachadas. Dos fueron las ubicaciones preferenciales: sobre la puerta de acceso integrando el conjunto de la portada o bien en las esquinas. También eran frecuentes los balcones corridos o galerías. Generalmente se adoptaba el balcón volado pudiendo también estar techado. En ese caso solía recibir una cubierta independiente de la del edificio, otras veces era una prolongación de aquella. Un modelo muy empleado, fue el balcón de tipo cajón, es decir cerrado en todos sus lados por celosías de origen mudéjar, a la manera limeña. Otro tipo fue el balcón cuya balaustrada no ocupaba toda la altura del antepecho sino sólo la mitad superior, cerrándose la parte baja con tableros trabajados. Este tipo es conocido como "balcón canario", en referencia a su origen en aquellas islas del Atlántico, desde donde se irradió por los dominio españoles durante el período de la colonia. (Lámina 14, E. 40 a). También se emplearon los balcones soportados por columnas y puntales de hierro (Lámina 14, ejemplos 10, 21 a, 30 y 40 b). Un

caso particular fue el balcón púlpito que el arq. Guido realizó para su casa en Rosario, o el que Noel utilizó en la portada del Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. (Lámina 14, ejemplos 3 y 24).

Techos y aleros de teja colonial

Un elemento definidor de lo colonial por excelencia fue la teja española. Su utilización en tejados y aleros es, probablemente, el rasgo más frecuente con el que se puede filiar una obra como neocolonial. Los techos podían ser planos o inclinados. En el caso de edificios de techo plano fue muy frecuente la aparición de aleros de tejaroz por debajo de los pretiles (Lámina 1 E. 6; Lámina 3 E. 17; Lámina 5 E. 30), como coronamientos (Lámina 2 E. 11 y Lámina 9 E. 53) o como cubiertas de balcones (Lámina 5, ejemplos 28 y 29). Los techos inclinados pueden ser de una, dos, o más aguas, siendo frecuente en la vertiente pintoresca, la multiplicidad de aguas de acusadas pendientes. (Lámina 4, E. 21)

Coronamientos (Lámina 15)

Los coronamientos más emblemáticos de la arquitectura neocolonial fueron sin duda las cornisas mixtilíneas de origen barroco. Podían tomar formas muy diversas, desde la clásica silueta de volutas jesuíticas, a siluetas treboladas, angreladas, o florenzadas y la combinación de segmentos de cada una de estas formas. (Lámina 15, ejemplos 7, 8 a, b y c, 10 b, 23, 29, 30, 32, 38, 40, 43, 52 y 53)

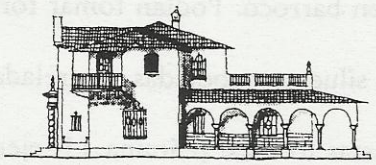
También se encontraban parapetos o pretiles de distintas formas. Los más frecuentes fueron los pretiles de balaustres o recuadros interceptados por pináculos de distintas formas (Lámina 15, ejemplos 2, 6 y 17) o calados con dibujos geométricos que se asemejan a las lacerías mudéjares (Lámina 15 E. 20). Otro tipo son las cresterías de origen plateresco (Lámina 15, ejemplos 26 y 36) y los coronamientos almenados. (Lámina 15, ejemplos 10 a y 60)

Arquerías

Los arcos utilizados en las fachadas o en los interiores fueron otro recurso expresivo. La variedad de arcos es grande y corresponde a las ya descriptas en las portadas. Los arcos de galerías se asentaron sobre machones, sobre pilares o sobre columnas, siendo un tipo muy característico el arco de medio punto sobre columnas toscanas, a menudo ensanchadas en el punto medio que comunmente se denominan "panzudas", o sobre columnas salomónicas.

Motivos ornamentales varios (Lámina 16)

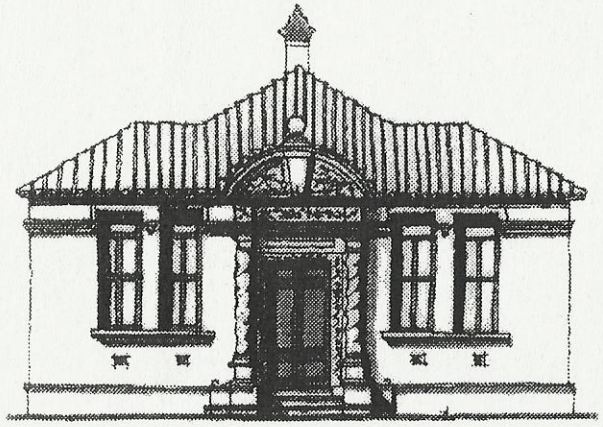
En distintas partes de las fachadas se utilizaron motivos ornamentales secundarios, destacándose los *pináculos* como remates de coronamientos o frontones. De aspectos muy variados presentaban formas de vasos o jarrones, urnas, pebeteros, esferas, pirámides, piñas, conos, vasos y otras formas caprichosas. También es frecuente encontrar hornacinas entre pilastras o como parte integrante de la portada. Otros motivos son las *palmetas*, las *veneras*, los *óculos*,los *rosetones*, las *fajas* de *grutescos plateresco*s y los *escudos de armas*.



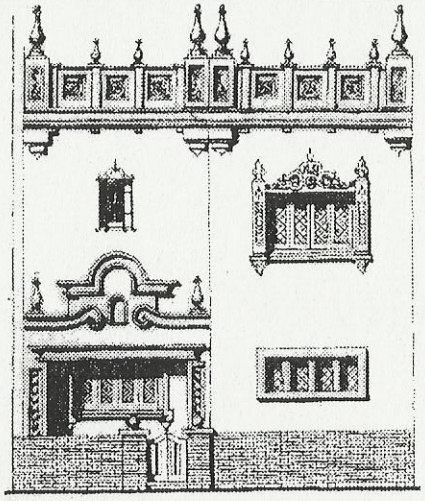
Láminas

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

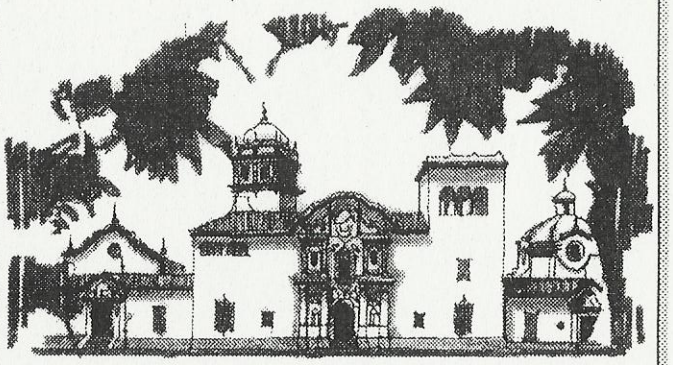
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



Hospital de la Sociedad Española de Beneficencia
Autor: Arq. Raúl J. Alvarez — Fecha: 1924
Ubicación: Godoy Cruz, Mendoza — E.1



Casa Dr. Manlio Martinez
Autor: - — Fecha: 1945
Ubicación: Calle 24 de Setiembre 786, S.M. de Tucumán — E.2



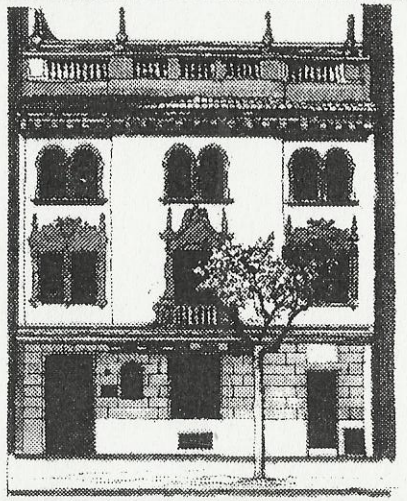
Pabellón en la Exposición Iberoamericana de Sevilla
Autor: Arq. Martín Noel — Fecha: 1929
Ubicación: Sevilla, España — E.3



Vivienda Unifamiliar (Actual Museo Yrurtia)
Autor: Carlos Schmitt — Fecha: ca.1921
Ubicación: O'Higgins y Blanco Encalada, Buenos Aires — E.4



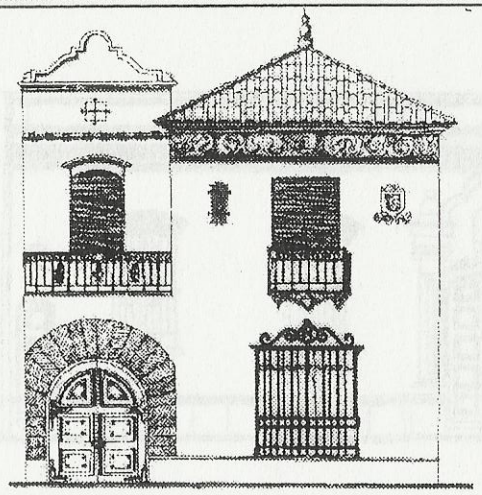
Colegio Monserrat (Remodelación de la Fachada)
Autor: Arq. Jaime Roca — Fecha: 1926
Ubicación: Córdoba — E.5



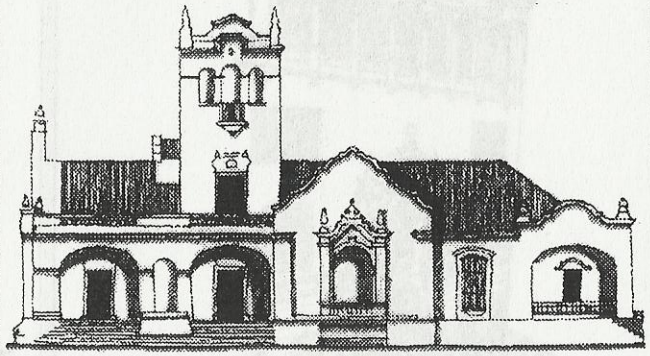
Club de Pelota
Autor: Arq. Juan Waldorp — Fecha: 1929
Ubicación: Av. Luro, Mar del Plata — E.6

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

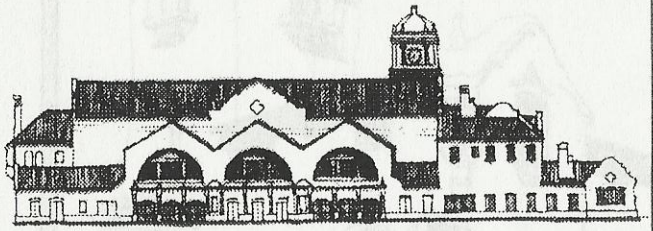
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



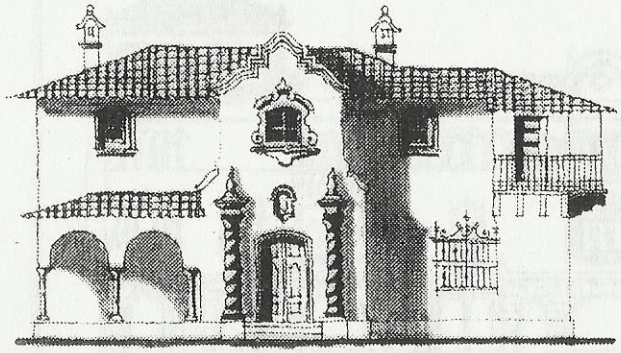
Casa Sra. A. Mafud de Saad
Autor: Const. José E. Setti — Fecha: 1932
Ubicación: Maipú 786, S.M. de Tucumán — E.7



«El Cortijo»
Autor: Arq. Johannes Kronfuss — Fecha: 1929
Ubicación: Jesús María, Córdoba — E.8



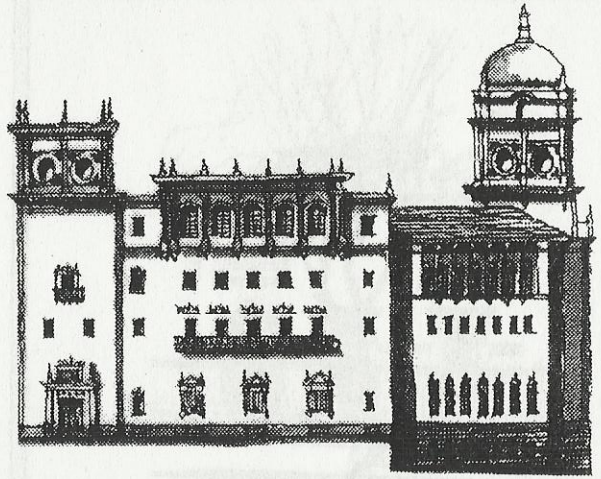
Proyecto Taller Karman, Tema: Estación del Ferrocarril
Autor: Alumno Bartolomé Repetto — Fecha: 1928
E.9



Pabellón de Damas de San Isidro
Autor: Arq. Roberto Soto Acebal — Fecha: 1924
Ubicación: San Isidro, Buenos Aires — E.10



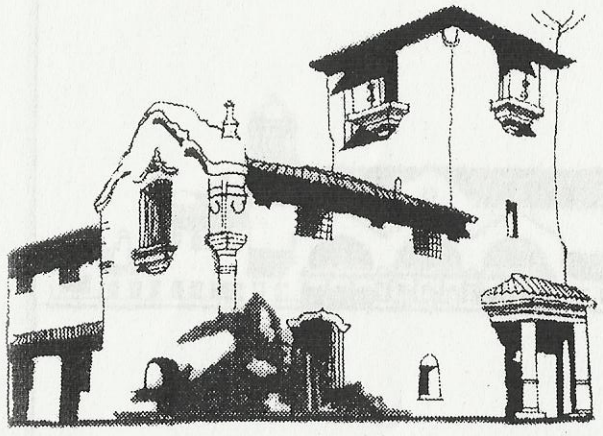
Casa Sr. Pedro Podestá
Autor Const. Mazzorany — Fecha: 1944
Ubicación: Deán Funes 429, Salta — E.11



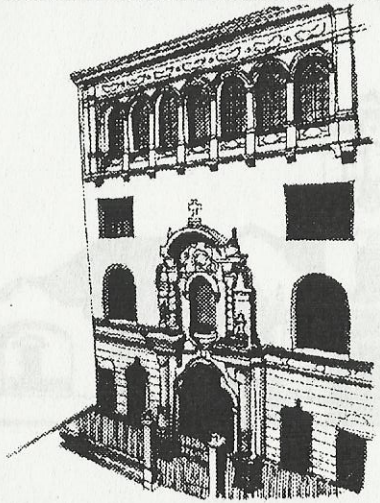
Proyecto para la Fac. de Filosofía y Letras de la Univ. de Bs.As.
Autor: Arq. Martín Noel — Fecha: 1924
E.12

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

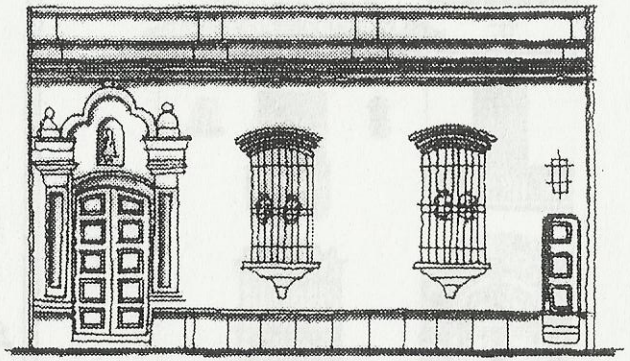
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



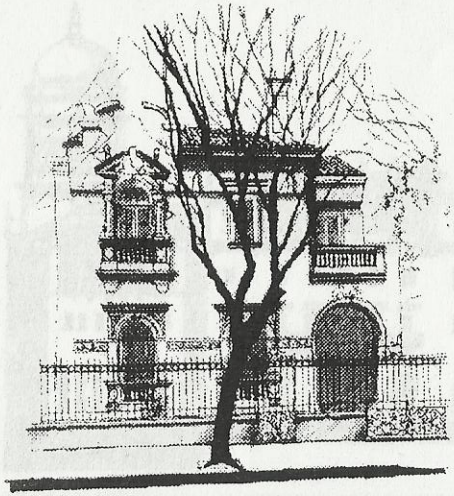
Estancia «El Charrúa»
Autor: Arq. Martín Noel — Fecha: ca.1917
Ubicación: Pcia. de Buenos Aires — E.13



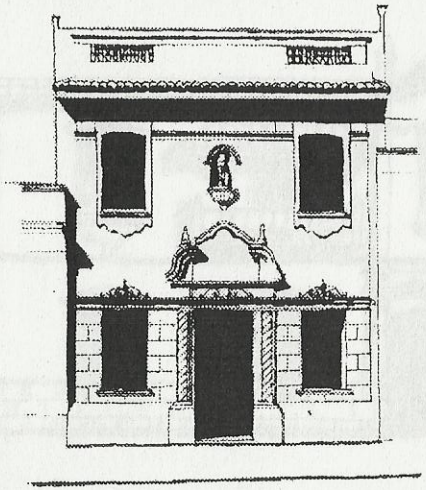
Colegio San Marón
Autor: Arq. Martín Noel — Fecha: 1920
Ubicación: Paraguay 820, Capital Federal — E.14



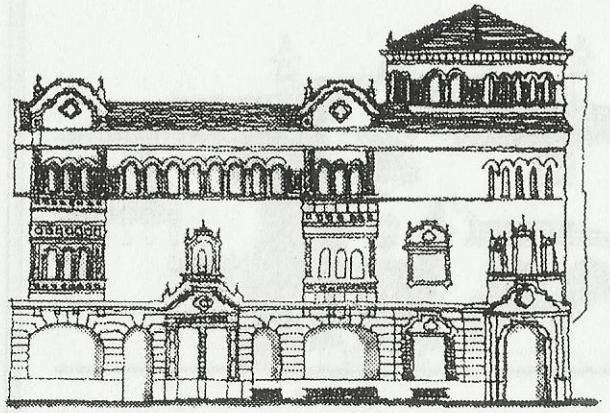
Casa Sra. Elvira M. C. de Coviello
Autor: Const. Walter Frey — Fecha: 1940
Ubicación: 25 de Mayo 725, S.M. de Tucumán — E.15



Casa Sr. Héctor Bozzetti
Autor: Arq. Birabén y Lacalle Alonso — Fecha: 1926
Ubicación: Echeverría 2741, Belgrano, Buenos Aires — E.16



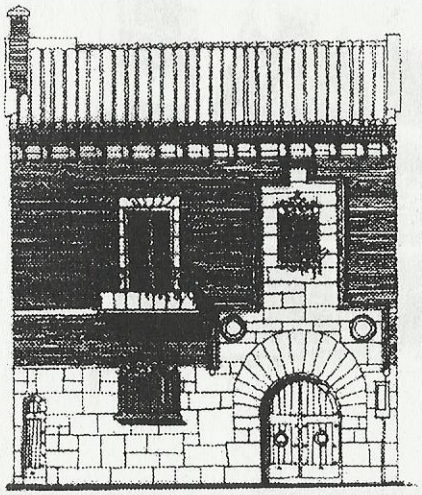
Asilo de Viudas San Vicente
Auto: Arq. Juan Antonio Bercaitz — Fecha 1929
Ubicación: Tacuarí 1054, Buenos Aires — E.17



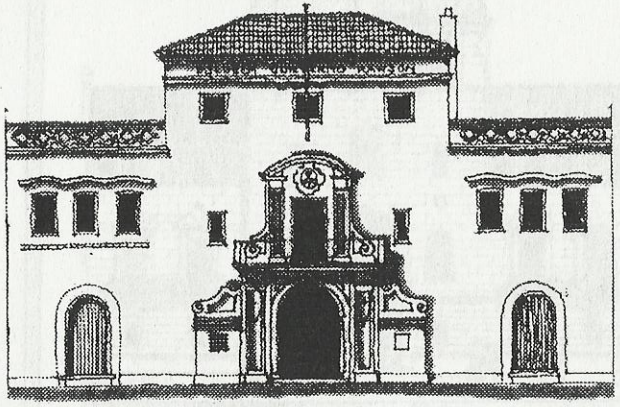
Casa de Renta del Dr. Fracassi
Autor: Arq. Angel Guido — Fecha: 1925
Ubicación: Corrientes y San Luis, Rosario — E.18

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

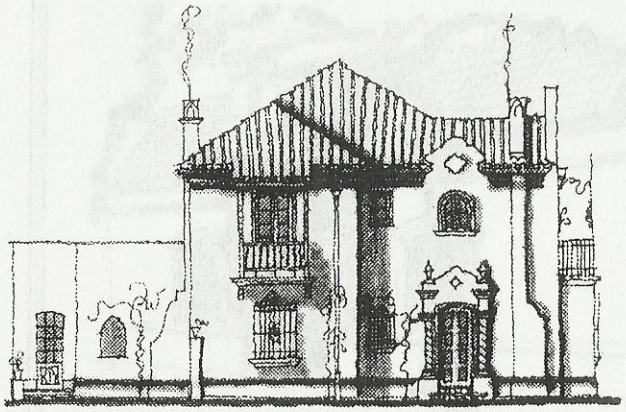
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



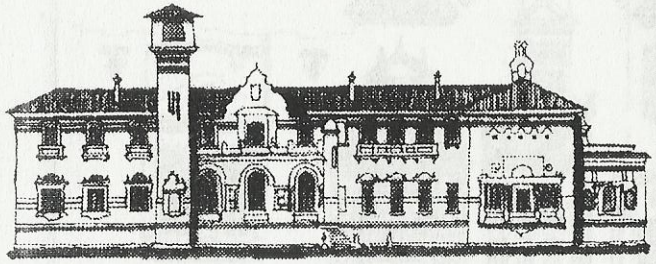
Casa Sra. Catalina Rivero de Curia
Autor: Arq. José Graña — Fecha: -
Ubicación: Cordoba 331, S.M. de Tucumán — E.19



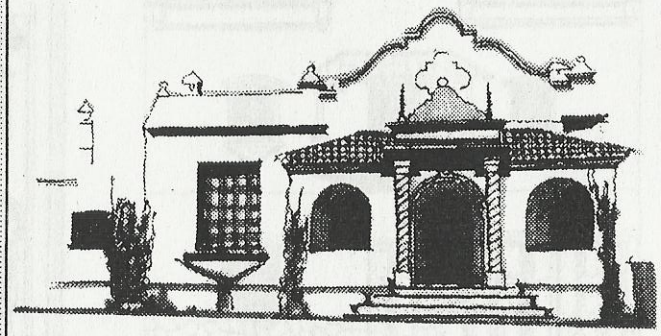
Escuela Guillermo Rawson
Autor: Direc.Gral. de Arquitectura del Consejo Nac.de Educación
Ubicación: Humberto Primo 343, C.Fed. — Fecha: 1927 — E.20



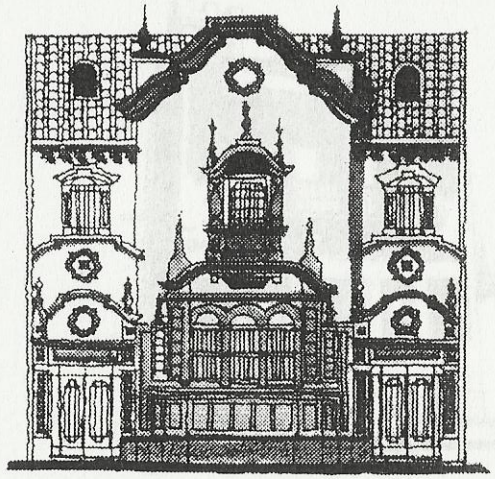
Casa Sr. César Vallejo
Autor: Arqs. Birabén y Lacalle Alonso — Fecha: 1929
Ubicación: Ayacucho 130, San Martín, Buenos Aires — E.21



Proyecto Taller Karman, Tema: Una Mansión
Autor: Alumno Flores Pirán — Fecha: 1925
E.22



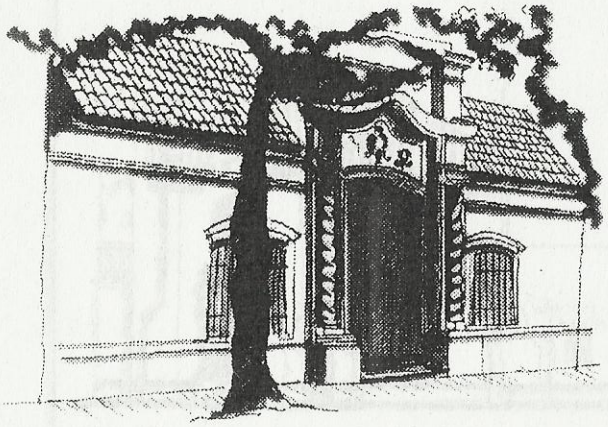
Granja «La Estela»
Autor: Arqs. Oscar González y Bordenave — Fecha: 1929
Ubicación: Castex F.C.O. Buenos Aires — E.23



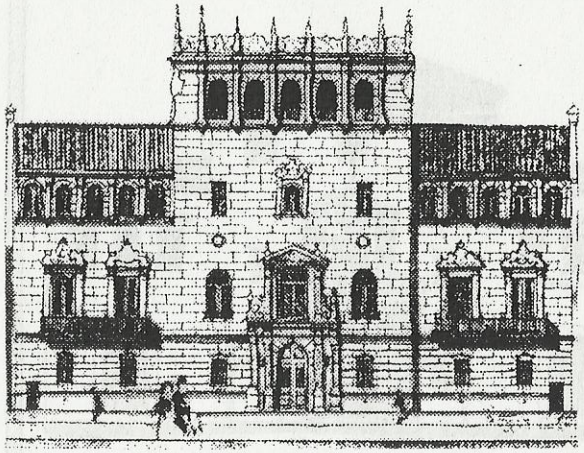
Casa Arq. Angel Guido
Autor: Arq. Angel Guido — Fecha: 1926
Ubicación: Montevidel 2112, Rosario — E.24

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

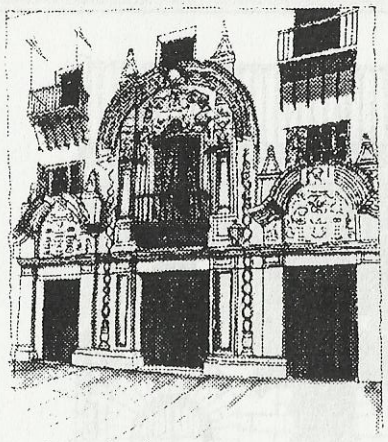
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



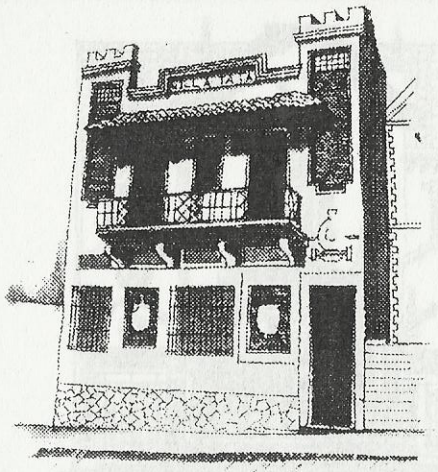
Casa de Ricardo Rojas
Autor: Angel Guido — Fecha: 1928
Ubicación: Charcas s/n, Buenos Aires — E.25



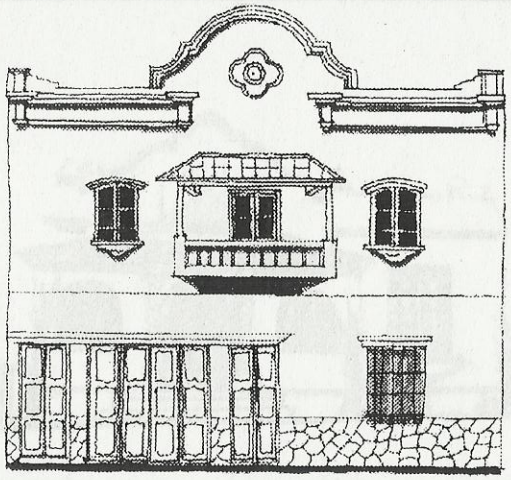
Proyecto Taller Karman, Tema: Un Club Social
Autor: Alumno L.L. Mazziotti (hijo) — Fecha: 1923
E.26



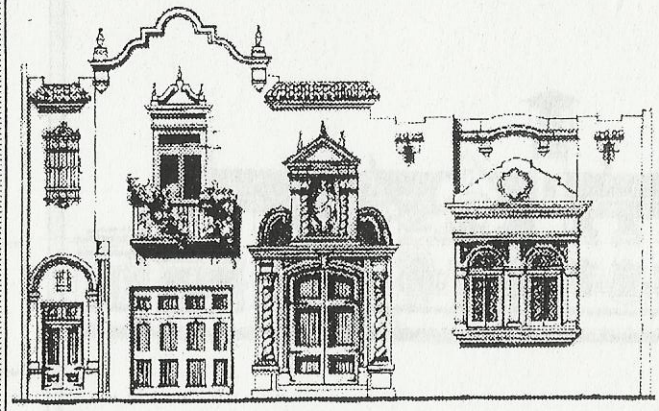
Edificio para el Diario La Nación
Autor: Arq. Estanislao Pirovano — Fecha: -
Ubicación: Florida s/n, Buenos Aires — E.27



Villa Tata
Autor: Arq. Bartolomé Raffo, Ing. P.Sarmiento — Fecha: 1932
Ubicación: Santiago del Estero 1321, Mar del Plata — E.28



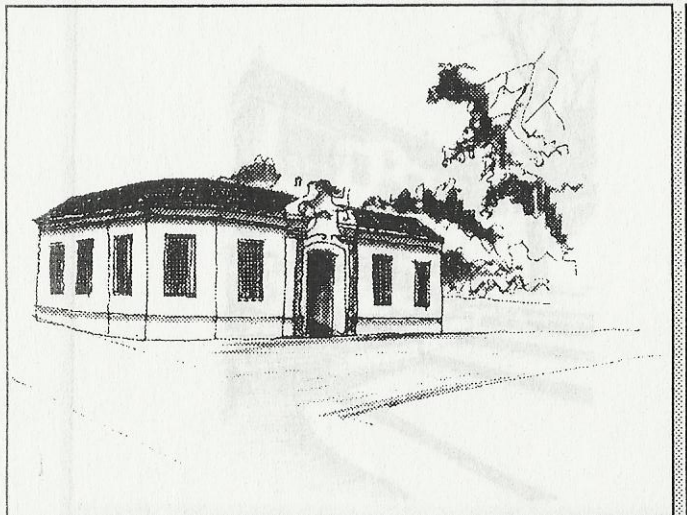
Casa Sr. Nicolás di Bello
Autor: Const. C. Mazzony — Fecha: 1942
Ubicación: Sgo. del Estero y J.M. Leguizamón, Salta — E.29



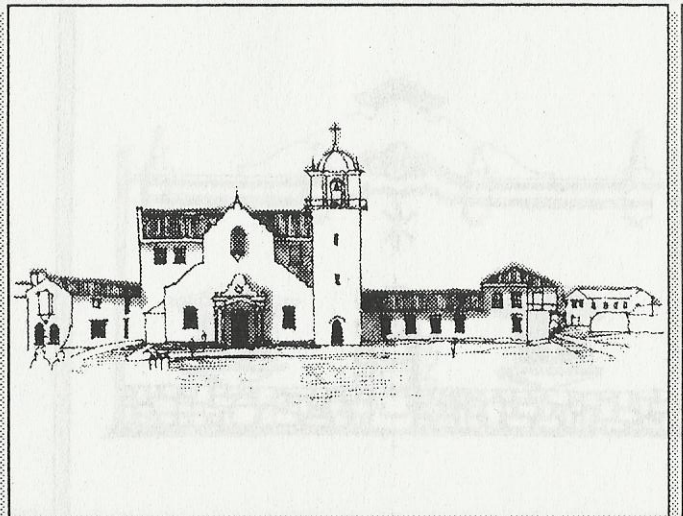
Casa Juan Carlos Griet
Autor: Const. A. Prieto Moreno — Fecha: 1935
Ubicación: Chacabuco 60 , S.M. de Tucumán — E.30

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

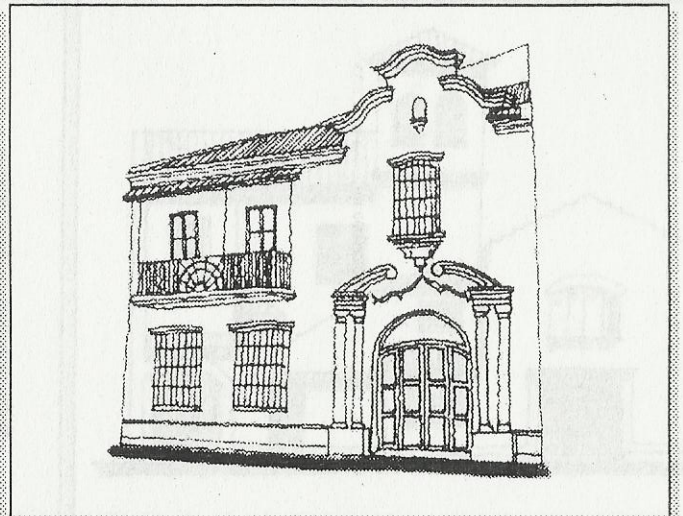
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



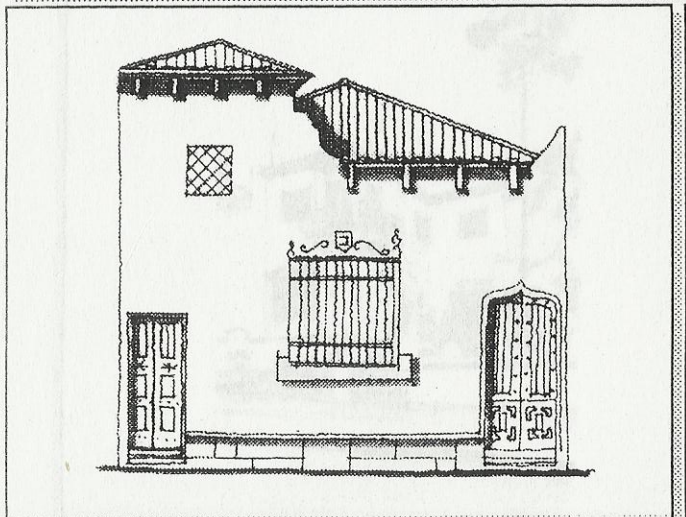
Casa Enrique Larreta
Autor: -
Ubicación: Juramento 2191, Buenos Aires
Fecha: 1916
E.31



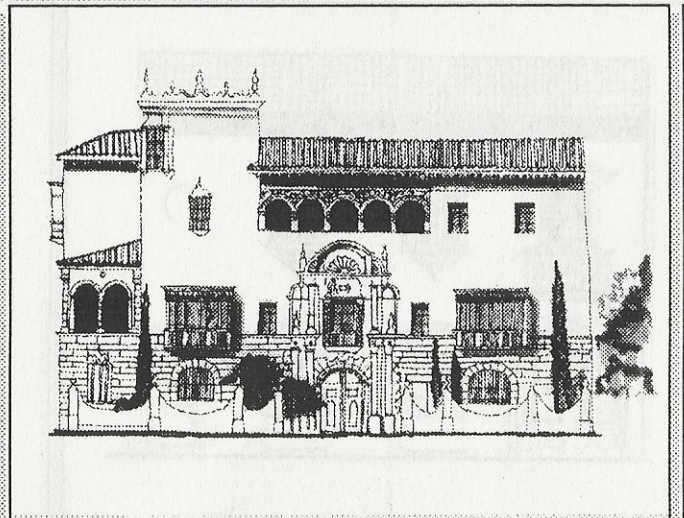
Proyecto Taller Karman, Tema: Una Iglesia Parroquial
Autor: Alumno Alfredo Joselevich
Fecha: 1928
E.32



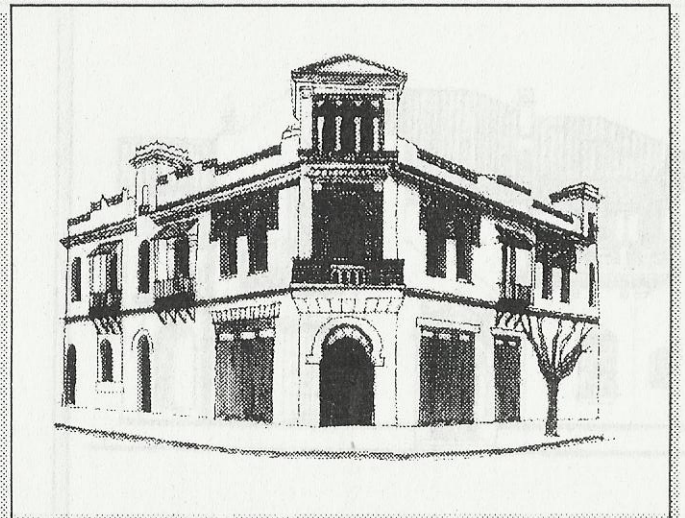
Vivienda Unifamiliar
Autor: -
Ubicación: Av. Belgrano, Salta
Fecha: -
E.33



Casa Dres. Antonio y Alberto Torres
Autor: Arq. José Graña
Ubicación: San Lorenzo 677
Fecha: 1923
E.34



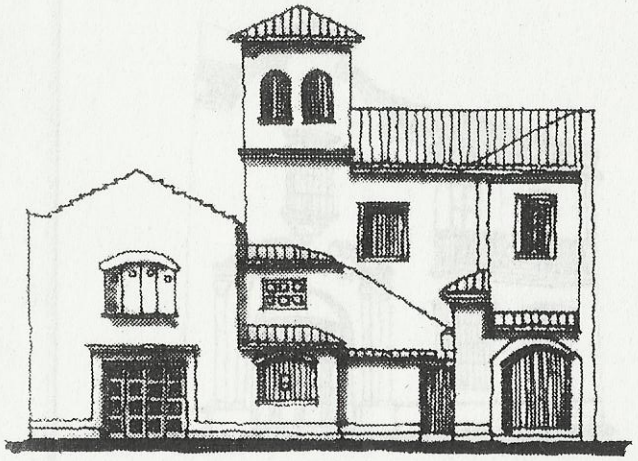
Palacio para la Embajada Argentina en Perú
Autor: Arq. Martin Noel
Ubicación: Av. Legia, Lima, Perú
Fecha: 1927-28
E.35



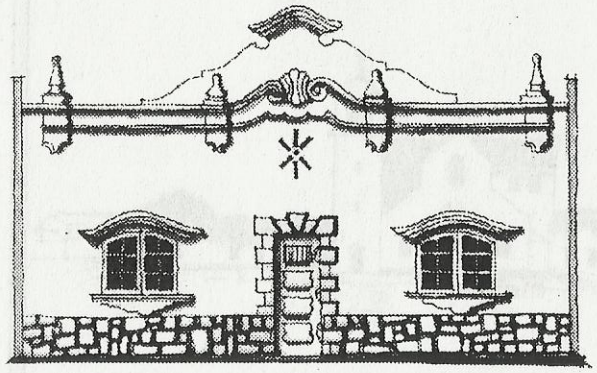
Casa de Renta ser. De Miguel
Autor: Arq. Angel Pascual
Ubicación: Av. Luro e Independencia, Mar del Plata
Fecha: 1931
E.36

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

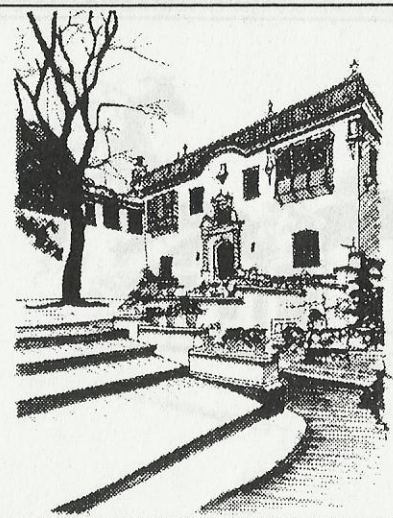
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



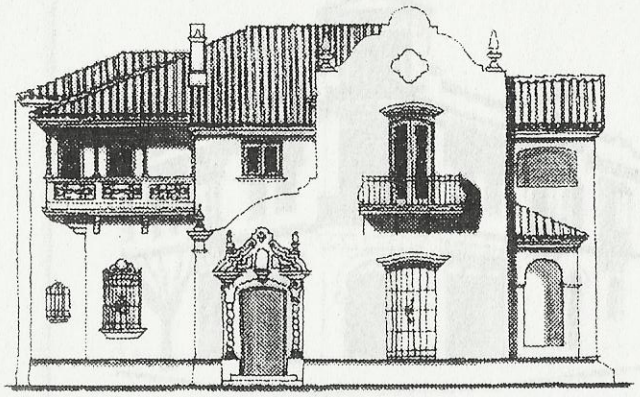
Casa Sr. Agustín Guido
Autor: Arq. Angel Guido — Fecha: 1925
Ubicación: Colón 1335, Rosario — E.37



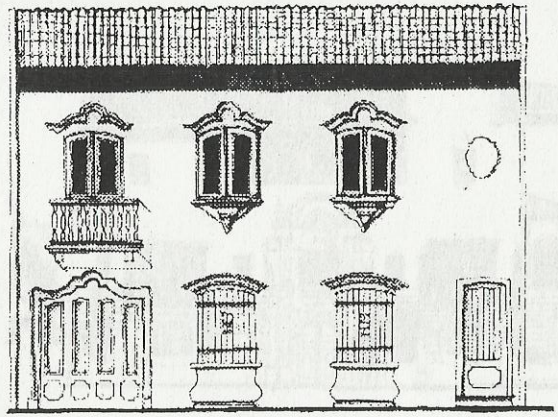
Casa Sr. Pantaleón Palacio
Autor: Ing. Marcos Gonorazk — Fecha: 1944
Ubicación: Pueyredón 532, Salta — E.38



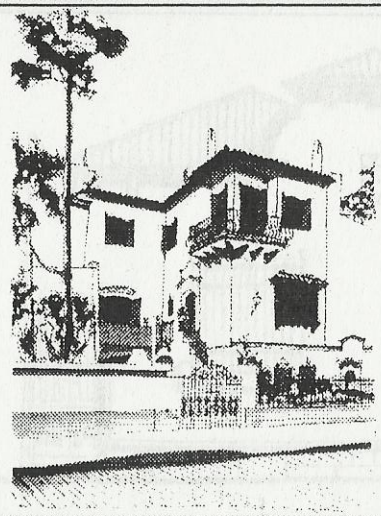
Casa Arq. Martín Noel
Autor: Arq. Martín Noel — Fecha: 1922
Ubicación: Suipacha 1422, Buenos Aires — E.39



Casa Dr. Rafael Insausti
Autor: Arqs. Birabén y Lacalle Alonso — Fecha: 1927
Ubicación: Buenos Aires — E.40

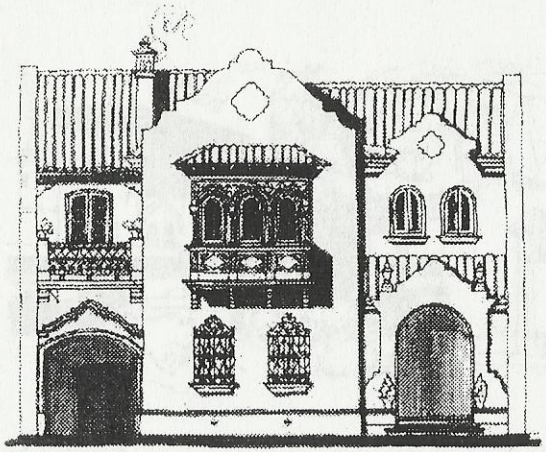


Casa Dr. Aurelio Revol Núñez
Autor: Arq. Jaime Roca — Fecha: 1948
Ubicación: Ziviria 333, Salta — E.41

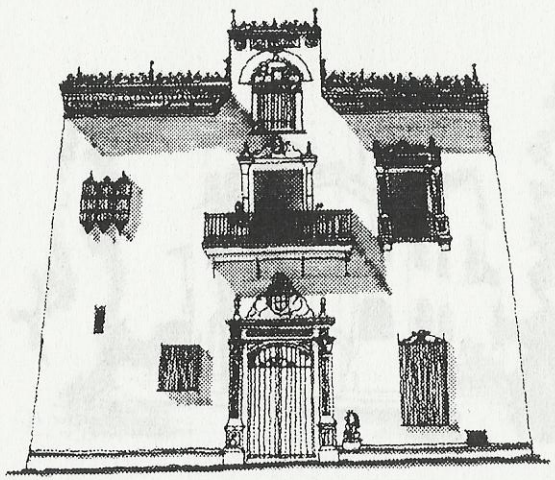


Casa Arq. Eduardo Birabén
Autor: Arqs. Birabén y Lacalle Alonso — Fecha: 1929
Ubicación: Aguilar 2030, Belgrano, Buenos Aires — E.42

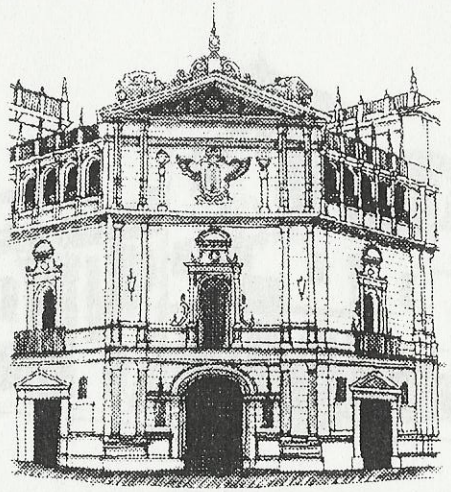
ARQUITECTURA NEOCOLONIAL
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



Casa Delia Catrés
Autor: Arqs. Birabén y Lacalle Alonso — Fecha: 1929
Ubicación: Pedro Goyena 1270, Buenos Aires — E.43



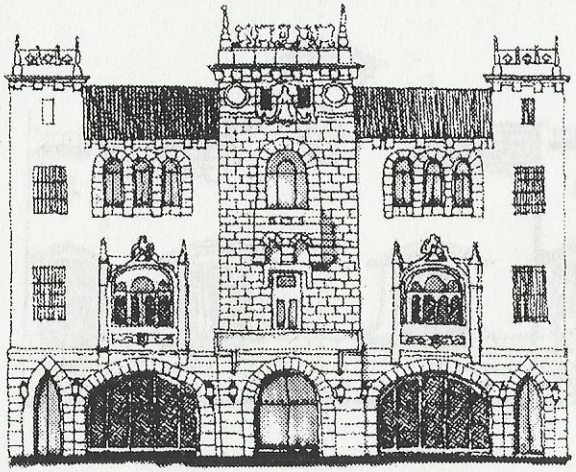
Casa Frías Helguera
Autor: José Graña — Fecha: 1924
Ubicación: San Martín s/n, S.M. de Tucumán — E.44



Teatro Nacional Cervantes
Autor: Arqs. Aranda y Repetto — Fecha: 1922
Ubicación: Buenos Aires — E.45



Casa Sra. María G. de Grisetti
Autor: Arq. Asístides L. Grisetti — Fecha: 1929
Ubicación: Alberdi 1446, Mar del Plata — E.46



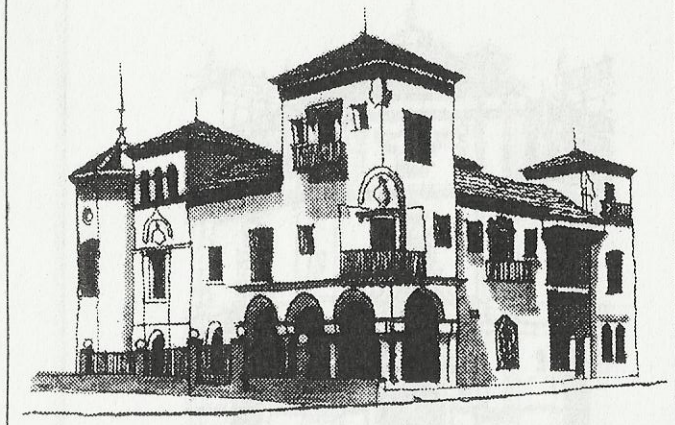
Teatro Colón y Club Español
Autor: Arq. Angel Pascual — Fecha: 1924
Ubicación: Hipólito Irigoyen 1652, Mar del Plata — E.47



Casa Sras. Emma y Gilda Gottling
Autor: Const. Enrique Biorbank — Fecha: 1943
Ubicación: Güemes 78, Salta — E.48

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

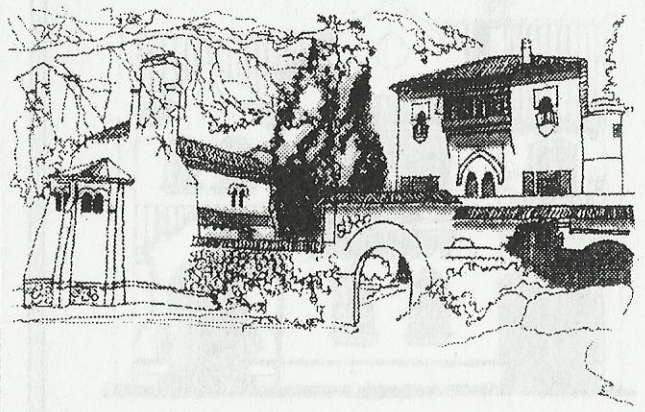
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



Chalet Sra. Juana C. Altgett
Autor: Arqs. E. y J.M. Pirovano — Fecha: 1929
Ubicación: -, Mar del Plata — E.49



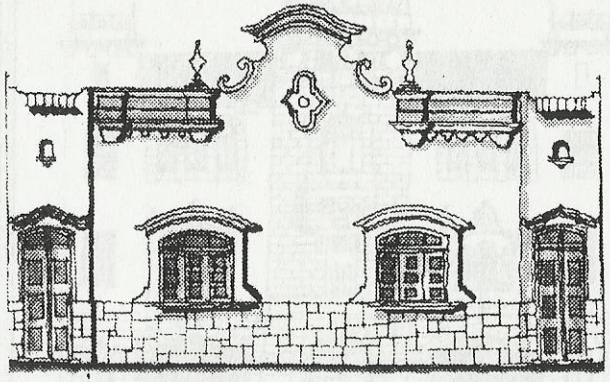
Casa Dr. Carlos Lizer y Trelles
Autor: Arqs. Birabén y Lacalle Alonso — Fecha: 1925
Ubicación: Monasterio 1378, Vicente López, Bs.As. — E.50



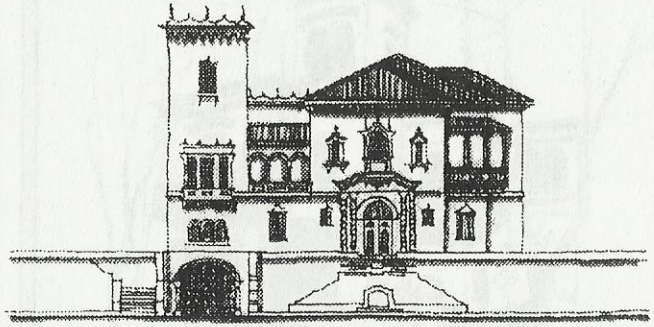
Estancia «El Acelain»
Autor: Arq. Martín Noel — Fecha: 1924
Ubicación: Tandil, Pcia. de Buenos Aires — E.51



Estancia «La Elvira»
Autor: Arq. Guidali y Padró — Fecha: 1931
Ubicación: Coronel Bradsen, Buenos Aires — E.52

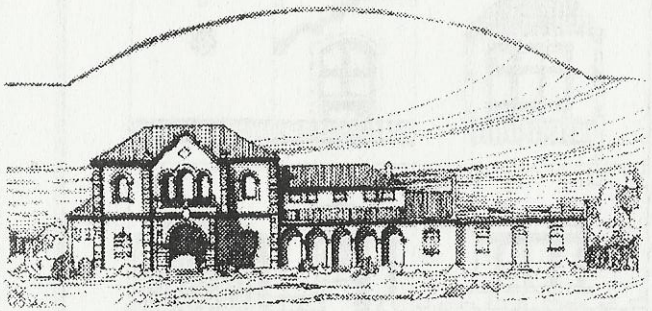


Casa Dr. Agustín Rosa
Autor: Ing. Marcos Gonorask — Fecha: 1944
Ubicación: Leguizamón s/n, Salta — E.53

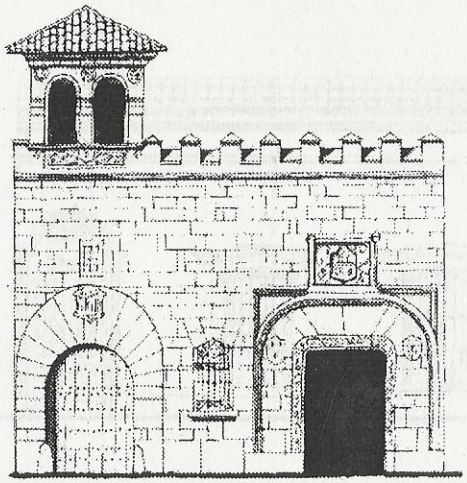


Proyecto Taller Karman, Tema: Estudio para Artista
Autor: Alumno Jorge H. Lima — Fecha: 1930
E.54

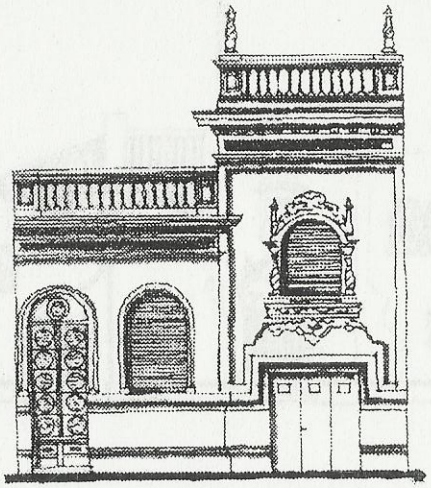
ARQUITECTURA NEOCOLONIAL
CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



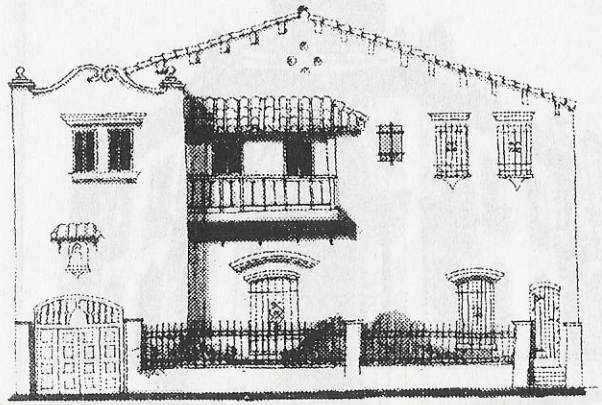
Proyecto Taller Karman, Tema: Escuela Suburbana
Autor: Alumno Fermín Guisández
Fecha: -
E.55



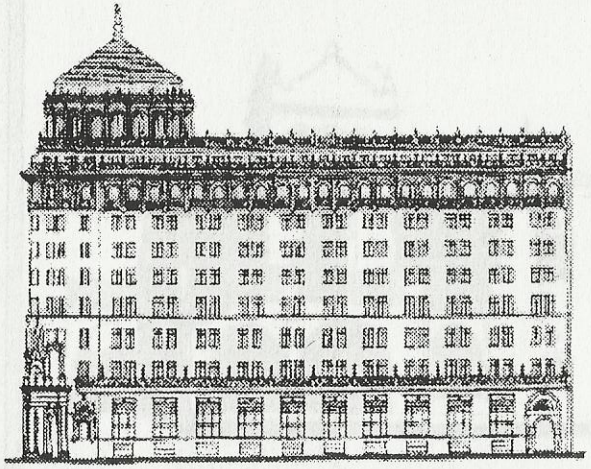
Casa Borbón de Padilla
Autor: Arq. José Graña
Ubicación: 25 de Mayo 785, S.M. de Tucumán
Fecha: 1924
E.56



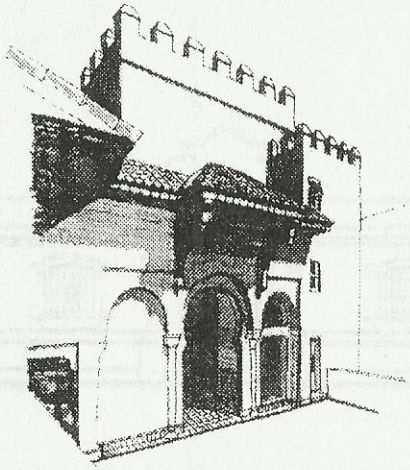
Vivienda Unifamiliar
Autor: Angel Guido
Ubicación: Av. Pellegrini 1985, Rosario
Fecha: -
E.57



Casa Dr. José Ignacio Aráoz
Autor: Arq. Manuel Luis Graña
Ubicación: 25 de Mayo 887, S.M. de Tucumán
Fecha: 1942
E.58



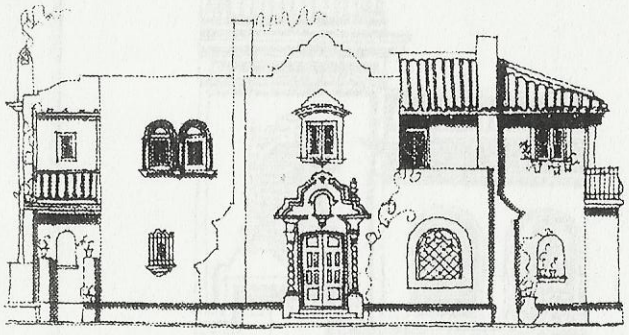
Banco de Boston
Autor: Arqs. Chamber y Thomas
Ubicación: Florida y Bartolomé Mitre, Buenos Aires
Fecha: 1924
E.59



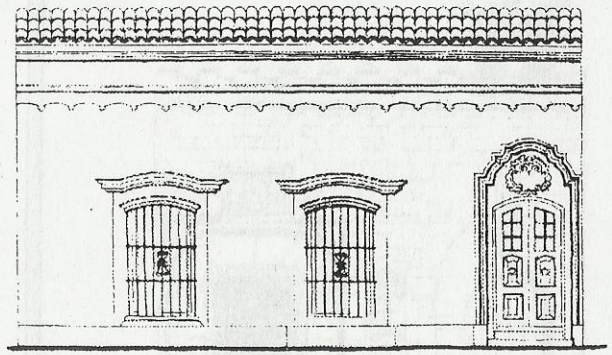
Edificio Tornquist
Autor: Arq. Alejandro Bustillo
Ubicación: Bartolomé Mitre 523 al 59
Fecha: 1930
E.60

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

CATALOGO DE OBRAS ANALIZADAS



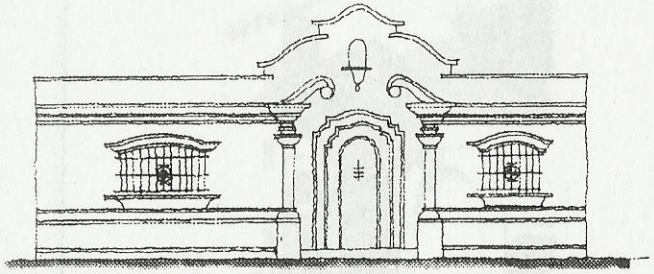
Constructor Arq. Lacalle Alonso
Autor: Arq. Birabén y Lacalle Alonso — Fecha: 1929
Ubicac.: Moreno 415, San Martín, Buenos Aires — E.61



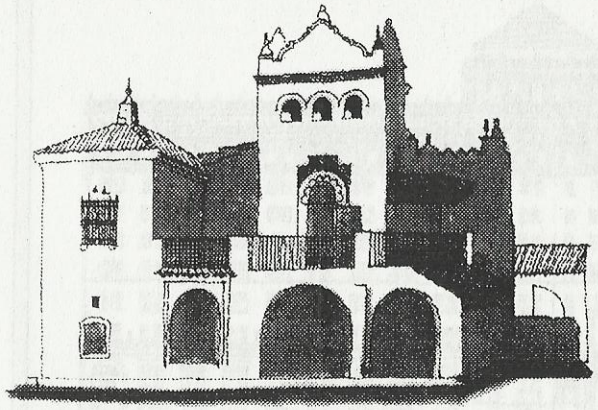
Propiedad del Sr. Edmundo Dilella, Reforma de Frente
Autor: Ferrini y Larrad F. — Fecha: -
Ubicación: Av. Belgrano 850, Salta — E.62



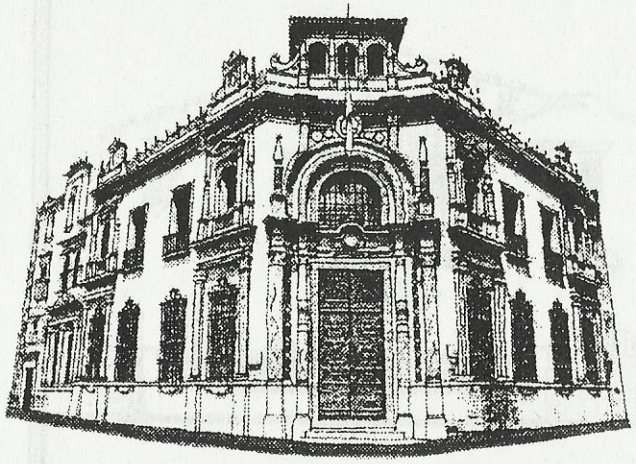
Obra calle 25 de Mayo 341
Autor: Marcos Abrebanel — Fecha: -
Ubicación: Mitre 133 — E.63



Propiedad Arq. Carlos A. Franziny
Autor: Ing. Pedro F., Remy Solá — Fecha: -
Ubicación: Leguizamón 543 — E.64



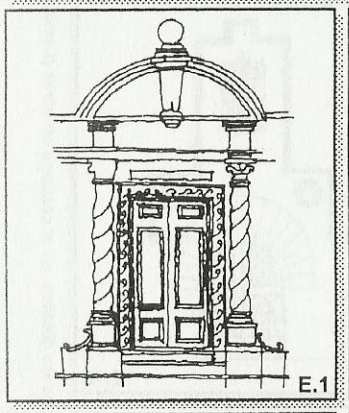
Casa del Sr. Rufino Cossio
Autor: Arq. José Graña — Fecha: 1928
Ubicación: Villa Marcos Paz, Tucumán — E.65



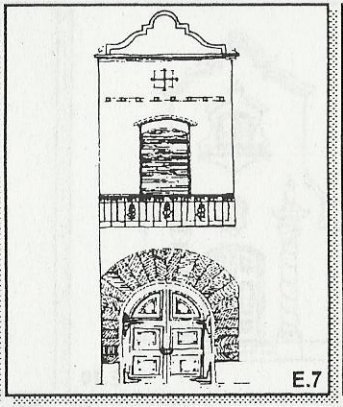
Banco Hipotecario
Autor: Arq. L. Pascucci — Fecha: -
Ubicación: España y Balcarce, esq. S.O., Ciudad de Salta — E.66

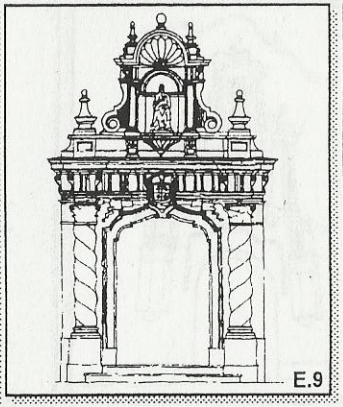
ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

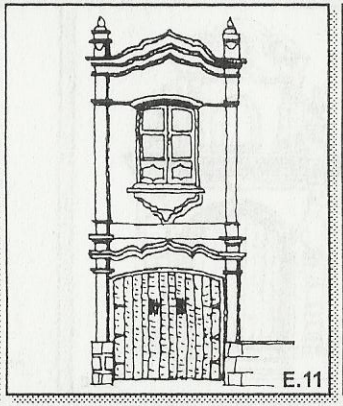
PORTADAS

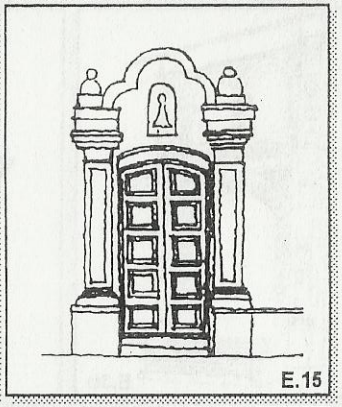

E.1

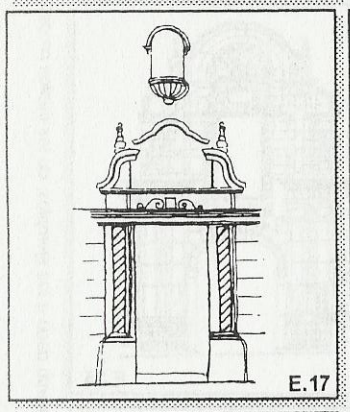

E.3a

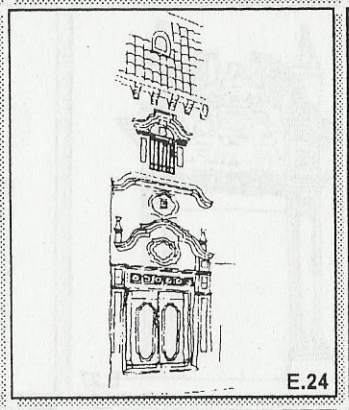

E.7


E.9

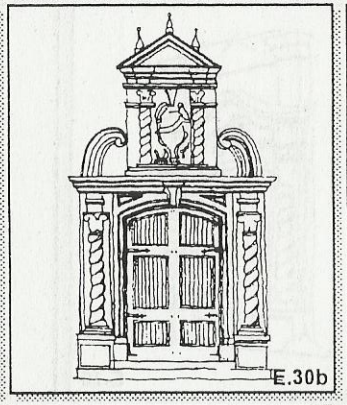

E.11

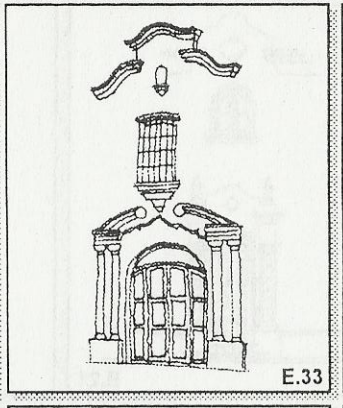

E.15

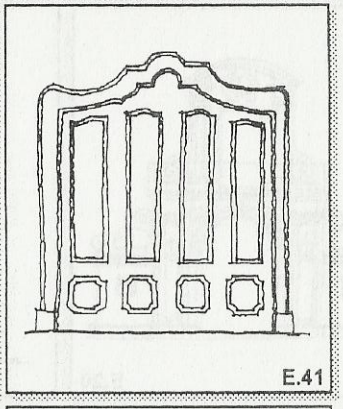

E.17

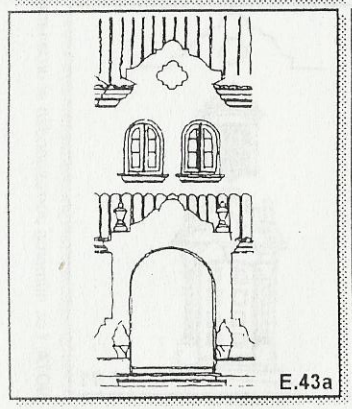

E.24

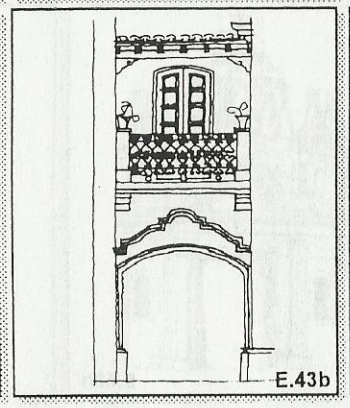

E.30a

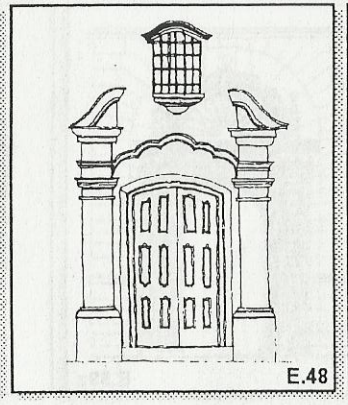

E.30b

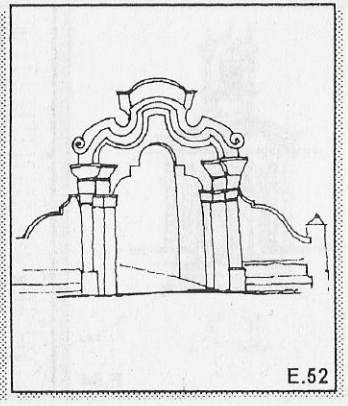

E.33

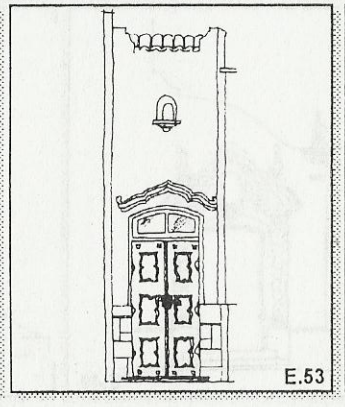

E.41

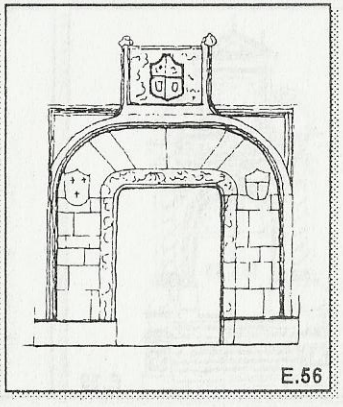

E.43a


E.43b


E.48


E.52

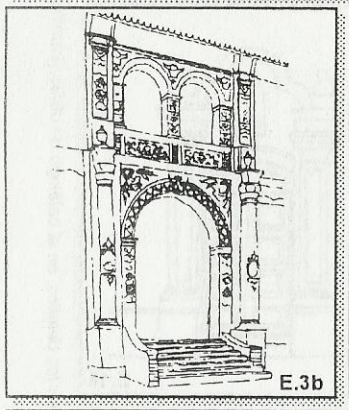

E.53

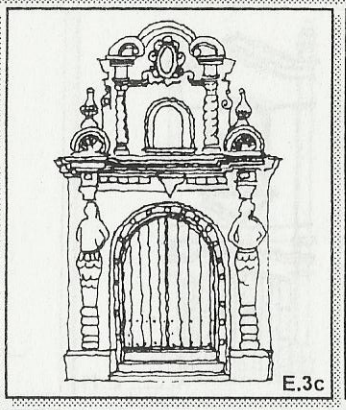

E.56

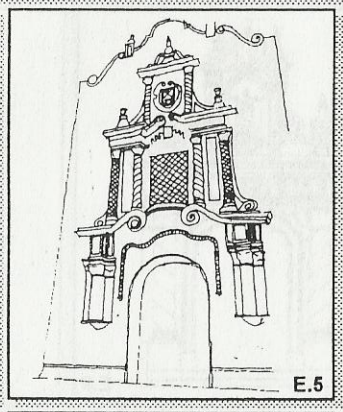
NOTA: Los números corresponden al ordenamiento dado a los ejemplos, de los cuales proceden los detalles, en el catálogo de obras (Láminas 1 al 11).

ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

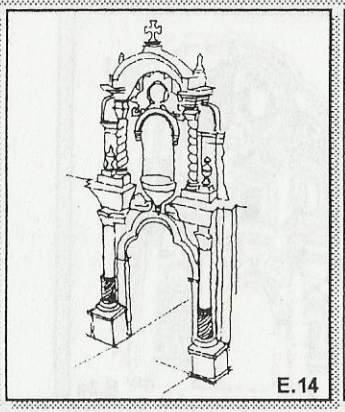
PORTADAS

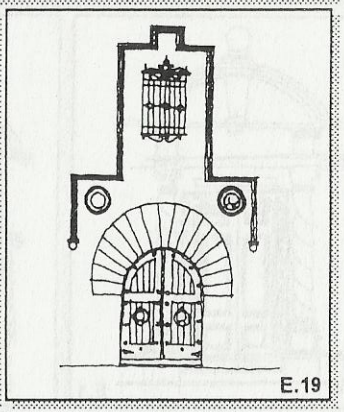

E.3b

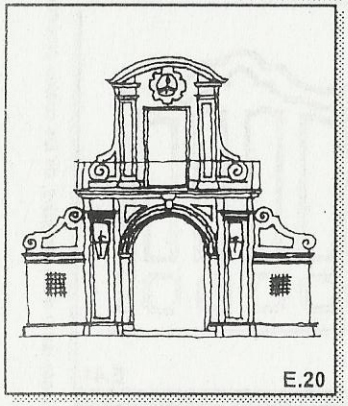

E.3c

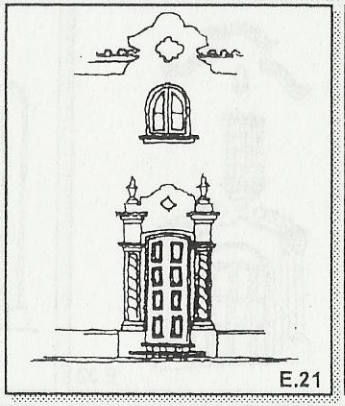

E.5

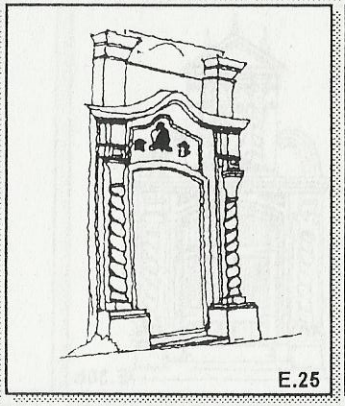

E.10

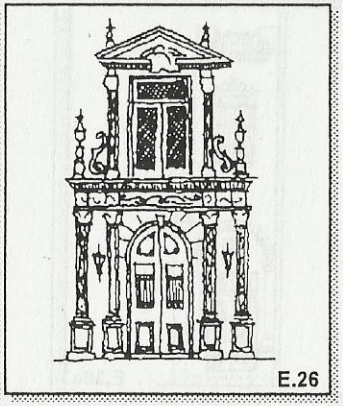

E.14

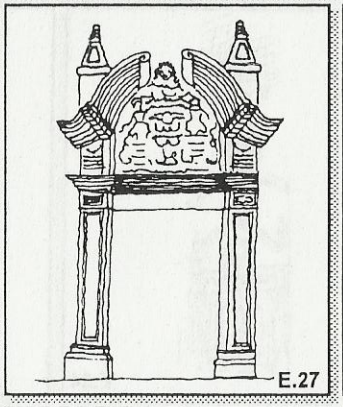

E.19

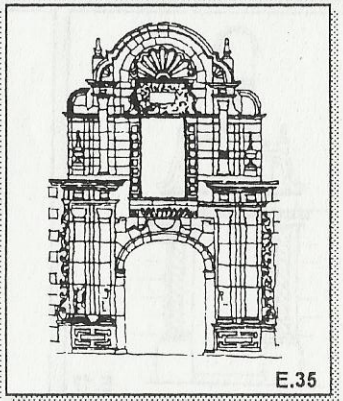

E.20

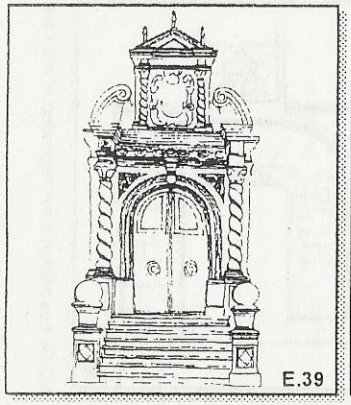

E.21

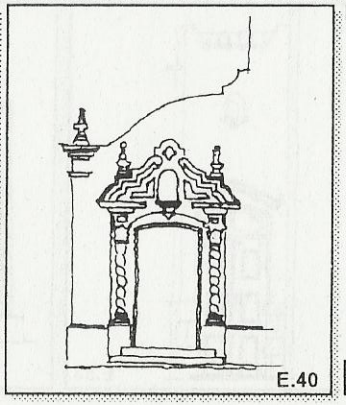

E.25

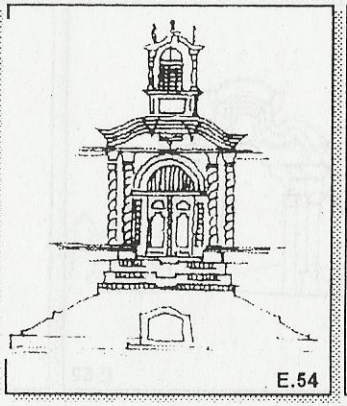

E.26

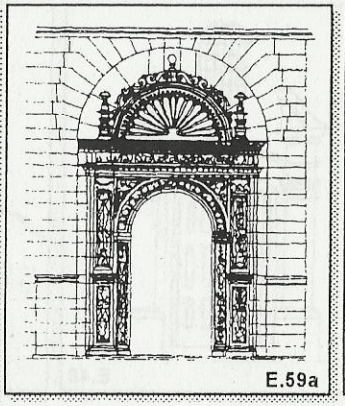

E.27


E.35

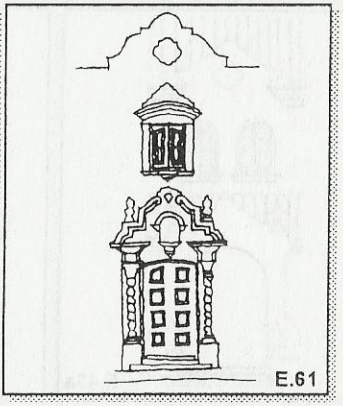

E.39


E.40


E.54


E.59a


E.59b

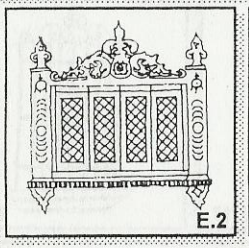

E.61

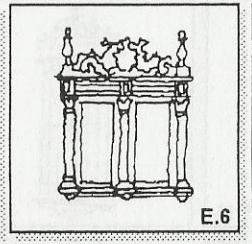
NOTA: Los números corresponden al ordenamiento dado a los ejemplos, de los cuales proceden los detalles, en el catálogo de obras (Láminas 1 al 11).

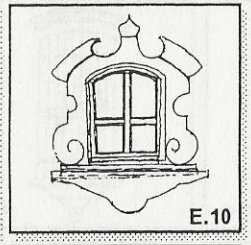
ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

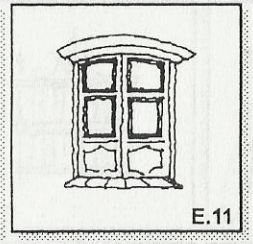
VENTANAS - BALCONES

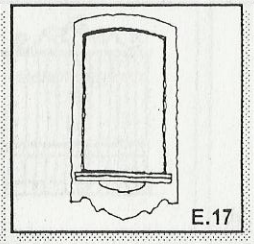
VENTANAS

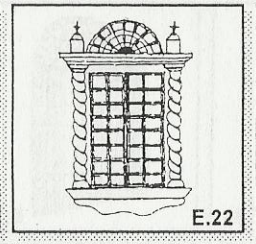

E.2


E.6


E.10

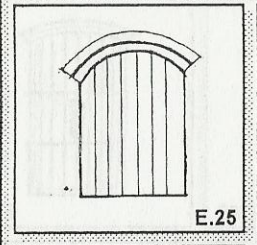

E.11


E.17

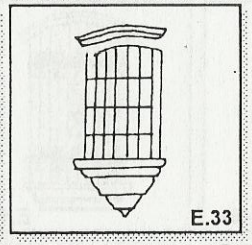

E.22

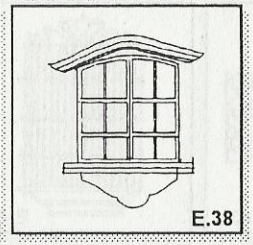

E.24a

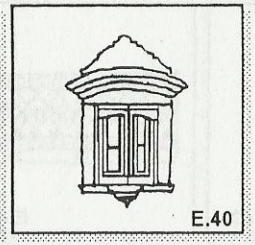

E.24b

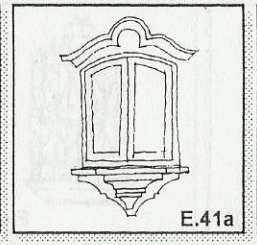

E.25

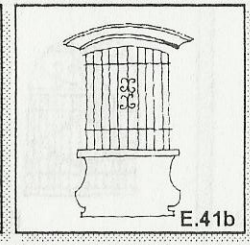

E.30

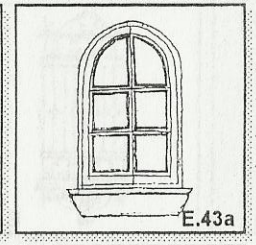

E.33

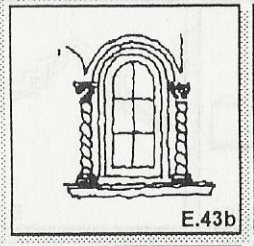

E.38

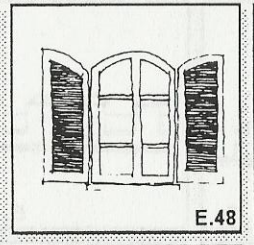

E.40

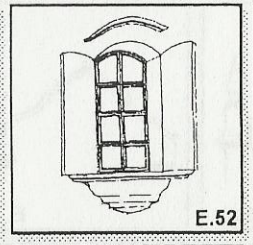

E.41a


E.41b

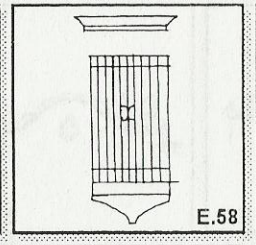

E.43a

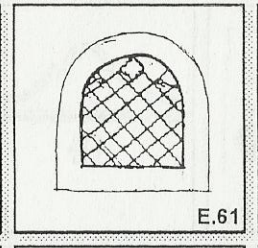

E.43b


E.48


E.52


E.53

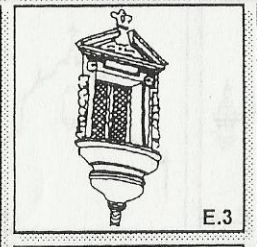

E.58

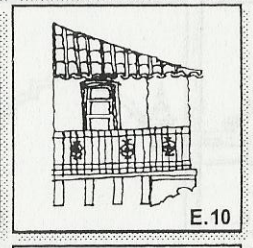

E.61

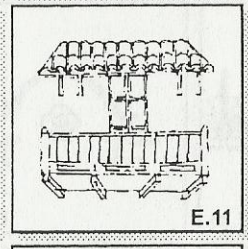

E.62a


E.62b

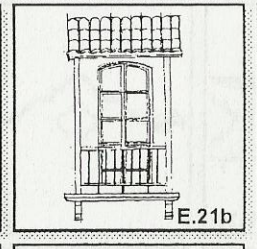
BALCONES


E.3


E.10

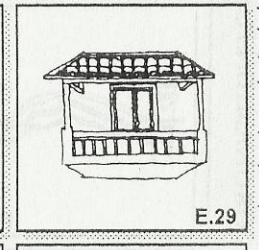

E.11


E.21a

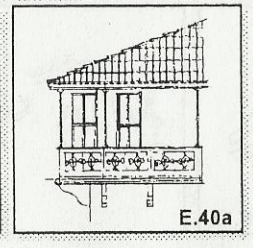

E.21b

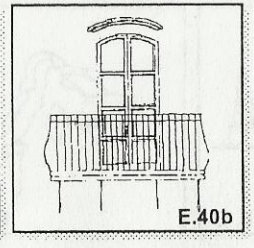

E.24

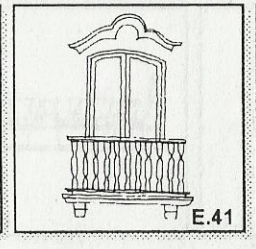

E.28

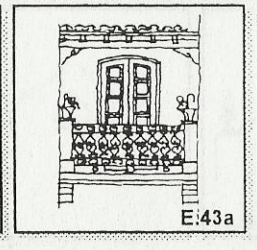

E.29


E.30


E.40a


E.40b


E.41


E.43a


E.43b


E.48

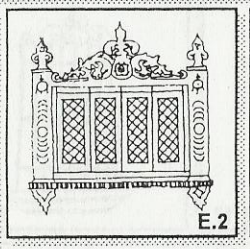

E.58

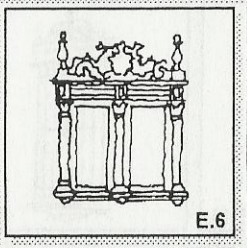
NOTA: Los números corresponden al ordenamiento dado a los ejemplos, de los cuales proceden los detalles, en el catálogo de obras (Láminas 1 al 11).

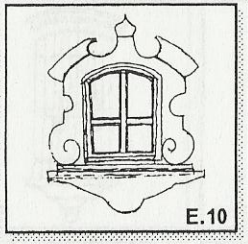
ARQUITECTURA NEOCOLONIAL

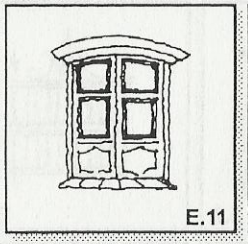
VENTANAS - BALCONES

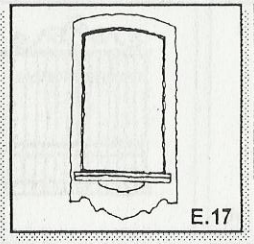
VENTANAS

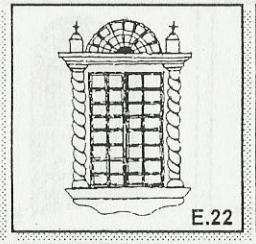

E.2


E.6


E.10

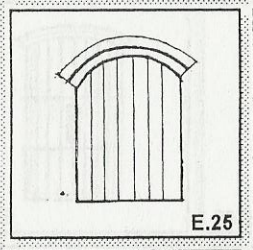

E.11


E.17

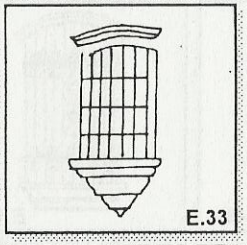

E.22

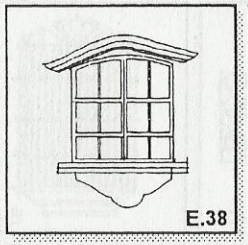

E.24a

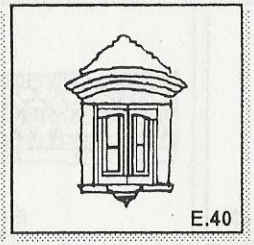

E.24b

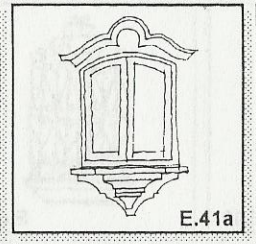

E.25


E.30

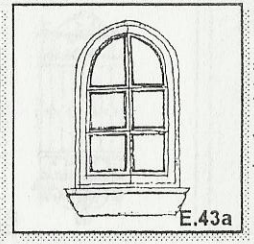

E.33

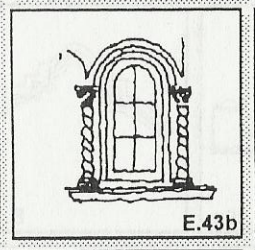

E.38

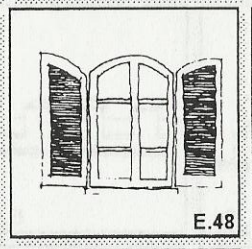

E.40

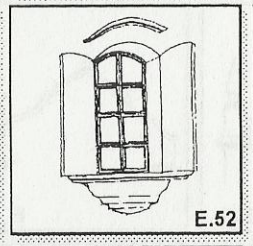

E.41a


E.41b

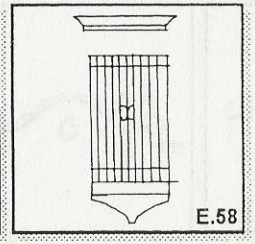

E.43a

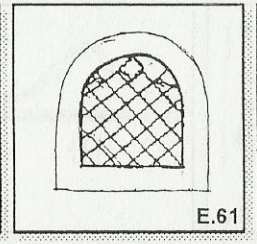

E.43b


E.48


E.52


E.53

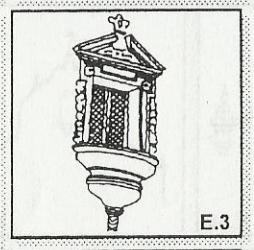

E.58

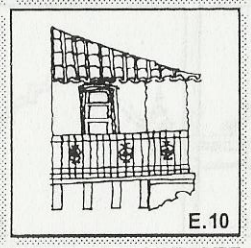

E.61

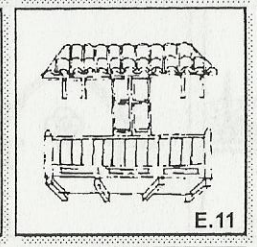

E.62a

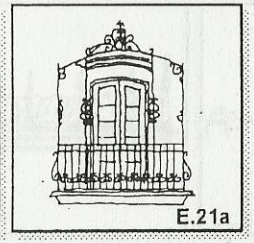

E.62b

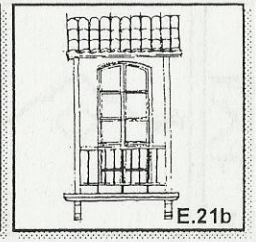
BALCONES


E.3


E.10

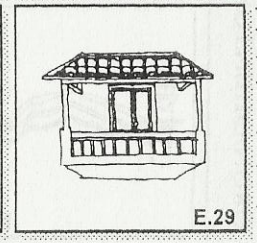

E.11


E.21a

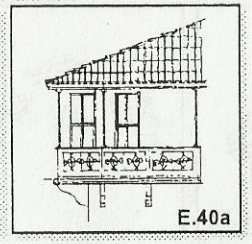

E.21b

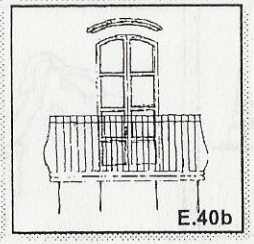

E.24

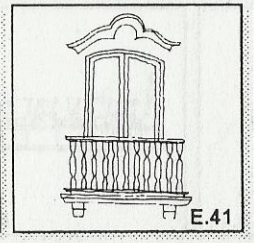

E.28

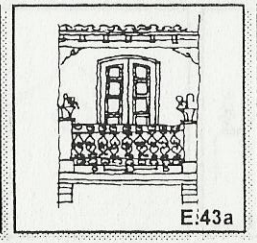

E.29


E.30


E.40a

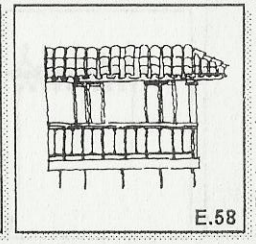

E.40b


E.41


E.43a


E.43b

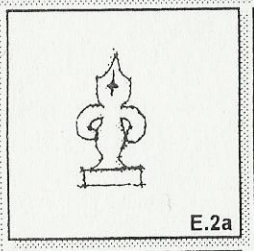

E.48

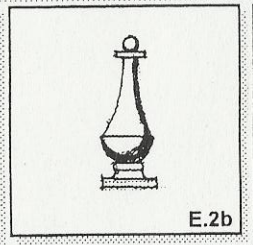

E.58

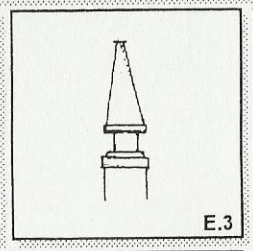
NOTA: Los números corresponden al ordenamiento dado a los ejemplos, de los cuales proceden los detalles, en el catálogo de obras (Láminas 1 al 11).

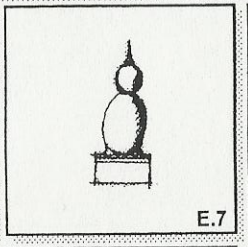
ARQUITECTURA NEOCOLONIAL
MOTIVOS ORNAMENTALES

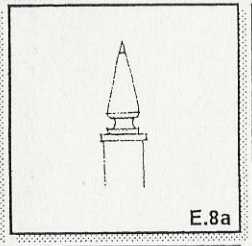
PINACULOS

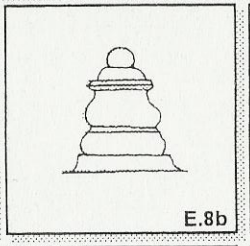

E.2a

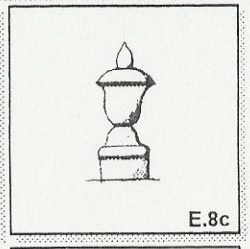

E.2b

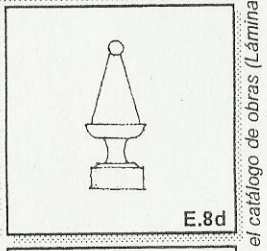

E.3

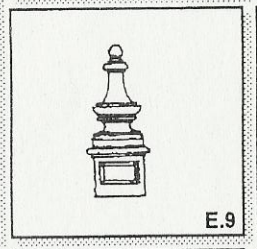

E.7

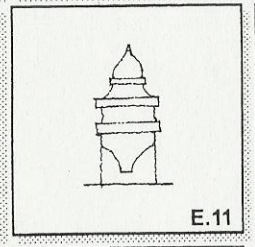

E.8a

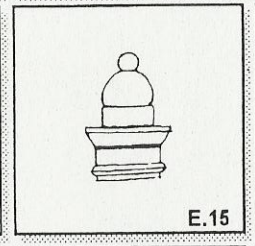

E.8b

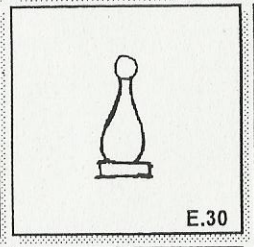

E.8c

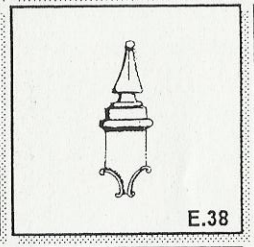

E.8d

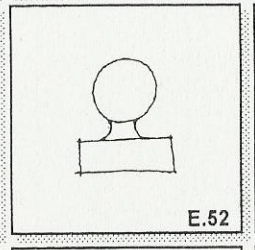

E.9

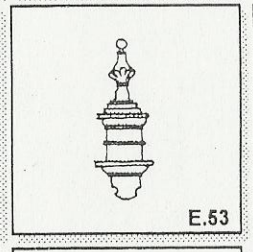

E.11

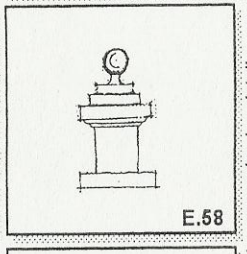

E.15


E.30


E.38

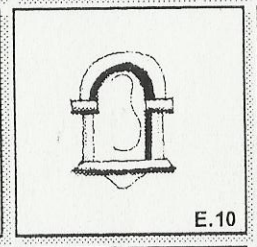

E.52


E.53

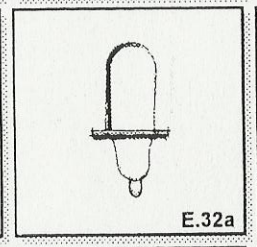

E.58

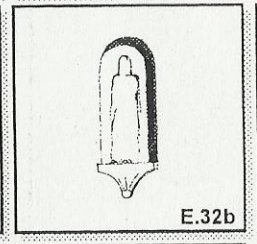
HORNACINAS

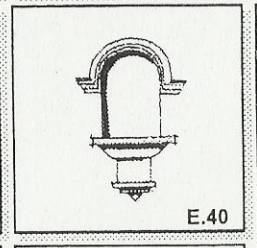

E.9

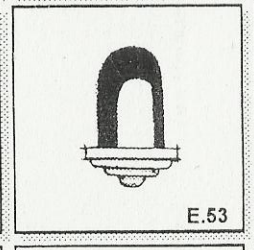

E.10

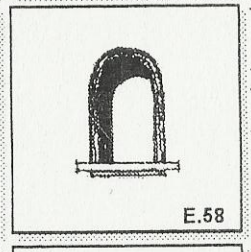

E.17


E.32a

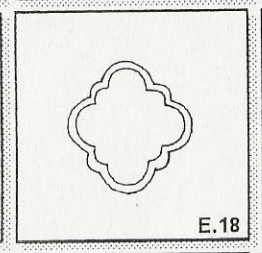

E.32b

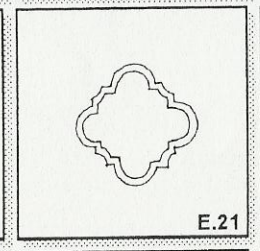

E.40

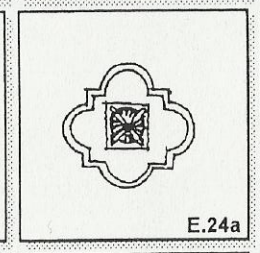

E.53

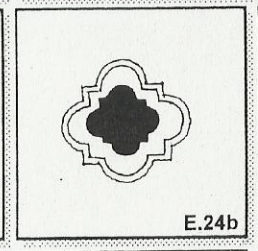

E.58

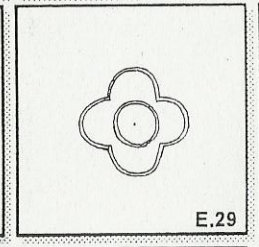
ROSETONES

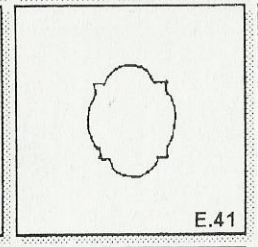

E.18

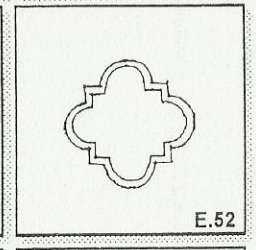

E.21

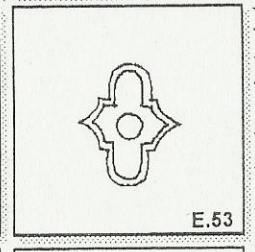

E.24a


E.24b

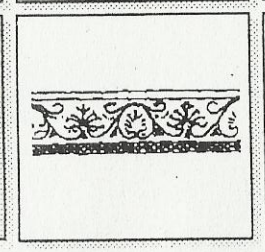

E.29

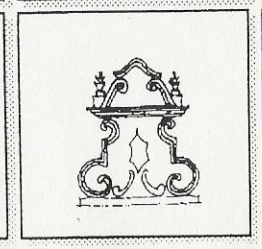

E.41

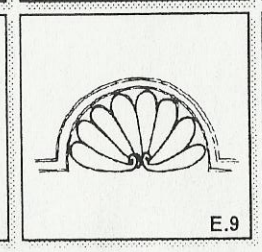

E.52

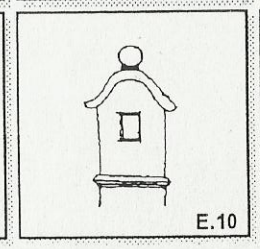

E.53

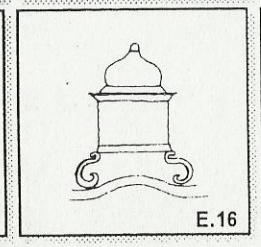
VARIOS

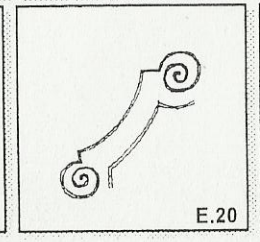


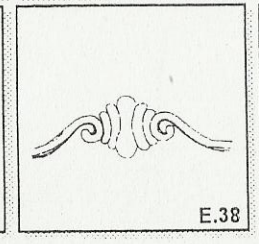


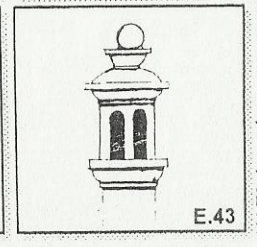

E.9


E.10


E.16


E.20


E.38


E.43

NOTA: Los números corresponden al ordenamiento dado a los ejemplos, de los cuales proceden los detalles, en el catálogo de obras (Láminas 1 al 11).