

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Tipo de documento: Tesis de maestría



Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura

Un Palacio Moderno. Composición y carácter en el edificio de Alejandro Bustillo para Juana G. de Devoto en 1935

Autoría: Trepat, Lorenzo

Fecha: 2026

¿Cómo citar este trabajo?

Trepat, L. (2026). *Un Palacio Moderno. Composición y carácter en el edificio de Alejandro Bustillo para Juana G. de Devoto en 1935*. [Tesis de maestría. Universidad Torcuato Di Tella]. Repositorio Digital Universidad Torcuato Di Tella

<https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/14375>

El presente documento se encuentra alojado en el Repositorio Digital de la Universidad Torcuato Di Tella bajo una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

Dirección: <https://repositorio.utdt.edu>

Universidad Torcuato Di Tella

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura

Un Palacio Moderno.

Composición y carácter en el edificio de Alejandro Bustillo para Juana G. de Devoto en 1935.

Tesista: Arq. Lorenzo Trepát

Director: Dr. Arq. Luis Müller

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Universidad Torcuato Di Tella

Rector: Juan José Cruces

Vicerrector: Martín Hevia

Director General de Estudios: Patricio Yamin

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Decano: Marcelo Faiden

Dirección de Carrera: Ricardo Fernández Rojas

Dirección Ejecutiva: Florencia Medina

Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura

Director: Jorge Francisco Liernur

Programa en Arquitectura del Paisaje

Director: Ignacio Fleurquin

Programa en Preservación y Conservación del Patrimonio

Director: Fabio Grementieri

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Director: Javier Agustín Rojas

Archivo Di Tella Arquitectura

Directora: Isabella Moretti

Editorial Di Tella Arquitectura

Director: Fernando Schapochnik

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



1

Índice

Abstract.....	03
Agradecimientos.....	04
Introducción.....	05
Estado de los estudios.....	14
Capítulo 1. Alejandro Bustillo arquitecto. El contexto social, económico, cultural y arquitectónico en la Buenos Aires 1915 - 1935.	
Del lado correcto de la calle.....	20
Entre el arte y el oficio.....	24
Modernización, industria y la cultura cosmopolita.....	27
La experiencia del habitar moderno.....	31
Normas, poder y valores en la práctica arquitectónica moderna	34
Capítulo 2. Del encargo al edificio. Composición, carácter y otras vicisitudes.	
El ejercicio de componer.....	56
La cuestión de carácter.....	61
La Familia Devoto.....	68
El Palacio devoto.....	70
Continuidades, cambios e innovaciones.....	95
La fachada que no fue.....	99
Conclusiones.....	101
Índice Imágenes.....	105
Fuentes primarias	111
Bibliografía.....	111

¹ Fachada Palacio Devoto. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Abstract

La presente investigación analiza el edificio de departamentos que Alejandro Bustillo proyectó por encargo de Juana G. de Devoto en la ciudad de Buenos Aires entre 1935 y 1937, como un caso paradigmático que condensa las tensiones entre la tradición académica y la modernidad en la arquitectura argentina del período de entreguerras. A partir del estudio del corpus de edificios residenciales construidos por el arquitecto entre 1917 y 1935, se propone un abordaje que articula el análisis disciplinar con los procesos económicos, sociales y culturales propios de una ciudad atravesada por los procesos de modernización.

El estudio de la obra se estructura en torno a los conceptos de composición y carácter entendidos como campos de creación del proyecto arquitectónico heredados de la tradición *Beaux-Arts*, e indaga las configuraciones mediante las cuales buscó dar respuesta a las transformaciones derivadas de la urbanización y de la emergencia de nuevos valores culturales. Mediante el análisis de planos, dibujos y fotografías del Palacio Devoto se establecen continuidades, cambios e innovaciones, presentes en las plantas y las fachadas de los edificios, en las que coexisten elementos clásicos y lógicas modernas.

Este trabajo sostiene que el edificio se presenta como el resultado del entrelazamiento complejo de factores contextuales, teórico-disciplinarios y decisiones proyectuales, configurando un artefacto de condición ambigua en la que convergen tradición y modernidad, adaptación y resistencia, autonomía y condicionamiento sintetizados en la expresión “palacio moderno”.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Agradecimientos

La presente tesis es el resultado de un proceso formativo como alumno de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura de la escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella, institución a la cual agradezco la posibilidad de continuar mi formación junto a un cuerpo docente de alto nivel académico.

En este recorrido, muchas han sido las personas que han contribuido, de diversas maneras, a concretar esta investigación. En primer lugar, agradecer a mi director Luis Müller, por el acompañamiento y guía en esta investigación, a Fernando Jorge Bustillo por la predisposición para atender mis consultas, y así como, a Josefina Roveta por facilitarme el acceso al Palacio Devoto.

A mis compañeros de maestría Sofía Giayetto y Gianfranco Panza, cuyas conversaciones y espíritu colaborativo han enriquecido este proceso a lo largo del cursado de esta maestría.

Agradezco a Oscar Fuentes por el aporte económico, sin el cual este trabajo no hubiera sido posible. Del mismo modo, agradezco el compañerismo y respaldo de Humberto Guel y Edgardo Rojas, en quienes encontré un apuntalamiento para afrontar la faena diaria.

Un agradecimiento especial merece las personas que forman y han formado parte del Archivo de la Universidad Torcuato Di Tella: Amanda Gamboa, Catalina Sfer Salas, Celeste Setzu, Diego Hottier, Florencia Gandara y Vicente Crivello Ballester. A todos ellos les agradezco la profesionalidad, la calidez y la buena predisposición con la cual me recibieron en cada una de las extensas visitas al archivo.

Y, por último, a Irene, Salvador y Amanda, por comprender la ausencia física producto de las horas que esta investigación demandó y que muchas veces fueron tiempo que no pude compartir con ellos.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Introducción

Entre 1915 y 1977 Alejandro Bustillo construyó aproximadamente 300 obras como profesional, cifra que lo ubicó entre los arquitectos más prolíficos del siglo XX en Argentina. Su producción abarcó una amplia gama de programas entre los que se encuentran estancias de campo, casas urbanas, casas para guardaparques, capillas, iglesias, mausoleos, monumentos, hoteles, bancos, casinos, edificios de oficinas y residenciales. Por la cantidad, calidad constructiva e impacto de sus edificios, la relevancia de su obra y el aporte a la cultura arquitectónica argentina resulta innegable. Construyó en numerosas localidades del país, entre ellas Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mar del Plata, San Carlos de Bariloche, Villa la Angostura, Tucumán, Posadas, La Plata, Iguazú, Miramar, Necochea, Tandil, Maipú, Lincoln entre otras², y en ciudades europeas como París y Bruselas. Sus edificios como el Hotel Casino de Mar del Plata, el Hotel Llao Llao en San Carlos de Bariloche y el Monumento a la Bandera en Rosario han marcado la estética e imagen de las ciudades donde se emplazaron. 1, 2 y 3). Por otro lado, la casa construida para Victoria Ocampo en Palermo Chico representó un hito de la arquitectura moderna argentina.

En sus construcciones en Argentina, el arquitecto ensayó una variedad de escalas y estilos, incluidos el *Beaux-arts*, el *Art Decó*, el borbónico Luis XV, el pintoresquismo, el modernismo y el colonial. Siendo parte de la producción del arquitecto argentino, la serie de edificios residenciales - construidos entre 1917 y 1935- resalta en el compendio de sus obras. Construidas bajo un mismo programa este grupo de obras presenta composiciones y estéticas heterogéneas, característica particular que no se observa en sus otras series programáticas, como en el caso de las casas de campo o las casas para los guardaparques -en las casas de campo implementó el estilo neocolonial, y mientras que aplicó el pintoresquismo en las casas de los guardaparques-.

Dentro del corpus de las construcciones residenciales se encuentra el edificio de departamentos para Juana G. de Devoto, ubicado en la ciudad de Buenos Aires en Av. del Libertador esquina con calle Ugarteche. Ejecutada en 1935, esta construcción de Alejandro Bustillo es un caso ejemplar en la producción del arquitecto. Esta obra condensa un proceso de dos décadas de ejercicio crítico profesional, que entrelaza el saber y pensamiento de un arquitecto de formación academicista - cimentado en el sistema de *composición* y la teoría del *carácter*- en un contexto económico, social y

² Alejandro Bustillo realizó obras en ciudades y localidades de menor tamaño entre las que se incluyen además de las mencionadas las localidades de: Pilar, La Cumbre, Orense, San Antonio de Areco, Curumal, Ascochinga, Río Cuarto, Cañuelas, Moreno, Ranelagh, Esteban Echeverría, Monte Grande, El Chenque, Valle Hermoso, Carhué, Palermo, Capitán Sarmiento, Bernal, Parque Leloir, San Isidro, coronel Vidal, Wilde, Máximo Paz, Arroyo Dulce, General Pico, Gándara, Venado Tuerto, Olavarría.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

cultural de la ciudad de Buenos Aires atravesada por procesos de modernización, -caracterizado por el aumento demográfico, la industrialización y la propagación de los ideales, valores y estéticas modernistas en el ámbito cultural local-. Esta obra residencial que Alejandro Bustillo ejecutó para la señora Devoto propone explorar una veta que se hace presente entre las arquitecturas clásicas y las modernistas, materializando lo que se puede denominar como “Palacio Moderno”.

Hijo de la modernidad, Alejandro Bustillo nació en 1889, período en el cual comenzaron a vislumbrarse cambios sustanciales en el campo social y urbano en Argentina producto de la modernización del sistema productivo agrario y manufacturero. A finales de siglo XIX se dio inicio de la actividad industrial³ y se implementó el uso masivo del ferrocarril como transporte de carga, lo que abarató los costos del traslado de materia prima y posibilitó la explotación rentable de nuevas tierras productivas⁴. Este cambio en la matriz económica demandó gran cantidad de mano de obra fomentando el movimiento migratorio. En primer lugar, los inmigrantes provenientes de los países del sur de Europa llegaron al país para trabajar en los campos, y posteriormente del campo a la ciudad, lo que trajo aparejado sustanciales modificaciones en la configuración urbana de Buenos Aires. La modernización de los medios productivos y el aumento demográfico entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX transformaron la ciudad capital en una metrópolis.

Alejandro Bustillo fue miembro de una estructura familiar tradicional argentina. El entorno social del cual formó parte fue determinante para su desarrollo como profesional. Un padre letrado - José María Bustillo-, una madre de perteneciente a la familia Madero y Ramos Mejía -María Luisa Maderos Ramos Mejía- y el matrimonio con María Blanca Ayerza⁵ lo ubicó dentro del círculo de la élite argentina. Los lazos familiares le permitieron obtener un gran número de encargos privados. Por medio de sus hermanos, supo establecer relaciones con los diferentes gobiernos que capitalizó obteniendo acceso a encargos públicos de gran escala. Uno de sus hermanos, Exequiel Bustillo, -otro hermano- fue el propulsor de la Dirección de Parques Nacionales⁶, mientras que su otro hermano, José María Bustillo, fue ministro de obras públicas del gobernador Manuel Fresco⁷ y esposo de María Luisa Devoto, hija de Bartolomé Devoto y Juana Gonzales de Devoto. A través de las relaciones sociales

³ En 1887 se creó la Unión Industrial Argentina.

⁴ Entre 1878 y 1885 el presidente Julio Argentino Roca llevó adelante la “Conquista del Desierto”, una campaña militar mediante la cual se conquistaron grandes extensiones de territorio de la región pampeana y patagónica, terreno que se encontraba bajo el poder de los pueblos originarios.

⁵ Ayerza fue una familia terrateniente de origen vasco.

⁶ Creada en 1934, los dos parques que se concibieron bajo esta agencia fueron el Parque Nacional Nahuel Huapi y el Parque Nacional Iguazú. En ambos parques Alejandro Bustillo construyó varias obras.

⁷ Gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1936 y 1940. Conservador y con tendencia antidemocrática, en su mandato promovió la obra pública, eligiendo a los arquitectos Francisco Salamone y Alejandro Bustillo para ejecutarlas.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

establecidas con otros personajes de la clase alta argentina -como el banquero Carlos Tornquist, la familia Ocampo y los Anchorena -entre otros- accedió a numerosos encargos⁸.

Desde su juventud recibió una educación mixta y adquirió conocimientos que determinaron la impronta de su obra, una producción enmarcada entre la calidad técnico constructiva y la expresión artística. A temprana edad, entre 1902 y 1907, comenzó con su formación edilicia como alumno del colegio Otto Krause. En esta institución, la cual impartía un modelo educativo de tradición alemana, adquirió conocimientos técnicos constructivos y habilidades manuales orientadas al hacer profesional. Como universitario, asistió a partir de 1907 a la Escuela de Arquitectura de la ciudad de Buenos Aires. Entre 1910 y 1912 Bustillo interrumpió sus estudios para dedicarse completamente a la pintura, otra de sus pasiones junto a la escultura.

En la primera década de existencia, la Escuela de Arquitectura imitó el modelo de enseñanza de la escuela de *Beaux-Arts* francesa. Sin embargo, el mismo se adaptó a las condiciones y necesidades locales, dando por resultado una educación heterogénea producto de las diferentes visiones de los docentes. La institución de enseñanza arquitectónica se conformó, por un lado, con docentes que portaban una visión ingenieril provenientes de la tradición de mitad del siglo XIX que se referenciaba en la obra civil francesa y del norte de Italia, por otro lado, con docentes relacionados a artes plásticas. Entre los profesores más relevantes de la institución se encontraban Alejandro Christoffersen, Pablo Hary y Edouard Le Monnier, todos ellos extranjeros formados en instituciones europeas. A través de estos maestros Bustillo adquirió el conocimiento del sistema de *composición* y de la teoría del *carácter*.

Los conceptos de *composición* y *carácter* se introdujeron al universo teórico y crítico arquitectónico en el siglo XVIII, y si bien se puede establecer una relación directa entre ambos, la noción de *composición* y *carácter* ha tenido diferentes acepciones a lo largo de la historia. Werner Szambien se refiere al *carácter* en la arquitectura como un concepto que se tomó de la pintura y se refiere a la expresión de una obra⁹. Esta cualidad comunicativa fue denominada en el siglo XVIII por Claude-Nicolas Ledoux como “arquitectura parlante”¹⁰. En el siglo XIX Leonce Reynaud¹¹ definió al *carácter* arquitectónico de un edificio como la finalidad de transmitir el motivo de su construcción el cual se

⁸ Entre los que se encuentran: Ortiz Basualdo, Pereyra Iraola, Blaquier, Rocca, Casares, Leloir, Uriburu, Ayerza, Braun Menéndez, Ezcurra, Ramos Mejía, Gómez Piñeyro, Rodríguez Larreta, Dellepiane, Campomar, Sterman, Dubois, Madero, Udaondo, Menditeguy, Pereda, Green, Duhau, Dorrego. Archivo Universidad Torcuato Di Tella.

⁹ Szambien, Werner. *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la época clásica. (1550-1880)*, Madrid, Akal, 1993. En este aspecto, resulta relevante la formación artística del arquitecto y su pasión por la pintura, la cual mantuvo hasta el fin de sus días.

¹⁰ En Mallgrave, Harry Francis, *Architectural Theory*, 2006, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, pp. 191.

¹¹ En Van Zanten, David, *Le système des Beaux-Arts*, 1978, AD Profiles 17, núm. 48 Vol 48.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

expresa a través del aspecto físico de la obra, como la forma del edificio, de sus materiales, de su decoración y de su sistema de construcción y estructura, como también a través del uso y percepción de sus recorridos, sus espacios¹². Bajo estas referencias podemos relacionar al hablar de *carácter* en la arquitectura como expresión artística, simbólica y funcional respecto al programa al cual el edificio se encuentra destinado.

Dentro de esta teoría, el *tipo* arquitectónico tiene una relación directa en la concepción del *carácter*, ya que se entiende que los edificios que contienen los mismos programas se asemejan en su organización espacial y formal. Como explica David Van Zanten, fue a través de Julien Guadet, Francois Blondel y J.N. Durand que se avanzó sobre el compendio de tipologías, y sobre todo a este último, el desarrollo del método de *composición* arquitectónica. El método de *composición* arquitectónica refiere al refinamiento, adaptación y nuevas configuraciones de los tipos arquitectónicos existentes. La implementación del mismo permitió la creación de estructuras funcionales y morfológicas complejas. Paralelamente al método, por *composición* se entiende al estado final de organización de las partes.

Alejandro Bustillo se graduó como arquitecto en 1914. Iniciada su actividad como profesional, sus primeras obras fueron una serie de casas de campo de estilo neocolonial y casas de veraneo en la ciudad de Mar del Plata las cuales se proyectaron bajo los parámetros del pintoresquismo del norte de Francia. Entre 1922 y 1924 el empresario Carlos Tornquist invitó al arquitecto a París con el fin de estudiar la arquitectura de la ciudad. El viaje tuvo como propósito estudiar los *petit hotel* para la construcción de la futura vivienda personal de Tornquist en Buenos Aires. Durante su estancia en la capital francesa posiblemente observó las obras maestras del *Beaux-Arts* como también los modernos edificios construidos por arquitectos, como el edificio de departamentos en Rue Franklin (1902 - 1904) de Auguste Perret. En 1922 construyó en París su segunda casa de renta -la primera había sido construida en 1917 en Buenos Aires¹³. Al regresar a su ciudad natal, construyó entre 1923 y 1935 una serie de edificios residenciales¹⁴.

Desde principios del siglo XX la industria de la construcción en Buenos Aires había implementado nuevas tecnologías y técnicas posibilitando la construcción de nuevas tipologías arquitectónicas. La estructura en acero, la construcción de servicios sanitarios y la utilización de medios mecánicos de elevación aplicados al uso doméstico resultaron fundamentales para las construcciones

¹² Ibidem.

¹³ La casa de renta ubicada sobre la calle Viamontes 2759, fue construida en 1917 a pedido del señor Juan C. Naón.

¹⁴ Alejandro Bustillo construyó cuarenta y seis casas de renta en su carrera como profesional entre 1917 y 1948. Archivo Universidad Torcuato Di Tella.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

en altura de los edificios residenciales. Con la presencia de estas nuevas edificaciones se concretaron cambios drásticos en el ámbito de la arquitectura, en la morfología urbana y en los modos de habitar propios de una sociedad en proceso de modernización.

En un contexto de aumento en la demanda habitacional urbana, producido por el shock demográfico¹⁵ migratorio estimulado por las posibilidades que brindaron las nuevas tecnologías y el aumento de actividades económicas urbanas relacionadas al desarrollo industrial y el puerto, los edificios residenciales destinados a alquiler se establecieron como opción de hábitat urbano. Las llamadas “casas de renta” adquirieron relevancia como tipología edilicia capaz de cubrir la demanda de viviendas¹⁶. El tema tomó presencia en el ámbito académico desde principios del siglo XX. En 1901 se presentaron tesis proyectuales de graduación que trabajaron sobre la tipología de las casas de renta. A su vez, el tema fue desarrollado por Pablo Hary en su curso de Teoría de la Arquitectura, publicado en la Revista de Arquitectura en 1916 y 1917¹⁷.

Tanto en su estudio como en su aplicación, esta tipología edilicia y programática tomó como prototipo el “*Immeuble de Rapport*” parisino y representó un modelo de inversión financiera adoptado por la élite de Buenos Aires. A estos edificios los financiaba un solo comitente y representaba una inversión significativa. Por tal motivo quienes optaron por este modelo de inversión pertenecían a la clase más pudiente de Buenos Aires. Por otro lado, socialmente, habitar una casa de renta significaba un estatus mayor a habitar en un conventillo o “casa chorizo”. Gran parte de la inmigración asentada en la ciudad optó por este tipo de viviendas. La conformación espacial y funcional de las “casas de renta” comparte similitudes de *tipo* con los “edificios de departamentos”, que, a diferencia de las edificaciones destinadas a renta, eran construidos para uso de una familia. Las “casas de renta” y “los edificios de departamentos” se convirtieron en los modelos habitacionales colectivos aceptados por la sociedad e inversores hasta 1949, momento en el que se creó la ley 13.512, llamada “Ley de propiedad horizontal”¹⁸.

¹⁵ Sintagma utilizado por Torre, J. C. en Transformaciones de la sociedad argentina en R. Russell (edi.) *Argentina 1910-2010. Balance de un Siglo*. Editorial Taurus, 2010. para nombrar al fenómeno migratorio de siglo XIX y siglo XX en la República Argentina.

¹⁶ Las “casas de renta” es un edificio de departamentos destinado a alquiler que se produjo en Argentina hasta 1948. Gentile, E. en voz de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, 2004. El edificio y sus departamentos pertenecían a un solo propietario ya que en ese momento no existía la posibilidad de subdividir el inmueble.

¹⁷ Revista dependiente del centro de estudiantes de arquitectura publicada entre 1915 y 1956. En sus primeros años entre sus colaboradores se encontraban profesores y arquitectos de gran prestigio como René Karman, Alejandro Christophersen, Alejandro Bustillo, Martín Noel, Pablo Hary. El mismo Hary escribió una sección en la revista entre 1916 y 1917 llamado “Cursos de Teoría Arquitectónica”. En los ocho capítulos publicados trató, entre otros temas, la arquitectura residencial como los *petit hotels*, la *maison de rapport* o las “casas de renta”.

¹⁸ La “Ley de propiedad horizontal” dictada en 1948 fue una legislación argentina que regulaba la propiedad de departamentos o pisos de un edificio. Estableció el régimen legal para la propiedad en edificios o conjuntos de unidades funcionales, donde

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

A la par de las transformaciones morfológicas de la ciudad, en el período post primera guerra mundial el ambiente cultural y arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires se vio transformado por la irrupción de las ideas de los modernismos europeos, una tendencia que pretendía negar toda relación con el pasado¹⁹. Este pensamiento fue promovido en Buenos Aires por arquitectos, artistas e intelectuales de diferentes ámbitos. La revista *Martín Fierro* (1924 - 1927)²⁰ publicó la obra de Paul Valéry, traducida por el escritor Leopoldo Marechal (quien fuera amigo cercano a Bustillo), y los artículos escritos por Alberto Prebisch que expresaban las ideas racionalistas propias del *L'Esprit Nouveau*. En la organización *Amigos del Arte* (1924)²¹ confluyeron artistas como Emilio Pettoruti y Xul Solar (img. 4 y 5), que, como tantos artistas, habían regresado a Buenos Aires luego de largas estadias de estudio y trabajo en Europa donde se familiarizaron con las vanguardias del futurismo y el cubismo.

Las revistas especializadas provenientes de Europa -como *The Architectural Review*, *Moderne Bauformen* y la *L'architecture d'Aujourd'hui*- fueron fuentes de información de las innovaciones teóricas y constructivas. A su vez, muchos profesionales realizaban viajes de estudio por Europa y los Estados Unidos y promovieron el intercambio con profesionales, como fue el caso de la visita a Buenos Aires de Le Corbusier en 1929. En el caso de Bustillo, además de su estancia en París y su encuentro con Victoria Ocampo, su amistad con Leopoldo Marechal y la relación con los ingenieros alemanes de la empresa GEOPÉ²² -empresa que ejecutó el Banco Tornquist- significaron experiencias personales de relevancia.

En el ámbito de la arquitectura de Buenos Aires, los conceptos de las arquitecturas modernistas tuvieron un gran impacto. En ese entonces, la crisis disciplinar presente desde finales de siglo XIX acusaba las limitaciones del sistema de composición del *Beaux-Arts* para responder a las demandas de la modernización. Los nuevos programas, las escalas y las complejidades de la construcción en altura presentaron tipologías inéditas, como fueron los “rascacielos”. En 1898 Edouard Le Monnier

cada propietario tiene un derecho exclusivo sobre su unidad y es copropietario de los bienes comunes. La posibilidad de tener derecho y propiedad de una unidad en edificios resultó clave para la participación de múltiples inversionistas en un solo edificio.

¹⁹ Katzenstein, Ernesto. *Argentine Architecture of the Thirties*. Estados Unidos, The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Argentine Theme Issue Vol. 18, pp. 54-75. 1992

²⁰ Periódico quincenal vanguardista en que se publicaron escritos de arte y crítica libre que generó una ruptura en el campo intelectual por sus posturas estéticas, ideológicas y artísticas. Dentro de su staff contó con escritores como Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y fue vitrina para artistas como Xul Solar y Emilio Pettoruti.

²¹ Organización fundada con el fin de promover el trabajo de artistas locales y facilitar el acceso a la sociedad de la producción artística nacional, latinoamericana e internacional. Desarrolló actividades en diferentes áreas como la música, el cine, el teatro, arte y literatura.

²² La “Compañía General de Obras Públicas Sociedad Anónima” popularmente conocida como GEOPE fue una empresa constructora de origen alemán especializada en hormigón armado que inició sus actividades en el país en 1913.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

denunciaban una ciudad carente de *carácter* acorde a su estatus de capital continental y cosmopolita²³. Un ejemplo temprano de lo que sucedería en Buenos Aires de principios de siglo se puede observar en algunas ciudades de Estados Unidos a finales del siglo XIX donde proliferaron las construcciones de gran escala²⁴. Hacia finales de los años veinte, la estética modernista se encontraba instaurada en todos los estratos sociales²⁵. La clase media rentista y la élite comitente reclamaron una arquitectura urbana de *carácter* cosmopolita y metropolitana.

Entre 1917 y 1948 Alejandro Bustillo construyó cuarenta y seis edificios residenciales en la ciudad de Buenos Aires. En esta serie, las edificaciones expresaron una gama de variantes en la *composición* que establecen diferencias y similitudes entre ellas. Erguidas en un contexto cambiante que abarcó un período de dos décadas, la diversidad que se expone en esta serie no se observa en el resto de las construcciones seriadas que forman parte del corpus de obras del arquitecto. En estas obras residenciales se entremezclan las técnicas de *composición* del sistema de *Beaux-Arts* -como simetría, tripartición de fachada, *parti*, *marché*, *poché*- con *elementos arquitectónicos* de diseño modernista - como ventanas sistematizadas, superficies abstractas, ornamentos ortogonales, entre otros- que establecen particularidades y disonancias entre los edificios.

Dentro de la serie, el edificio para Juana G. de Devoto ubicado en Avenida del Libertador esquina con calle Ugarteche (1935) resulta un caso revelador. El edificio conjuga una *composición* clásica con elementos arquitectónicos de diseño modernista, los cuales utiliza para definir la expresión de *carácter* palaciego. Construido a pedido señora Devoto a modo de residencia privada, este edificio se presenta como un caso que condensa una gama de procesos, experimentaciones, innovaciones y continuidades -e incluso contradicciones- compositivas, que lo ubican en el pináculo de la producción y expresa una forma clásica de ser moderno. Experiencias similares pueden encontrarse en el campo internacional de la arquitectura. Se pueden establecer relaciones los apartamentos den Rue Franklin 25 bis Auguste Perret (1902-1904) y el diseño y utilización de los *elementos* arquitectónicos, la mezcla

²³ Le Monnier dice: “de Buenos Aires pide novedades en materia de arquitectura [...]; que se reconozca que la primera capital de Sud-América, la ciudad cosmopolita por excelencia, no puede contentarse hoy con sus antiguas fachadas ornamentadas con esas pilastras rematadas por capiteles mil veces repetidos, achatadas por la azotea clásica, así como no puede ya satisfacer sus modernas necesidades la planta no menos clásica del inevitable rosario de habitaciones, que pudo tener su razón de ser en tiempos patriarcales, contemporáneos de la carreta tucumana [...]” (Le Monnier, 1898, p.232). Citado en Bonicatto, Franchino. *Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)*, 2019, p.10.

²⁴ En 1981 en la ciudad de Chicago, USA, el estudio de Adler y Sullivan construyeron el Schiller Theater, un edificio de veinte pisos que materializaba estilemas del *Beaux-arts*. Esta arquitectura sería reivindicada por Pablo Hary en sus Cursos de Teoría de la Arquitectura, y en detrimento de las arquitecturas racionalistas y los edificios sin decoración.

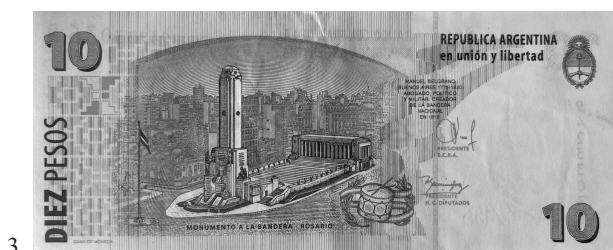
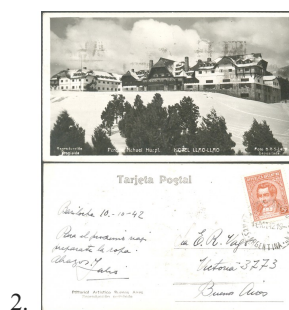
²⁵ Beatriz Sarlo menciona en su libro “Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930” (1988), entre otras cosas, el aumento de los anuncios publicitarios de electrodomésticos e imágenes modernistas en los medios de consumo masivo y como parte del imaginario popular.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

entre diseño moderno, con la obra de Adolf Loos y la *composición* de fachada del Almacén Goldman & Salatsch (1910), y la contraposición *composición* interior y *carácter* exterior de la casa de Ludwig Wittgenstein -construida para su hermana, Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1926-1928) - o la utilización de formas puras en composiciones clásicas en la obra de Gunnar Asplund y elementos clásicos depurados para la determinación del *carácter* de Heinrich Tessenow (img. 6 a 9).

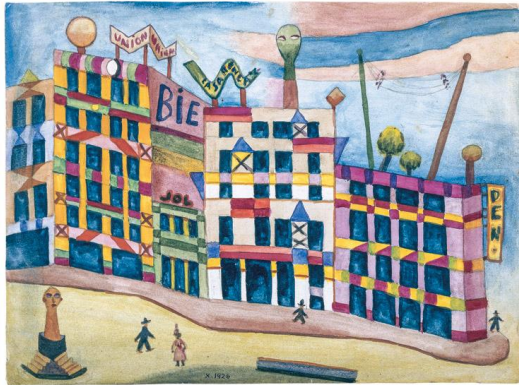
Entre los conceptos y técnicas proyectuales del *Beaux-Arts* y las nuevas ideas modernistas, entre el *carácter* y la *composición*, serán los márgenes entre los cuales navegará la producción del edificio de departamentos para la familia Devoto. Esta investigación tiene por intención adentrarse en las particularidades del edificio que fue proyectado por un arquitecto que asumió el desafío de construir un “Palacio Moderno”, entendiendo la complejidad que conlleva materializar un programa anacrónico en el siglo XX. ¿Hasta qué punto puede pensarse el “Palacio Moderno” como expresión arquitectónica que cristaliza las tensiones entre la arquitectura clásica y la arquitectura moderna? ¿Cuáles son sus aportes a la dicotomía función-forma? ¿Puede esta línea de pensamiento establecer una corriente arquitectónica? ¿Cuáles obras forman parte de este canon? ¿Cómo influyeron en la obra de Bustillo su viaje a París y el encuentro con profesionales e intelectuales como Victoria Ocampo? ¿Qué recursos clásicos utiliza y cuáles modernismos incorpora en el Palacio Devoto? Estas son algunas de las incógnitas que se pretende esclarecer y que aportarán una luz de claridad sobre la obra ubicada en Avenida del Libertador. El análisis crítico se llevará a cabo mediante el estudio material y planimétrico del edificio, como también mediante el estudio de bibliografía específica relacionada al sistema de *composición* y teoría del *carácter* con la que se formó el arquitecto.



1. Estampilla 1958.
2. Postal, 1942. Hotel Llao Llao.
3. Billeto argentino, 2003.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



4. Jol, 1926. Xul Solar.



5. Hombre de la flor amarilla. El poeta Hidalgo, 1932
Emilio Petorutti.



6. Rue Franklin de 25 bis, París, 1902-1904.
Auguste Perret



7. Almacén Goldman & Salatsch, Viena, 1910. Adolf Loos.



8. Instituto de gimnasia rítmica, Helleraum, 1911.
Heinrich Tessenow.



9. Biblioteca de Estocolmo, 1928. Gunnar Asplund.

Estado de los estudios.

El contexto económico, social y cultural en Buenos Aires entre 1900 y 1935 fue abordado por varios autores en los últimos cincuenta años. La economía Argentina durante el período de entreguerras fue analizado por María Inés Barbero y Fernando Rocchi en el libro *“A New Economic History of Argentina”* (2004)²⁶. En el capítulo nueve describen la historia de la industria en Argentina entre 1875 y 1970. Bajo un enfoque analítico neoclásico, los autores reconocen al período de entreguerras -entre 1913 y 1940- como el primer período significativo del desarrollo y la producción industrial. Esta investigación expone la complejidad de una economía y de un país conectada a los eventos globales, y a la ciudad de Buenos Aires acaparada por el aumento en el número de establecimientos industriales. En el texto se expone como la modernización de los recursos productivos y las nuevas tecnologías introdujeron cambios en la matriz económica del país.

A la par de estos sucesos, se establecieron modificaciones en la conformación social. El estudio realizado por Leandro Losada en el texto *“Historia de las Elites en Argentina. Desde la Conquista hasta el surgimiento del Peronismo”* (2009)²⁷. El capítulo tres y cuatro de la investigación realizada por Losada abarcan el período denominado *Belle Époque* (entre 1852 y 1910). En el mismo, Losada rescata la formación de una élite terrateniente relacionada a la actividad agrícola ganadera a partir de mediados de siglo XIX, a la cual se suman familias de origen inmigrante, mayormente de Italia y España. Señala la importancia de instituciones -como el Jockey Club-, los circuitos de café de élites, los teatros, entre otros, como espacio de construcción del perfil aristocrático. Hacia finales del siglo XIX, el autor denota una presencia de una incipiente élite económica relacionada a la actividad industrial, amenazando el protagonismo de la élite agroexportadora. Durante el período de entreguerras y con la crisis del modelo agroexportador, Losada concluye que la relevancia de la actividad urbana e industrial en el crecimiento económico del período se produjo con la incorporación de los actores industriales los círculos de élite.

Entre las investigaciones que se adentraron en la complejidad cultural de la ciudad de Buenos Aires de principio de siglo se encuentra *“Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930”* (1988)²⁸ de Beatriz Sarlo. En el mismo, la autora presenta un estudio que describe cómo la sociedad y los intelectuales porteños²⁹ atravesaron y absorbieron el impacto de los procesos de modernización entre

²⁶ Barbero, María Inés. Rocchi, Fernando. *Industry. A New Economic History of Argentina*. Cambridge University Press, 2004, pp. 261-295. En este libro se analiza la actividad industrial de la Argentina entre 1875 y 1970.

²⁷ Losada, Leandro. *Historia de las Elites en Argentina. Desde la Conquista hasta el surgimiento del Peronismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

²⁸ Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

²⁹ En Argentina, el término “porteño” es utilizado para referirse a los habitantes de la ciudad de Buenos Aires.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

1920 y 1940. El crecimiento demográfico, la alfabetización, la difusión de nuevas tecnologías como la radio y el cine, las transformaciones urbanas y las arquitecturas modernistas, entre otros, modificaron las costumbres y la vida cotidiana. Estos sucesos dieron forma a una sociedad moderna la cual, según Sarlo, estuvo caracterizada por la “cultura de mezcla” en la cual conviven tradiciones y elementos renovadores, criollismos y discursos importados. Para sustentar el argumento Sarlo analiza las expresiones culturales -como por ejemplo literaturas y revistas -como “*Martín Fierro*”, “*Sur*” y “*Claridad*”, entre otras- como medios donde se manifestaron las tensiones propias de una sociedad arraigada a un pasado tradicionalista y un presente moderno.

El ámbito cultural arquitectónico de Buenos Aires entre 1900 y 1935 fue tema de estudio de varios arquitectos e historiadores de la arquitectura. Ernesto Katzenstein en el texto titulado “*Argentine Architecture of the Thirties*” (1992)³⁰ desarrolla la particularidad de la Buenos Aires entre 1900 y 1940. Describe una ciudad que hacia 1929 presenta una apariencia edilicia urbana híbrida producto de la mezcla del pasado colonial, edificios de diferentes estilos europeos y arquitectura local, donde el factor inmigratorio resulta clave para entender el contexto. Reconstruye una breve historia de la utilización de los diferentes estilos desde finales de siglo XIX como introducción al momento en el cual irrumpieron las nuevas tendencias modernistas que provenían de Europa y Estados Unidos. En el artículo, Katzenstein indaga sobre los posibles vínculos con las geometrías de Josef Hofman, el racionalismo de Rob Mallet-Stevens y el purismo de Le Corbusier; y presenta a los arquitectos argentinos que manifestaron estos nuevos ideales, como Alejandro Virasoro y Alberto Prebisch. Si bien denomina a Alejandro Bustillo como un arquitecto ecléctico, reconoce en él un grado de relación con el modernismo de Adolf Loos y Ludwig Wittgenstein a partir del proyecto realizado para la casa de Victoria Ocampo.

Por otro lado, Fabio Grementieri en 1995 publica un artículo donde expone el ámbito profesional de Buenos Aires del período de entreguerras en su texto “*El academicismo argentino (1920-1950), integrador de tradición y modernidad*” (1995)³¹. En el texto Grementieri define al academicismo francés como una fuerte influencia en la cultura argentina de principios del siglo XX. En este escrito coloca a Auguste Perret como una de las figuras más relevantes, como también la filiación al estilo “Luis XV” y al “academicismo del siglo XVIII”. Posteriormente en 2010, Claudia Shmidt y Fabio Grementieri en su libro “*Alemania y Argentina: la cultura moderna de la construcción*” presentaron la relación laboral entre ingenieros y la empresa de origen alemán GEOPÉ con profesionales argentinos,

³⁰ Katzenstein, Ernesto. “Argentine Architecture of the Thirties”. The Journal of Decorative and Propaganda Arts 18, Argentine Theme Issue, pp 54 - 75, The Wolfsonian, 1992.

³¹ Grementieri, Fabio. “El academicismo argentino (1920-1950), integrador de tradición y modernidad”. Anales de Historia del Arte, N5, pp 155 -178, Madrid, 1995.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

como producto de la aplicación de técnicas constructivas en hormigón armado, de la cual se puede establecer un intercambio de conceptos arquitectónicos.

A inicios del siglo XXI en el libro *“Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad”*³² (2001), Jorge Francisco Liernur analiza las arquitecturas argentinas del siglo XX -centrado mayormente en Buenos Aires- y su contexto histórico. En el capítulo dos, el autor presenta al período entre 1910 y 1930 como un lapso temporal caracterizado por importantes cambios sociales y culturales relacionados al crecimiento demográfico y los nuevos medios técnicos como la electrificación y el transporte público masivo. A la par de estos sucesos se desarrolló una renovación cultural, fundada en la naciente creencia en la autonomía artística del individuo y una nueva estética libre de cánones heredados.

Según el autor, las arquitecturas del “arte nuevo” y el *art decó* se presentaron como respuesta a la demanda de los sectores sociales emergentes -nuevos obreros y nueva burguesía- y a los nuevos programas, ubicando a las “casas de renta” como el programa más frecuente del período. Éstos nuevos programas edilicias convivieron con las arquitecturas de estilo clásico sostenidas por la élite cultural y dirigente. Entre las corrientes que posiblemente incidieron en la cultura arquitectónica argentina, el autor señala al futurismo italiano, la obra de Robert Mallet Stevens, Auguste Perret, Josef Hofmann, Paul Bonatz y Fritz Höger. Entre los referentes locales de estas arquitecturas se encuentra la obra de Francisco Salamone y Alejandro Virasoro. Además de estas estéticas, Liernur identifica otras líneas arquitectónicas como el neo hispánico, el californiano, el colonial, la búsqueda de una arquitectura nacional y el clasicismo tardío y las “casas blancas” modernistas como variantes exploradas durante el período entre 1910 y 1930. Es dentro del clasicismo tardío y “casas blancas” donde ubica el campo de acción de Alejandro Bustillo.

En el capítulo tres Liernur presenta el período entre 1930 y 1940. En el mismo pretende caracterizar las diferentes líneas hegemónicas de las expresiones modernistas en la Argentina y entender sus condiciones de emergencia. Como punto de partida señala la diferencia entre la naturaleza cultural, política y técnica que dió origen a la Arquitectura Moderna en Europa a la acepción que tuvo en Argentina, adoptada como una estética ligada al progreso y modernización por parte de los sectores tradicionales. A tal fin explora los medios de llegada de las influencias europeas como las revistas, las políticas estatales en el desarrollo de la obra pública, la presencia de las empresas constructoras alemanas y el uso del hormigón armado, la utilización del código modernista en edificios estatales y su

³² Liernur, Jorge Francisco. *“Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad”*. FNA, Buenos Aires, 2001.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

relación con el monumentalismo, las edificaciones híbridas del estilo clásico-modernista, el reduccionismo del modernismo a aspectos funcionales y estructurales, el ámbito en cual de ejercieron los debates y las construcciones donde se manifestaron experimentaciones formalistas.

Las investigaciones y publicaciones referidas a Alejandro Bustillo son numerosas, sobre todo las que tienen por objeto de estudio el Hotel Casino de Mar del Plata, el Hotel Llao Llao en San Carlos de Bariloche y la casa para Victoria Ocampo. Sin embargo, el estudio de los edificios residenciales y del Palacio Devoto enfocados en el carácter y la composición arquitectónica es escaso, usualmente como parte menor de algunas publicaciones. Los archivos y publicaciones que muestran a la residencia para Juana G. de Devoto, realizan un análisis descriptivo de la fachada. Las investigaciones que más se han acercado a un análisis crítico son las mencionadas a continuación.

Entre los principales estudios se encuentra la revisión de la obra que se realizó en “La Escuelita”³³ en 1981. Algunos de los miembros de esta institución se dedicaron a estudiar la obra del arquitecto construida durante el período de entreguerras, entre ellos Ernesto Katzenstein y Eduardo Leston.

La investigación llevada adelante consideró a la figura de Bustillo como parte de un conjunto de profesionales “modernos” que ejercieron en un “mundo clásico”. Esta revisión decantó en una exposición en 1988 realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires, con la finalidad de poner en valor la obra de Alejandro Bustillo. Para la muestra Ernesto Katzenstein escribió el artículo que se incluyó en el catálogo de la exposición titulado “Bustillo: del estilo a la neutralidad”. En el texto Katzenstein ubica a Bustillo como el máximo exponente de la arquitectura académica del siglo XX, continuando con el legado de Christophersen. Sin embargo, reconoce en Bustillo -además de la búsqueda de un “estilo nacional”- una arquitectura que sintetiza la tradición y la contemporaneidad, sobre todo a partir de los años treinta³⁴.

Katzenstein presentó una visión novedosa sobre la figura de Bustillo, refiriéndose a él como un arquitecto moderno quien como método de subsistencia de los valores clásico adaptó su arquitectura alejándose de ciertos temas tradicionales de la como la utilización del ornamento. En el artículo rescata una serie de obras de lenguaje clásico no elocuente, austero y silencioso -entre ellas el Palacio Devoto- que según el autor generaron un diálogo con el mundo clásico y lo contemporáneo, lo contingente y lo

³³ Fundada por los arquitectos Tony Díaz, Ernesto Katzenstein, Rafael Viñoly y Justo Solsona, “La Escuelita” fue una experiencia de enseñanza de arquitectura desarrollada en Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Funcionó como un espacio alternativo de discusión y enseñanza de la arquitectura, marcada por una gran informalidad institucional y por las convergencias (y disputas) de diferentes discursos sobre la arquitectura.

³⁴ En 1929 construye la casa para Victoria Ocampo.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

permanente, con la obra individual y la ciudad, producida con elementos alejados de referencias históricas. Esta visión presentó una lectura más allá de los superficiales análisis estilísticos comúnmente realizados sobre la obra de Bustillo.

El mismo Katzenstein escribió un artículo para la revista *Domus* (1992) en el que presentó un análisis sobre la casa construida para Victoria Ocampo y un catálogo con las obras más relevantes de Alejandro Bustillo construidas en la ciudad de Buenos Aires. En el texto, Bustillo es catalogado como un arquitecto neoclásico y moderno. La casa Ocampo se presenta como una obra pensada en un equilibrio entre tradición y modernidad, donde se entremezclan recursos proyectuales clásicos como la simetría con el despojamiento de todo ornamento. Por el lenguaje utilizado -de los volúmenes, de llenos y vacíos- establece relaciones con la casa Müller (1928) y casa Müller (1929) de Adolf Loos. En el catálogo, presenta obras construidas entre 1924 y 1955. Con la intención de rescatar del olvido la obra de Bustillo -olvidada y denostada por los arquitectos y críticos en parte por la naturaleza ecléctica su obra- Katzenstein remarca la trascendencia de la obra de Bustillo, comprendida en un contexto arquitecto donde los valores como belleza, balance y armonía han sido descuidados.

Otra promotora del estudio de la obra del arquitecto argentino fue Martha Levisman -a cargo de la custodia del archivo Bustillo- quien confeccionó en 2007 una monografía compilatoria la cual se tituló “Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional”. Centrada en la obra de Bustillo entre los años 1920 y 1960, el texto monográfico se enfocó en las casas más emblemáticas y en los edificios estatales de gran escala. Esta publicación presenta la mayor compilación de imágenes, planos y escritos en relación a la obra del arquitecto. En el epílogo del libro titulado “Un modernista contrariado” Claudia Shmidt se centra en el contexto cultural de formación y producción del arquitecto, y presenta a la figura de Bustillo como un arquitecto reticente a las ideas del modernismo, manifiesta por la experiencia en la construcción de la casa para Victoria Ocampo y por su continua búsqueda del concepto del arte clásico, el de la “belleza”.

Martha Levisman también publicó en 2010 “Bustillo en Patagonia”. Este libro se focalizó en las construcciones producidas en la región de la Patagonia dividiendo la producción en Parques Nacionales, obras estatal y privada. Esta publicación presenta una compilación fotográfica de la extensa producción del arquitecto en la región sur del país. En 1993 Jorge Ramos publicó en el marco de los Seminarios de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas un artículo titulado “Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa”. El artículo realiza una breve reseña bibliográfica, informativa y periodización de las actividades realizadas por Bustillo. El escrito de Jorge Ramos forma parte de una investigación mayor confeccionada para la voz de “Alejandro Bustillo” del Diccionario

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo de Argentina. A su vez en 2014 publicó un libro que forma parte de la serie “Maestros de la Arquitectura Argentina” titulado “Alejandro Bustillo: 1882-1982”. Tanto las publicaciones de Martha Levisman como Jorge Ramos presentan descriptivamente la obra de Alejandro Bustillo y se centran en las obras más reconocidas organizadas cronológicamente. Si bien aportan datos biográficos significativos, las compilaciones se asemejan a un homenaje de la obra de Bustillo más que a un análisis crítico de sus edificios.

La temática de las “Casas de Renta” fue tratada por Eduardo Gentile. En 1997 publicó un texto titulado “Petit Hotel y Casa de Rentas” donde se investigó la tipología. El mismo autor en 2004 redacta la voz de “Casa de Renta” publicado en el Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo de Argentina. En 2018 se realizó una exposición en la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires “Archivo Bustillo: Inventario de las casas de renta” donde se seleccionaron seis de los cuarenta y seis edificios producidos.

El problema del *carácter* durante el siglo XIX y siglo XX en la arquitectura Argentina ha sido largamente tratado, sobre todo desde la consolidación de la arquitectura “moderna”. En los Seminarios de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas en 1993, Claudia Shmidt publica un artículo titulado “El carácter arquitectónico y la ruptura con la tradición clásica” donde abarca el tema centrándose en la noción de carácter durante el período entre 1820 y 1940. Shmidt hace referencia que el debate en relación a este aspecto de la arquitectura toma preponderancia a partir de la institucionalización de la carrera de arquitectura en Buenos Aires, contexto en el cual el Alejandro Bustillo se forma y comienza su carrera profesional.

En esta dirección se encuentra el estudio realizado y publicado en 2019 por Virgina Bonicatto y Magali Franchino en el marco del Congreso Internacional de *Beaux-Arts* en América Latina 1870 - 1930 titulado “Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)”. El mismo analiza las acciones realizadas en el entorno académico, estatal y privado de la disciplina arquitectónica con la finalidad de promover un parámetro estético que haga frente al caos que presentaba la multiplicidad de soluciones arquitectónicas en la capital argentina. Esta investigación resulta de utilidad para entender las consideraciones estilísticas, de *carácter* y de valores por parte de la clase dirigente como también los medios utilizados para su fomento.

En materia del tópico de composición se encuentra la investigación realizada por Magalí Franchino que trata la formación académica en las primeras tres décadas del siglo XX en la Escuela de Arquitectura de la ciudad de Buenos Aires que trata el tema la relación de esta casa de estudio con la École de *Beaux-Arts* de París y la adopción de su sistema de composición.

Capítulo 01 - Alejandro Bustillo Arquitecto. El contexto social, económico, cultural y arquitectónico en la Buenos Aires entre 1915 y 1935.

Del lado correcto de la calle

Alejandro Gabriel Bustillo Madero nació en 1889 en la Ciudad de Buenos Aires y fue parte de una familia de largo arraigo en la sociedad argentina. La ascendencia familiar del arquitecto puede rastrearse hasta los tiempos del Virreinato del Río de la Plata. Su padre, el abogado José María Bustillo, redactó en 1898 el Código de Justicia Militar. El abuelo paterno de Alejandro fue el diputado y general José María Bustillo Prudent, quien había participado en la batalla de Cepeda y Pavón como también en la Guerra de la Triple Alianza. Sus bisabuelos, también por el lado paterno, fueron el teniente del Regimiento de Patricios Manuel José Bustillo, defensor de Buenos Aires de las invasiones inglesas y Francisco Javier Díaz Fernández, teniente del Regimiento de Granaderos a Caballo de José de San Martín, regimiento que participó en el cruce de los Andes. Por el lado materno, su madre María Luisa Madero Ramos Mejía -pariente directo de la familia Ramos Mejía³⁵- era la hija de Francisco Bernabé Madero -hijo de un noble español establecido en Potosí- quien ejerció como político, abogado y empresario argentino, fundador de la Sociedad Rural y vicepresidente de la nación entre 1880 y 1886 bajo el mandato de Julio A. Roca. El primo de María Luisa Madero Ramos Mejía, Eduardo Madero, fue un diputado y principal promotor y ejecutor del primer puerto de Buenos Aires. En 1917 Bustillo se casó con María Blanca Ayerza Jacobé, descendiente de la familia Ayerza y los Pereyra Iraola, dos grandes familias terratenientes argentinas del siglo XIX.

Los lazos sociales establecidos por Alejandro Bustillo, como por los constituidos por familiares -entre ellos con integrantes de las familias Tornquist y Devoto- lo situaron en una posición privilegiada, una posición que el arquitecto supo aprovechar para la obtención de encargos. Fue miembro del Jockey Club de Buenos Aires³⁶ y generó nexos profesionales con miembros de la élite argentina. Por otro lado, su interacción con actores de los círculos de intelectuales de Buenos Aires lo conectó con figuras de la cultura local para los cuales construyó obras, como la familia Ocampo.

Uno de sus hermanos, el abogado Exequiel Bustillo, fue el propulsor y primer presidente de la Dirección de Parques Nacionales entre 1934 y 1944. Bajo su presidencia en 1934 creó el Parque Nacional Nahuel Huapi y le encargó a su Alejandro la construcción del Hotel Llao Llao en 1939 (img.

³⁵ La familia Ramos Mejía fue una influyente familia argentina del siglo XIX. Sus miembros se destacaron tanto en la política, en el ejército como en la ciencia. Propietarios de grandes extensiones de tierras, alguno de ellos llegó a enfrentarse en batalla a Juan Manuel de Rosas.

³⁶ Acta de afiliación. Archivo CEDODAL.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

10), la Catedral de Bariloche en 1946 y las casas para los guardaparques, como también la supervisión del centro cívico de San Carlos de Bariloche. También construyó la Intendencia de Parque Nacionales en Misiones y la reforma del Hotel Cataratas, ambas en 1935. Su otro hermano, el ingeniero civil José María Bustillo fue ministro de obras públicas del gobernador de la provincia de Buenos Aires Manuel Fresco entre 1936 y 1940. Con Fresco al poder, Alejandro Bustillo recibió el encargo de proyectar la urbanización de Playa Grande en 1934 y el Hotel Casino de Mar del Plata en 1938 (img. 11). La esposa de José María Bustillo fue María Luisa Devoto Gonzales, hija de Bartolomé Devoto y Juana Gonzáles de Devoto. Este parentesco político lo acercó a la familia Devoto, de quien recibió una serie de encargos, desde la una residencia de veraneo en Mar Del Plata -la llamada Villa Devoto (img. 12) - una casa de renta en París, cuatro casas de renta en Buenos Aires, una en París y la residencia personal de la para entonces viuda Juana G. de Devoto, construida en 1935 y ubicada en Av. Alvear 3782, (hoy Av. del Libertador 3782) esquina con calle Ugarteche, el Palacio Devoto.

La conexión con la familia Tornquist tal vez fue una de la más significativas en la carrera de Bustillo, ya sea por el temprano momento de su trayectoria personal y como también por la trascendencia de los encargos. Carlos Alfredo Tornquist fue un importante empresario en el desarrollo industrial argentino durante las primeras décadas del siglo XX. Su padre, Ernesto Tornquist, fue un importante empresario, terrateniente y banquero, quien fundó en 1909 la metalúrgica TAMET, empresa en la que su hijo formaba parte del directorio. Carlos Tornquist, quien estaba casado con una prima de Alejandro Bustillo, a modo de mecenas invitó en 1922 al arquitecto junto a su familia a París con la finalidad de estudiar el modelo de *hôtel particulier* y la arquitectura parisina para la construcción de su futura residencia en Buenos Aires. Durante sus años en París, entre 1922 y 1924, Bustillo afianzó su conocimiento en la arquitectura francesa, y junto al arquitecto Charles George Raymond formó la sociedad S.I.F.A.³⁷ con la que construyó para (img. 13) Carlos Tornquist una *maison de rente*³⁸ ubicada en el número 18 y 20 de la rue Jean Goujon. La relación profesional con el empresario tuvo continuidad en su regreso a Buenos Aires. En 1928 construyó la residencia Tornquist en Palermo Chico (img. 14) - la cual se construyó bajo los preceptos del academicismo francés³⁹ - y en 1929 reformó el Hotel Plaza,

³⁷ El acrónimo S.I.F.A refiere a Sociedad Inmobiliaria Franco Argentina.

³⁸ *Maison de rente*, también llamado *immeuble de rapport*, se remite a una tipología de edificio que contiene varias unidades, sean locales, oficinas o viviendas, las cuales son destinadas a alquiler. El edificio se construye exclusivamente destinado a la renta, funcionando como inversión financiera segura con una rentabilidad estable. Es propiedad de un solo dueño, lo que significa un desembolso de capital significativo. En París este modelo surgió en el siglo XVIII, y se extendió más intensamente durante el período haussmaniano del siglo XIX con el aumento de loteos nuevos. Este modelo se aplicó en Argentina a partir del siglo XX bajo el nombre de “casas de renta”.

³⁹ Nos referimos al academicismo francés como el estilo arquitectónico referenciado en la *École de Beaux-Arts* de París del siglo XIX.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

también propiedad del empresario. La relación laboral no se limitó solamente al hijo del banquero. Ernesto Tornquist le encargó el proyecto del edificio de la sede central del Banco Tornquist (img. 15), un imponente edificio ubicado en el centro de la ciudad de Buenos Aires el cual se inauguró en 1928 y posteriormente la construcción de una casa de renta en 1938 en la misma ciudad.

La relación con la familia Ocampo no fue tan orgánica como la establecida con los Tornquist. En 1928 Victoria Ocampo⁴⁰ le encargó el proyecto de su vivienda en Palermo Chico (img. 16), a escasos 70 metros de la residencia Tornquist. A diferencia de la residencia del empresario metalúrgico, en esta ocasión, el pedido de la comitente fue el proyecto y construcción de una casa bajo los preceptos de la vanguardista arquitectura racionalista europea, una estética que ya se vislumbraba en el ámbito arquitectónico en los años veinte. La obra se materializó, atravesando discusiones y enfrentamientos entre una comitente que defendía la modernidad en todas sus expresiones y un arquitecto que denostaba la propuesta estética moderna⁴¹. En 1931 el arquitecto construyó para la madre de Victoria, Ramona Aguirre de Ocampo una casa de renta con ciertos rasgos modernistas (img. 17). El encuentro de dos figuras como Victoria Ocampo y Alejandro Bustillo fue un hecho del cual ambos no salieron indemnes, donde posiblemente, Ocampo consolidó su pensamiento y Bustillo puso en duda los suyos.

Sin embargo, la ubicuidad familiar y habilidad social de Alejandro Bustillo a la hora de generar nexos parece no ser la única razón que explica la preferencia del arquitecto por sobre el resto de los profesionales de aquel momento. Entre los integrantes de la familia Tornquist se encontraban los arquitectos Carlos Altgelt y Jorge Bunge e incluso Alberto Prebisch o Ernesto Vautier, quienes compartían los valores estéticos de Victoria Ocampo. La decantación por Bustillo para llevar a cabo estos complejos programas e importantes inversiones podría relacionarse con la sensibilidad artística y el estoico saber constructivo adquirido en sus años formativos.

⁴⁰ Victoria Ocampo fue una de las figuras más relevantes de la escena cultural e intelectual de Buenos Aires a partir de los años veinte en Buenos Aires. Nació en una familia aristocrática y obtuvo una educación privilegiada. Fue escritora, ensayista, traductora, editora y mecenas. Feminista y defensora de lo moderno, fundó la Unión Argentina de Mujeres y la revista Sur en 1931, una revista literaria en la que participaban Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.

⁴¹ En un artículo escrito por Alejandro Bustillo en el año 1930 en el diario La Nación, se refiere a la visita de Le Corbusier y Steinhoff de esta manera: “La visita de los Sres. Steinhoff y Le Corbusier, apóstoles de un nuevo y peligroso concepto de la arquitectura, revela qué ideas encuentran campo propicio entre nosotros; favorecidas, sin dudas, por la anarquía proveniente de nuestro cosmopolitismo y por la desorientación en la que viven la mayor parte de nuestro público y de nuestros profesionales. Tierra muy fértil la nuestra, pero propensa a que la invada la maleza... Las formas escueltas y simples que ellos preconizan y que facilitan enormemente la labor del proyectista... tiene una ventaja, y es que no requiere mayores conocimientos ni experiencia y que, dada la pobreza de elementos en juego, las posibilidades de error son muchos menores..”. Archivo CEDODAL

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



10. Hotel Llao Llao, 1939.



11. Casino y Hotel Provincial Mar del Plata. 1938.



12. Villa Devoto, Mar del Plata, 1919.



13. Fachada 18 et 20 Jean Goujon, Paris. 1922.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



14. Residencia Tornquist, Buenos Aires, 1928.



15. Banco Tornquist, Buenos Aires, 1928.



16. Casa Ocampo, Buenos Aires 1929.



17. Casa de Renta Posadas y Schiaffino, Buenos Aires 1931.

Entre el arte y el oficio

La educación edilicia de Bustillo comenzó en su juventud. Entre 1902 y 1907 estudió en el Colegio Industrial Nacional, el cual había sido fundado y estaba dirigido por el ingeniero Otto Krause⁴². Esta institución sostenía un perfil técnico e impartía el modelo de enseñanza de la *Realschule* de Berlín, un tipo de educación que preparaba jóvenes a las necesidades regionales para que los alumnos pudieran

⁴² Schmidt, Claudia. Consideraciones tardías. Las lecturas filosóficas en la arquitectura de Alejandro Bustillo. *XI Jornadas Interescuelas, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.* p.3

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

adquirir un desarrollo intelectual sistemático, juntamente con habilidades manuales y técnicas de aplicación directa en el ejercicio profesional⁴³. La orientación técnica y práctica en construcción formaba parte de la oferta de especializaciones industriales que el colegio ofrecía, brindando un conocimiento de referencia politécnica. Esta orientación coincide con la formación en arquitectura que se impartía en Buenos Aires desde mediados del siglo XIX, y que tuvo sus rezagos en la primera década del siglo XX período en el que se creó la Escuela de Arquitectura.

Desde mediados del siglo XIX hasta el momento de la creación de esta nueva institución educativa, la enseñanza de Arquitectura se dictaba por medio de cursos en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, la cual se encontraba estructurada como modelo politécnico entre la tradición de los *batiments civils* franceses y la *edilizia* nor-italiana⁴⁴. A partir de 1878, cuando se constituyó como Carrera, la educación impartida fue caracterizada por la construcción racional bajo conocimientos técnico-científicos y estuvo destinada al ejercicio de la agrimensura, la topografía y la ingeniería civil⁴⁵. Este conocimiento técnico fue crucial para el país que a finales del siglo XIX se encontraba en pleno desarrollo y demandaba infraestructura.

Tras largos años de debate acerca de la carencia de instituciones de formación artística y su relación con la construcción de la arquitectura de Buenos Aires⁴⁶, en 1901 se creó la Escuela de Arquitectura. A pedido de Luis Huergo⁴⁷, encomendó a los arquitectos Alejandro Christophersen, Pablo Hary, Joaquín Belgrano y Horacio Pereyra diseñar el Plan de Estudio de la nueva Escuela de Arquitectura. La consigna desde el inicio fue conformar una institución educativa "que emulara a las mejores Escuelas de Bellas Artes de París y Bruselas"⁴⁸. La pedagogía, el método de composición y la cultura arquitectónica⁴⁹. El modelo de la *École des Beaux-arts* se sustentaba en el manejo del dibujo artístico y la aplicación de técnicas proyectuales específicas sometidas al principio de *composición*, en relación con la historia y la teoría de la arquitectura. La historia y la teoría se utilizaban como repositorio de donde se extraían los elementos de composición adecuados para ampliar al proyecto, con el fin de

⁴³ Schmidt, Claudia. Un modernista contrariado. En Levisman, Marta. *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*. Buenos Aires, ARCA. 2007. p. 450.

⁴⁴ Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)*. La Plata, 2019. p.11

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ingeniero y autoridad de la Facultad de Buenos Aires entre 1874 y 1906.

⁴⁸ Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)*. La Plata, 2019. p. 11

⁴⁹ Ibid.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

resolver el programa. La composición debía presentar una clara expresión del destino del edificio⁵⁰. La relación entre la expresión del programa del edificio -lo que por el momento simplemente definiremos como *carácter*- y la *composición* se reconoce como cualidad intrínseca en la obra de Alejandro Bustillo.

Durante los primeros doce años de la Escuela de Arquitectura, la implementación del modelo de *Beaux-Arts* parisina no fue idéntico al original francés⁵¹. La adaptación al medio local implicó una lectura crítica de las circunstancias y necesidades locales, como también a las heterogéneas visiones aportadas por los docentes provenientes de diferentes disciplinas como ingeniería y artes plásticas. La enseñanza se encontraba dividida, entre los docentes de tradición ingenieril que provenían de la Carrera de Arquitectura y los nuevos docentes de orientación artística del modelo europeo que se pretendía implementar. Por un lado, los cursos a cargo de los profesores de las Carreras de Ingeniería de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales enfocado en los aspectos técnico-constructivos, por otro, los cursos de orientación artística de Composición arquitectónica y decorativa, de Historia y de Teoría de la Arquitectura, junto con los Cursos de dibujo de ornato, de figura humana y de modelado.⁵²

Como resultado, se establece a principios de siglo una Escuela de Arquitectura con una educación mixta, producto del grupo docente constituido por profesores que ejercían en el ámbito profesional como arquitectos y artistas plásticos formados en instituciones europeas y locales⁵³. Entre ellos los mencionados arquitectos Alejandro Christophersen (*Académie royale des beaux-arts* en Amberes; atelier Jean-Louis Pascal, París), Pablo Hary (*Académie royale des beaux-arts*, Bruselas) como también Edouard Le Monnier (formado en *École des Arts Décoratifs* en París) y Eduardo Lanús (atelier Pascal, París), entre otros. Dentro del cuerpo docente, los artistas plásticos más relevantes se encontraban Ernesto de la Cárcova (Sociedad Estímulo Bellas Artes; *Regia Accademia Albertina*, Turín), Torquat Tasso i Nadal (Escola de Belles Arts, Barcelona, ateliers Joan Roig y Rossend Nobas, Academia de España, Roma), y Carlos Ripamonte (atelier Juan Bautista Curet y Miguel Carmine, SEBA, Buenos Aires, atelier Giulio Aristide Sartorio, Roma). A este cuerpo de profesionales, la figura de Bustillo se incorpora al ámbito local como uno de los primeros arquitectos formados en Argentina.

Sumado a la multiplicidad de tradiciones académicas que se registraban en el cuerpo docente se le añade la pluralidad de manuales, tratados y compendios que circulaban por las principales bibliotecas de la ciudad⁵⁴. Con la reforma de 1913 se buscó una unidad, y bajo la dirección de René

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular...*, p.12.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Karman y René Villeminot se adoptó el modelo de *atelier* de la *École des Beaux-Arts*, en el cual se implementaron los cursos de composición arquitectónica y decorativa dentro de un atelier bajo la tutela de un maestro que direccionará el ejercicio proyectual.

Alejandro Bustillo interrumpió su formación en arquitectura entre 1910 y 1912 para dedicarse exclusivamente a la pintura, donde obtuvo en 1912 el Primer Premio del Salón Nacional de Pintura del Museo de Bellas Artes (img. 18). Finalmente se graduó en la Escuela de Arquitectura en 1914. Por un lado, la formación con los maestros europeos potenció su lado artístico, mientras que, por otro, el expertise técnico constructivo adquirido tanto en el colegio como en la universidad resultó de gran valor práctico⁵⁵.



18. Autorretrato Alejandro Bustillo, 1912.

Modernización, industria y la cultura cosmopolita⁵⁶

El Palacio Devoto se construyó en 1936 a pedido de Juana González de Devoto, en un contexto social, cultural, económico y urbano disonante dentro del cual Alejandro Bustillo se formó y construyó

⁵⁵ “...creo que influyeron mucho en mis estudios en la Escuela “Otto Krause”. Eran seis años y le daban a uno un título de técnico. Había que trabajar mucho, visitar obras, talleres. (...) Cuando llegué a la facultad nadie sabía nada de nada porque se enseñaba poca matemática, poco cálculo y ensayo de materiales (...). En el “Otto Krause” proponían hacer casas, galpones, en fin, construir...” citado de Shmidt, Claudia. *Un modernista contrariado*. En Levisman, Marta. *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*. Buenos Aires, ARCA. 2007. pp. 450-451

⁵⁶ Este capítulo se ha desarrollado haciendo uso de los textos de Juan Carlos Torre, Leandro Losada, María Inés Barbero, Fernando Rocchi y Roberto Cortés Conde expuestos en la bibliografía, como también de notas personales tomadas de los seminarios de Temas de Historia Política Argentina siglo XX (J.C. Torre) y Seminario de Investigación en Historia II (G. Della Paolera), ambos de la Universidad Torcuato Di Tella.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

sus primeras obras. La modernización que había comenzado a mediados del siglo XIX adquirió una velocidad inusitada hacia principio de siglo, y se acrecentó durante las primeras décadas del siglo XX. Hacia 1920 y 1930 los procesos de modernización tuvieron amplia repercusión en la conformación social, cultural y urbana. El *shock demográfico*⁵⁷ que se produjo a partir del fenómeno migratorio, la industrialización del país y las nuevas prácticas culturales y artísticas actuaron como motores modernizadores y fueron los ejes de un nuevo carácter en la configuración urbana. Entre 1869 y 1919 la población se multiplicó por diez pasando de 177.787 a 1.700.000 habitantes⁵⁸, donde el 70% habitaba en las ciudades y 50% eran inmigrantes, mientras que las industrias se cuadruplicaron en número a partir de 1920⁵⁹. Al mismo tiempo, las expresiones de la vanguardia europea de postguerra accionaron sobre el campo artístico, como el arquitectónico, a la par que las nuevas prácticas culturales de orden tecnológico importaron un estilo de vida moderno. En la década de 1930 la ciudad de Buenos Aires se había convertido en una metrópolis donde se experimentaba una hibridación entre la tradición de un pasado no tan lejano y un futuro que se manifestaba en el presente.

Desde mediados del siglo XIX, la actividad económica en Argentina estuvo dominada por la producción agropecuaria relacionada con el boom exportador, actividad que se desempeñaba en una economía de *laissez-faire* integrada a los mercados internacionales⁶⁰. La élite dirigente y el presidente Alberdi consideraron que para lograr el progreso de una nación joven como la Argentina era necesario un cambio cultural⁶¹. Se estableció una política pro inmigratoria, para mitigar la demanda de mano de obra apropiada con propósito de potenciar una economía en crecimiento, pero fundamentalmente con la intención de formar una nueva sociedad moderna a través de la adopción de hábitos y valores europeos. Para ese entonces, las naciones capitalistas de Europa del Norte eran consideradas las sociedades más evolucionadas. Entre 1856 y 1895, el 90% de la inmigración que llegó a los puertos argentinos tenía su origen en países como Gran Bretaña, Alemania, Francia, Suecia, Noruega. Esta condición se modificó hacia finales del siglo XIX. Finalizada la “Conquista del desierto” en 1879, la disponibilidad de tierras fértiles aumentó considerablemente como también la demanda de mano de obra. La influencia que produjo la inmigración de los países de Europa del Norte que llegaron al país

⁵⁷ Juan Carlos Torre utiliza el término “shock demográfico” en su texto “*Transformaciones de la sociedad argentina*” para denominar el impacto de la inmigración en la conformación social y política en Argentina, constituyéndose como un hecho clave para explicar el contexto social de los años a caballo a inicios del siglo XX, contexto que llamó “El Gran Laboratorio”.

⁵⁸ Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular* ... p. 2.

⁵⁹ Entre 1921 y 1930 se crearon 43 nuevas industrias, cuadruplicando las industrias creadas entre 1914 y 1920. Barbero, María Inés y Rocchi, Fernando. *A New Economic History of Argentina*. Cambridge University Press, 2003, cap. 9, p. 273.

⁶⁰ Ibidem. p. 267.

⁶¹ “Gobernar es poblar” es una frase enunciada por el presidente Juan Bautista Alberdi. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, 1852.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

en la segunda mitad del siglo XIX marcó el horizonte de valores, hábitos y costumbres adoptado por la clase dirigente y las elites en formación. Mientras que el porcentaje de inmigrantes del norte de Europa descendía, una nueva masa migratoria llegó al país, esta vez de países del sur de Europa como España, Portugal, Italia, pero también de Rusia, Austro-Hungría. Este nuevo contingente migratorio no solamente ocupó roles laborales en tareas agrícolas, sino que muchos de ellos se establecieron en las ciudades por la mejor calidad de vida y oferta de trabajos mejor pagos. A pesar de la gran presencia que tuvo este último grupo migratorio, la élite dirigente mantuvo los ideales y valores estéticos de las sociedades del norte de Europa.

A partir de 1890 con la concreción de la “Campana del desierto”, la consolidación de grandes terratenientes produjo un efecto de expulsión de los inmigrantes que estaban destinados a establecerse en el campo hacia las ciudades ante la imposibilidad de acceder a tierras⁶². Al mismo tiempo, muchos de los inmigrantes -masa social que estaba compuesta por jóvenes en edad laboral- con el afán de hacerse de dinero y de aprovechar las mejores oportunidades de trabajo, encontraron en las actividades relacionadas a una economía modernizada una buena razón para establecerse en las ciudades. Las ciudades-puerto como Buenos Aires ofrecían mejores salarios que sus localidades de origen y una variedad de oferta laboral urbana generada por la alta productividad del campo. Como resultado de este aumento de población urbana, los procesos de urbanización se intensificaron. Para 1910 la mitad de la población vivía en aglomeraciones urbanas. El aumento de la población demandó nuevas construcciones urbanas. Entre 1895 y 1904 se construyeron 27.745 casas nuevas alcanzando un total de 82.540, cifra que aumentaría a 131.742 para 1914⁶³. Por otro lado, la modernización económica y el aumento demográfico urbano trajo aparejada la consolidación y crecimiento de una incipiente clase media. Al establecido grupo de pequeños y medianos empresarios ligados a las actividades de comercio y las manufactureras relacionadas a las actividades del campo, a partir de 1900 se incorporaron los profesionales y empleados de empresas privadas, como también empleados y funcionarios públicos. Este fenómeno se dio principalmente en las ciudades, donde la cantidad de ciudadanos que integraban este sector fue en aumento, llegando al 30% de la población para 1914. Este incremento del estrato social medio configuró un proceso de movilidad social ascendente que se reflejó en la forma de habitar urbana. La población abandonó las unidades precarias como los conventillos, que descendió de 25% de la población urbana en 1888 a 10% en 1919. En este aspecto, la tipología urbana de las “casas de renta”

⁶² Ya distribuidas las tierras a quienes había financiado la “Conquista del desierto”, la oferta de tierras disponibles disminuyó aumentando de valor y convirtiéndose en inaccesibles para los inmigrantes.

⁶³ Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular...* p. 3.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

además de estar asociada al estilo de vida metropolitano, podría estar vinculada al sentido de movilidad residencial ascendente dentro de la sociedad. Este cambio habitacional estuvo favorecido por la industrialización y el desarrollo de la tecnología orientada a la construcción, como la industria metalúrgica y del cemento.

El período comprendido entre finales del siglo XIX y los años previos a la Primera Guerra Mundial, se presentó como campo fértil en términos económicos e institucionales para el nacimiento de la actividad industrial. El boom exportador, apuntalado en la productividad del campo, y las políticas internas fueron las bases de este nuevo sector económico. Con la población y el PBI en aumento, la producción industrial estuvo enfocada en bienes de consumo doméstico como también, en menor medida, en la demanda externa de productos de origen agrícola y la sustitución de algunos productos importados. Las políticas arancelarias aplicadas para afrontar las crisis de 1876 y 1890⁶⁴ favorecieron a algunas industrias locales que producían bienes consumibles de fácil manufactura y baratos de producir, entre ellas la Compañía General de Fósforos de Antonio Devoto, hermano y socio de Bartolomé Devoto.

A partir de 1900 se sumaron industrias relacionadas a la alimentación, textiles y construcción. Si bien las políticas públicas implementadas -posteriormente se sumó la Ley de aduana en 1905- promovieron la sustitución de importaciones y estimularon un incremento en la actividad industrial, la mayor influencia en el crecimiento se relaciona al aumento de la demanda local⁶⁵. Al ya mencionado crecimiento de la población, se sumó el Estado como cliente relevante, adoptando una política de compra de industria nacional de bienes destinados al ejército, hospitales y la administración. Por otro lado, los grupos financieros, inversores extranjeros y bancos fueron claves para ciertos sectores como el frigorífico. Si bien fueron pocas las industrias establecidas, la modernización de la industria ya había comenzado.

Durante el período de pos Primera Guerra, los países de Europa y Estados Unidos ejecutaron políticas proteccionistas como consecuencia del conflicto bélico, lo que se presentó como una circunstancia desfavorable para un desarrollo industrial argentino que dependía de materia prima importada. Ante la merma del flujo migratorio y las restricciones internacionales que afectaron las importaciones, solamente las industrias no dependientes de insumos externos pudieron sacar provecho de la situación. Ante la imposibilidad de exportar materia prima y el parate industrial, las “casas de renta” tomaron protagonismo como inversión financiera. Si bien representaba un gran capital de

⁶⁴ Barbero, María Inés y Rocchi, Fernando. *Industry. A New Economic History of Argentina*. Cambridge University Press, 2003, cap.9. p. 267.

⁶⁵ Ibidem, p. 269.

inversión inicial, este tipo de negocio inmobiliario representaba una inversión estable que se estableció entre los inversores.

A partir de los años veinte la situación cambió. Entre 1920 y 1940 la industria creció un promedio de 5% anual. Nuevamente, un nuevo aluvión inmigratorio, aumento de la demanda local y política arancelaria fueron las razones. A la par de la evolución económica del período, se produjo una alta demanda de bienes industriales domésticos. En la década del veinte, la actividad industrial se volcó hacia la industria ligera, donde los textiles y la industria metalúrgica fueron los sectores de mayor expansión durante estas dos décadas, aunque también se explotaron yacimientos petrolíferos y se construyeron destilerías⁶⁶. Por la crisis financiera de 1929 se acrecentó la sustitución de importaciones mediante el aumento de control de divisas y el aumento de los precios, favoreciendo a la industria local. En la década del veinte y sobre todo en los treinta se construyeron nuevas fábricas y se elaboraron nuevos productos provenientes de sectores como cemento, aceite, farmacéuticas, químicos, metales, caucho e industria automotriz⁶⁷. Como también se expandió la industria de la construcción y se desarrollaron las técnicas manufactureras. La actividad industrial cayó del 29 al 33, rebotando y creciendo en un 16% entre 1933 y 1935⁶⁸. El cambio a nivel macroeconómico se reflejó en los ámbitos cotidianos. Nuevas empresas internacionales se instalaron en el país y los cambios tecnológicos aumentaron la productividad de las fábricas, y consiguieron un aumento de los salarios reales. La escala y cantidad de la producción industrial en estos años y el uso de métodos estandarizados exhiben el desarrollo industrial de una Argentina moderna.

La experiencia del habitar moderno.

En este contexto de aumento en la demanda habitacional urbana producido por el shock demográfico, en conjunto con las posibilidades que brindaron las nuevas tecnologías y el aumento de las actividades urbanas relacionadas al desarrollo industrial, los edificios residenciales destinados a alquiler tomaron protagonismo. En el censo municipal de 1904, en Buenos Aires figuraban 138 casas de edificios de renta de cuatro pisos. Para 1909 el número había aumentado a casi el doble llegando a 306 edificios⁶⁹. La incorporación de nuevas tecnologías y técnicas aplicadas en la construcción posibilitó nuevas tipologías arquitectónicas. La estructura en acero, la construcción de servicios

⁶⁶ En 1925 se creó la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales, dedicada a la extracción y destilación del petróleo nacional.

⁶⁷ Barbero, María Inés y Rocchi, Fernando. *Industry...* p.273.

⁶⁸ *Ibidem*, p.275.

⁶⁹ Liernur, J. F. *Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, 2001, p. 14.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

sanitarios y la utilización de medios mecánicos de elevación aplicados al uso doméstico resultaron fundamentales para las construcciones en altura de los edificios residenciales. Con la presencia de estas nuevas edificaciones se concretaron cambios drásticos en el ámbito de la arquitectura, en la morfología urbana y en los modos de habitar propios de una sociedad moderna.

La importancia de este programa para aquel momento se puede advertir si se observa el ámbito académico de Buenos Aires. En 1901 fue el primer año en el cual se presentaron tesis proyectuales de graduación que trabajaron sobre la tipología de las casas de renta. A su vez, el tema fue desarrollado por Pablo Hary en su curso de Teoría de la Arquitectura, publicado en la Revista de Arquitectura en 1916 y 1917⁷⁰ (img. 19). Tanto en su estudio como en su aplicación, esta tipología edilicia y programática tomó como prototipo el “*Immeuble de Rapport*” parisino, y representó un modelo de inversión financiera adoptado por la élite de Buenos Aires. La conformación espacial y funcional de las casas de renta comparte similitudes de *tipo* con los “edificios de departamentos”, que, a diferencia de las edificaciones destinadas a renta, éstos últimos eran construidos para uso de una familia. Las casas de renta y los edificios de departamento se convirtieron en los modelos habitacionales colectivos aceptados por la sociedad e inversores hasta 1948, momento en el que se creó la ley 13.512, llamada “Ley de propiedad horizontal”⁷¹.

En la Buenos Aires de los años veinte y treinta la modernización se vivió como una experiencia transformadora social y culturalmente. Una experiencia intensa, con cambios abruptos en un lapso de tiempo acotado donde lo conservador coexistía con lo nuevo, lo tradicional criollo con lo vanguardista europeo, a los que Sarlo denomina como *cultura de mezcla*⁷². Esta naturaleza tuvo sus expresiones en los diferentes ámbitos culturales, círculos sociales y expresiones artísticas. Pinturas, revistas, periódicos, literatura, arquitectura expresaron y condicionaron las nuevas formas de vida, los nuevos valores e ideales adoptados por la sociedad. A los mencionados cambios demográficos y

⁷⁰ Revista dependiente del centro de estudiantes de arquitectura publicada entre 1915 y 1956. En sus primeros años entre sus colaboradores se encontraban profesores y arquitectos de gran prestigio como René Karman, Alejandro Christophersen, Alejandro Bustillo, Martín Noel, Pablo Hary. El mismo Hary escribió una sección con ocho capítulos publicados en seis tomos de la revista entre 1916 y 1917 capítulos llamada “Cursos de Teoría Arquitectónica”. En los capítulos trató, entre otros temas, la arquitectura residencial como los *petit hotels*, la *maison de rapport* o las “casas de renta”.

⁷¹ La “Ley de propiedad horizontal” dictada en 1948 fue una legislación argentina que regulaba la propiedad de departamentos o pisos de un edificio. Estableció el régimen legal para la propiedad en edificios o conjuntos de unidades funcionales, donde cada propietario tiene un derecho exclusivo sobre su unidad y es copropietario de los bienes comunes. La posibilidad de tener derecho y propiedad de una unidad en edificios resultó clave para la participación de múltiples inversionistas en un solo edificio.

⁷² Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988. p. 28

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

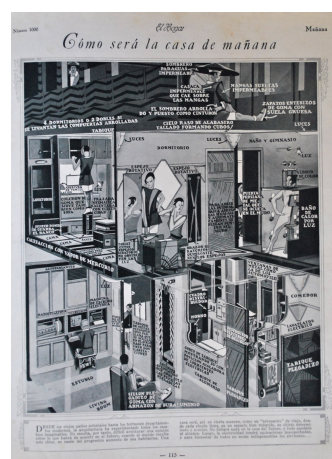
transformaciones en la industria manufacturera, a partir de los años veinte se establecieron nuevas condiciones que operaron directamente sobre la vida cotidiana.

Para 1930, la ciudad de Buenos Aires ya contaba con alumbrado eléctrico, mientras que la red de tranvía se expandía. Al transporte público moderno se le incorporó en 1931 el sistema de transporte de colectivos, que pasó a compartir las calles con el ya establecido automóvil. Con la caída del analfabetismo la cantidad de lectores se amplió considerablemente y con ello, la creación de revistas, periódicos y editoriales, como también la expansión de las ya existentes que triplicaron sus impresiones. Se creó el periódico El Mundo y Crítica, los cuales con su formato de tabloide que permitía leerse en cualquier lugar o medio de transporte. Su contenido proponía lectura fugaz con secciones novedosas como deportes, cine, mujer, tiempo libre, etc. orientado a las clases bajas y medias. A la masividad de los medios gráficos se sumaron las salas de cine y en 1930 Argentina ya contaba con más de 1000 salas.

En este sentido, se puede señalar que se democratizó la movilidad, la cultura, la información y el entretenimiento, y con ello se desplegó una transformación en el gusto y las aspiraciones modernistas de los sectores bajos y medios. La publicidad expresada en estos medios da cuenta de ello. En las revistas como Caras y Caretas o El Hogar, se podía encontrar avisos publicitarios y artículos de objetos tecnológicos de uso cotidiano como fonógrafos, aparatos de iluminación, mobiliarios para el hogar, cámaras fotográficas, radios, etc. (img. 20 y 21). Las expresiones culturales de la élite no pudieron abstraerse de estas prácticas, donde podían encontrarse anuncios similares en revistas como las vanguardistas Martín Fierro o Sur.



19. Revista de arquitectura, 1917



20. Artículo gráfico, 1928.



21. Publicidad, 1933.

Normas, poder y valores en la práctica arquitectónica moderna

Entre 1915 y 1935 la modernización en Argentina, que transformó profundamente las actividades económicas, la organización de los territorios, las formas de vida, así como las prácticas sociales y culturales, también tuvo su réplica en la disciplina arquitectónica, en sus instituciones, en la configuración de la ciudad y en sus arquitecturas⁷³. El proceso de urbanización, la metropolización de la ciudad, el desarrollo tecnológico y la democratización política constituyeron los fenómenos más representativos y significativos del período en la ciudad de Buenos Aires⁷⁴.

En este contexto, el desorden derivado del crecimiento desproporcionado de la población, la actividad industrial, las transformaciones de la estructura política y la emergencia de nuevos sectores sociales constituyó el marco en el cual se desarrolló una disputa de poder entre los diferentes sectores sociales. La morfología de la ciudad de Buenos Aires -como de expresión social-, las instituciones -como organismos de poder-, y las arquitecturas -entendidas como acto técnico y comunicativo de un conjunto de valores culturales- constituyeron los ámbitos en los cuales dicho conflicto se manifestó. A la par de estos sucesos, técnicas y programáticas modernas exigieron a los profesionales de la construcción nuevas destrezas e interpellaron los principios del proyecto arquitectónico, particularmente a nivel de la *composición* y el *carácter* de los edificios⁷⁵.

Hacia 1910 la morfología de la ciudad de Buenos Aires ya expresaba su condición metropolitana y cosmopolita, caracterizada por la sociedad de masas y el desarrollo tecnológico. El tejido urbano de la capital contaba con un extenso sistema de transporte ferroviario e infraestructura portuaria, hospitales, teatros, escuelas, palacios, avenidas, bulevares, parques públicos, a los que se sumaban instalaciones alejadas de los centros urbanos como mataderos y cementerios.

La configuración urbana estuvo condicionada por dos aspectos técnicos, la aparición del automóvil y la ampliación de la red eléctrica que trajo consigo el abaratamiento del transporte público

⁷³ Para este pasaje de la investigación se utilizó como referencia el libro de Jorge Francisco Liernur publicado en 2001, *Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. El mismo resultó de gran utilidad para comprender el desarrollo de la disciplina arquitectónica durante de las primeras tres décadas del siglo XX, un período del país marcado por los procesos de modernización y caracterizado por una arquitectura de contrastes. Resulta clave mencionar la definición de "Arquitectura" desarrollada por el autor, que la define como "un conjunto de valores, que comprende un cierto sistema de pericias técnicas, conceptos, y definiciones teóricas, estrategias de ideación o, reglas compositivas y jerarquías organizativas." Liernur, J. F. "Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad", Buenos Aires, 2001, p. 14.

⁷⁴ Ibidem. p. 25.

⁷⁵ Ibidem. p. 40. El autor menciona a la Técnica y a la tipología como los otros dos aspectos de la creación proyectual, los cuales considera no han sufrido transformaciones relevantes. El mismo relata que el proceso de transformación como efecto de la modernización afectó centralmente a las tradiciones y a las teorías disciplinares, ubicando a la Técnica como un factor subordinado. En relación a la tipología, Liernur menciona que en el país se presentaron muy pocos interrogantes inéditos respecto al tema, y solamente se podría mencionar la interrogante en relación a la cuestión de la reproductividad tipológica y anulando la cualidad de *unicum*.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

masivo⁷⁶. En 1913 *Ford Motor Company* fundó en Argentina la Ford Motor Argentina donde se ensamblaron los kits de desmontaje exportados desde la casa matriz de la compañía en Estados Unidos. En 1913 se inauguró la red subterránea que unía las Plazas de Mayo con Plaza Miserere y en 1916 se amplió la red de ferrocarril hacia el norte con el tramo Retiro-Tigre. En 1928 se realizó el primer viaje del servicio taxi-colectivo, ampliando la oferta del sistema de transporte público. La accesibilidad y la disminución del precio del transporte favoreció la expansión de la ciudad y el loteo de tierras suburbanas como Villa Devoto o Villa Soldati, expansión promocionada por la elite liberal mediante la compra de tierras y la financiación de líneas de tranvía⁷⁷. A su vez, la masificación de la red eléctrica posibilitó el traslado de fábricas al centro urbano, nuevas actividades nocturnas como los teatros y actividades relacionadas al esparcimiento⁷⁸.

En el marco del proceso de urbanización, en 1907 la municipalidad de Buenos Aires contrató a Joseph-Antoine Bouvard con la finalidad de diseñar el plan urbano para la ciudad. El plan de carácter progresista establecía una red de plazas y parques en la zona periférica en un intento de homogeneizar el territorio -contemplando su futura extensión- y con esto aminorar la expansión radio céntrica eliminando la relación dominante centro-periferia mediante redes de transporte transversales. Esta propuesta llevada adelante por el poder público, junto a la construcción de boulevares y grandes parques, entró en tensión con los intereses y negocios de los empresarios que fomentaba los loteos hacia las afueras de la ciudad.

El Plan de Buenos Aires de Bouvard también fue criticado por los sectores conservadores por su concepción “cosmopolita” y por la utilización de los recursos económicos en zonas alejadas del área central tradicional. A través de la figura de Joaquín Anchorena el estrato social conservador gestionó en 1913 la construcción de la Avenida presidente Roque Sáenz Peña (conocida como Diagonal Norte), la cual presentó un diseño de tejido de parcelas de grandes dimensiones, y se reglamentó para materializar una estética uniforme⁷⁹. De este modo, estos sectores procuraron controlar la imagen de la

⁷⁶ El 27 de enero de 1907 comienzan las obras de la Gran Usina de Dock Sud, proyecto del estudio de arquitectura de la Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft de Berlín.

⁷⁷ Villa Devoto fue un desarrollo inmobiliario realizado por Antonio Devoto, cuñado de Juana Gonzales de Devoto, quien, en su cargo de presidente y miembro fundador del Banco Inmobiliario, adquirió las tierras en 1889.

⁷⁸ Con acceso a la electricidad zonas como calle Corrientes se transformaron por sus actividades nocturnas. Esta experiencia, entre otras, son relatadas por Roberto Art en sus *Aguafuertes porteñas*, publicadas entre 1928 y 1933.

⁷⁹ Como lo desarrollan Bonicatto y Franchino, “Con la sanción del nuevo Reglamento de Construcciones en 1928 el reglamento especificaba una altura uniforme de 33 metros y un ático de 4 metros y una cornisa de 50 cm para los edificios que se construyeran sobre las avenidas diagonales. Asimismo, regulaba toda saliente, balcón o cornisa (Artículos 76-78). Los pináculos, flechas, torres y “demás adornos”, es decir el “estilo arquitectónico” de las fachadas podía ser “libre”, siempre y cuando contara con la aprobación de una comisión especial cuya decisión era “inapelable”. La Comisión estaba presidida por el Intendente Municipal y formada por el director del Departamento de Obras Públicas, el presidente de la Comisión Nacional

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

avenida con la finalidad de evitar la estética liberal y “eclectica” presente en los edificios construidos sobre la Avenida de Mayo, al tiempo que favorecía a los grandes inversionistas mediante la delimitación de parcelas de gran tamaño. Alejandro Bustillo construyó sobre esta avenida dos edificios, el hotel para la Compañía de seguros “La Continental” (1927-1929) (img. 23) y el edificio Volta (1931-1935) para la Compañía Hispano Argentina de Electricidad (CHADE) (img 24).

En 1925 se elaboró el plan de Estética Edilicia a cargo de Carlos Noel en el que se concibió a la ciudad como un territorio unitario⁸⁰. El Plan Noel tuvo una vocación integradora que se expresó en la creación de nuevos parques, la promoción de viviendas para la clase trabajadora y en la mejora de la movilidad urbana mediante el trazado de calles y avenidas transversales complementando el esquema de abanico cuyo centro era la Casa de Gobierno⁸¹.

En ámbito institucional, se estructuraron un sistema de normas y valores orientado a legitimar determinadas posiciones dentro del campo profesional. La modernización trajo aparejado la construcción de un número de obras sin precedentes y de manera precipitada, y los inéditos programas demandaban nuevos conocimientos específicos, situación se tornó aún más compleja por el marco profesional existente.

Para inicios del siglo XX los edificios en la ciudad exponían propuestas arquitectónicas tan heterogéneas como el grupo de profesionales que las proyectaba y ejecutaba⁸². El conjunto de actores dedicados a la construcción estaba compuesto por constructores, ingenieros formados en la Facultad de Ciencias Exactas, arquitectos argentinos formados en instituciones y *ateliers* europeos, arquitectos extranjeros y arquitectos europeos que enviaban sus proyectos desde Europa. En ese contexto de caos, la élite dirigente -en su rol de creador y protector de normas- consideró necesario para afrontar los cambios en relación a la modernización del país establecer un orden a la actividad de los profesionales de construcción. Se dictaron leyes, reglamentos legales, se formaron instituciones y se aplicaron una serie de medidas para fomentar ciertos valores estéticos.

de Bellas Artes y el Inspector General de Arquitectura de la Municipalidad”. Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)*, La Plata, 2019.p. 07.

⁸⁰ La Comisión de Estética edilicia contaba con la presidencia del intendente municipal, Dr. Carlos M. Noel, durante la gestión de Marcelo T. de Alvear. Su composición incluyó al Arq. René Karman, en representación del MCB, al Arq. Carlos Morra, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, el director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación ing. Sebastián Ghigliazza y el Arq. Martín Noel, quien presidía la Comisión Nacional de Bellas Artes. Ibidem, p. 05.

⁸¹ Liernur, J. F. *Argentina...*, 2001, p.99

⁸² Muchos se refieren a la arquitectura en la Buenos Aires de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX como “eclectica”, sin embargo, esta visión resulta reduccionista ante la complejidad del período caracterizada por una multiplicidad de agentes profesionales y no profesionales relacionados a la construcción.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

En 1903 se implementó una reglamentación que restringía la posibilidad de ejercer profesionalmente la arquitectura solamente a aquellos arquitectos graduados en el país y arquitectos graduados en el exterior residentes hasta la fecha. Posteriormente en 1905 se dictaminó la obligatoriedad de poseer el título universitario de arquitecto como requisito para la habilitación del ejercicio profesional⁸³.

A nivel educativo se avanzó de manera integral en los diferentes estratos institucionales. A nivel de enseñanza primaria se organizaron cursos de dibujo, mientras que en el nivel secundario se creó en el Colegio Industrial de la Nación el curso de Maestros Mayores de Obra. En el plano universitario, como se mencionó previamente, Luis A. Huergo creó en 1901 la mencionada Escuela de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas. El modelo institucional adoptado fue el de la *École des Beaux-Arts*. Con la mirada puesta en París como faro, quienes definían los lineamientos consideraron este modelo contaba con las herramientas, el conjunto de normas y la capacidad demostrada para resolver los problemas del proceso modernizador en todos los niveles necesarios (el técnico, el económico, el social, el estético y el cultural)⁸⁴.

Manuales y textos teóricos como el “Durand” y *Elements et theorie de l'architecture* aportaron las soluciones y el cuerpo teórico-estético aplicable ante la necesidad imperiosa de reproducibilidad⁸⁵. En ese mismo año se fundó otra institución que oportó un marco ético y profesional a la disciplina, la Sociedad Central de Arquitectos⁸⁶.

En paralelo, los valores y la estética *Beaux-Arts* se fomentaron mediante la creación de premios y concursos. En 1902 se creó por ordenanza municipal el “Premio Municipal de Fachadas” y se entregó anualmente hasta 1972⁸⁷. El mismo fue impulsado por el consagrado artista visual Ernesto de la Cárcova y se inspiró en los premios entregados en París a la arquitectura privada. El galardón se le otorgaba a arquitectos y propietarios que construyeran edificios de gran valor artístico, y tuvo como objetivo

⁸³ La ley nacional 4.560 estableció abarcó varias profesiones y estableció el requerimiento del título para el ejercicio de la profesión. Liernur, J. F. *Argentina ...*, 2001, p.39.

⁸⁴ Ibidem. p. 40.

⁸⁵ El libro *Précis des leçons d'architecture* de Jean-Nicolas-Louis Durand se utilizó como catálogo de tipologías aplicables ante los diversos programas moderno, mientras que el libro *Éléments Et Théorie de l'Architecture, Cours. École Nationale Et Spéciale Des Beaux-Arts* estableció el marco teórico-estético.

⁸⁶ En 1901 se fundó por segunda vez la Sociedad Central de Arquitectos, ya que el primer intento había sido en 1866. Liernur, J.F. *Argentina...* p. 39.

⁸⁷ Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)*. La Plata, 2019, p. 7.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

principal fomentar las obras privadas de carácter arquitectónico y educar el gusto de la sociedad⁸⁸. El premio era considerado un estímulo ya que entregaba reconocimientos -una medalla de oro y un diploma de honor- al autor de la obra y beneficios impositivos al propietario -excepción de derechos municipales, delineación, edificación y de niveles a la propiedad.

En los primeros años que se otorgó el premio, los ganadores fueron la Casa De Bartolomé Ginocchio (1903) de Edouard Le Monnier, el palacio Ortiz Basualdo (1904) de Jules Dormal (img. 25), la Residencia de la Condesa de Sena (1907) de Pablo Hary y Eduardo Lanús, y el Palacio Anchorena (1909) de Alejandro Christophersen (img. 26). Muchos de estos arquitectos se desempeñaron como docentes universitarios de Alejandro Bustillo, entre ellos Christophersen y Hary. Fue recién en la década de 1920 -producto de la presencia de actores de ideología socialista en el comité organizador- cuando el foco del premio viró su atención hacia la cuestión social, dejando de lado la fachada y enfocándose en la distribución de los edificios⁸⁹.

En 1914 la Escuela de Arquitectura cambió su enfoque y método de enseñanza y la institución contrató al arquitecto francés René Karman quien se hizo cargo del Taller de Composición de primero a quinto año. El traspaso del modelo *atelier Beaux-Arts* al Taller de Composición representó un “antídoto contra la heterogeneidad de tendencias artísticas que maestro, tan profesor como jurado, debía neutralizar”⁹⁰. También se modificó el contenido curricular donde se introdujo el estudio de programas y tipo, Teoría de la Forma autónoma y las nociones de cálculo. Karman expresaba un desinterés por el *carácter* y la iconografía, al considerar los mismos como aspectos variables de acuerdo al tiempo y lugar. En sus cursos hizo énfasis en las leyes de composición y en la diferenciación entre estructura y léxico, modelo que se impuso hasta mediados de siglo y marcó la evolución de la arquitectura del período⁹¹.

En el plano del proyecto arquitectónico, y en el marco de los procesos de modernización, desde las primeras décadas del siglo XX las obras de arquitectura comenzaron a expresar transformaciones sustanciales. Por un lado, el contexto económico, los nuevos programas, las nuevas tecnologías y técnicas constructivas exigieron a los arquitectos nuevas aptitudes. Cuando el instaurado sistema

⁸⁸ Ernesto de la Carcova en 1902 se expresaba en respecto a la finalidad del premio de esta manera: “fomentar que la edificación privada en nuestro Municipio comience a revestir la importancia arquitectónica y el carácter estético que le corresponde por sus grandes progresos”. Idem.

⁸⁹ Ibidem p. 8.

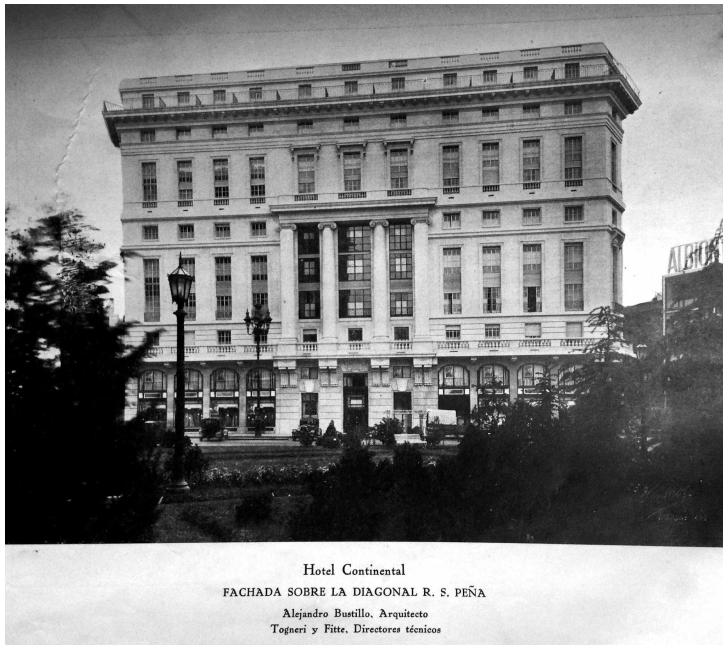
⁹⁰ El *atelier Beaux-Arts* era un ámbito de debate, experimentación y reflexión por lo que fomenta la exploración artística y subjetiva. Franchino, Magalí. *El origen de una reliquia Del atelier beaux-arts al Taller de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1901-1928)*. La Plata, 2020, p. 62.

⁹¹ Liernur, J.F. *Argentina...* p. 11.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

académico se vio limitado a plantear soluciones acordes al contexto moderno -la relación entre la dimensión vertical y horizontal como también el contenido simbólico que debían expresar un edificio metropolitano- se presentaron arquitecturas que experimentaron por fuera de las leyes de este.



23. Hotel Continental, Buenos Aires, 1929.



Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Por otro lado, los nuevos valores de una sociedad cosmopolita demandaban nuevas expresiones arquitectónicas, cuestionando las jerarquías culturales y simbólicas asociadas a los valores tradicionales. Con la irrupción en el ámbito local de las ideas vanguardistas europeas durante el período de posguerra -ideas que se consolidaron en el campo cultural en la década de 1920- los principios de *composición y carácter* dentro del proyecto arquitectónico fueron puestos en jaque.

A nivel compositivo, las arquitecturas residenciales se vieron afectadas principalmente por dos razones: la adaptación de programas rurales al tejido urbano y la mercantilización de la vivienda que devino en la densificación en altura. En relación al primero, nos referimos a la adaptación de los palacios al contexto urbano, donde el principal inconveniente lo presentaron las dimensiones de las parcelas del damero español⁹². En su versión urbana, el *hôtel particulier*⁹³, el edificio mantuvo una serie de elementos compositivos específicos, como un *cour d'honneur* al frente del edificio, un atrio y un jardín posterior⁹⁴.

Esta tipología se comenzó a aplicar en la ciudad de Buenos Aires a inicios del siglo XX. La implementación al entorno urbano requería de un terreno de al menos 40 metros de frente y 80 de profundidad, con una superficie mayor a 3.000 m², una cifra muy alejada al promedio de superficie de lotes de la ciudad que rondaba los 700 m²⁹⁵. Para adaptar estos programas a las parcelas existentes, los arquitectos se acogieron a prácticas por fuera de las normas, como achicando e incluso eliminando elementos compositivos como el *cour d'honneur* o el jardín o ambos y compactando la planta del edificio (img. 27).

En otro orden, la concepción de vivienda como mercancía se produjo por un incremento del valor de los terrenos centrales, asociado a la mejora del nivel de vida como producto del desarrollo de la infraestructura urbana y la provisión de servicios. Con el aumento de los terrenos se incentivó la optimización de las superficies edificables con el fin de lograr el mayor beneficio económico. El criterio de eficiencia entró en conflicto con el sistema compositivo clásico, cuyos recursos -la simetría, el *poché*, la armonía de proporciones, las enfiladas, etc.- generaban un alto porcentaje de superficie en desuso.

⁹² De acuerdo a lo expresado por J.N.L Durant, el Palacio es un edificio concebido, por una parte, para alojar a un príncipe y, por otra, para recibir a aquellas personas que acuden a solicitar una audiencia pública o privada. Por su función, además de los locales destinados a los residentes y su personal de servicio, el edificio debe incorporar pórticos, vestíbulos, galerías y salas en las que sus visitantes puedan ser recibidos con comodidad y esperar sus audiencias. Durant, J.N.L. *Précis des leçons d'architecture*. P.154

⁹³ Diez, Fernando. *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*. Academia de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, 2011. p. 19.

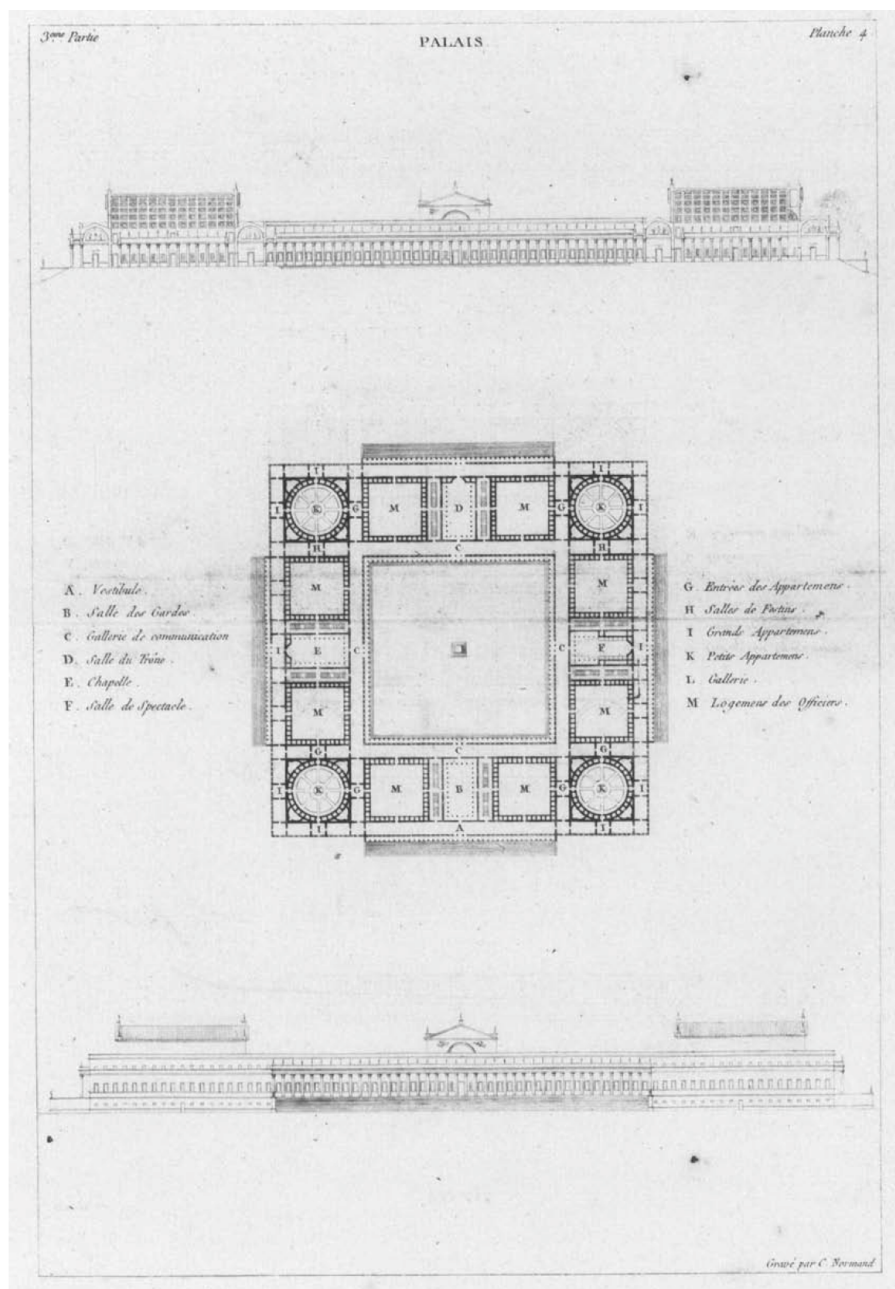
⁹⁴ El *hôtel particulier* es una tipología se desarrolla en París entre el siglo XVII y el XIX.

⁹⁵ Liernur, J.F. *Argentina...* p. 43.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

En consecuencia, todo recurso que generase desperdicio de superficie se dejó de aplicar y las unidades funcionales se compactaron ⁹⁶.



27. Esquema de un palacio del libro de J.N.L. Durand. *Precis of the lectures on architecture*, 1795.

⁹⁶ Liernur, J.F. *Argentina...* p. 47.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

En este sentido, en los edificios residenciales de Bustillo dan cuenta de esta situación. Progresivamente, en sus plantas se advierte el desuso de recursos compositivos clásicos, tales como el *poche*, la simetría y las enfiladas, así como el desuso de elementos compositivos como galerías o vestíbulos. (img. 28, 29, 30) Otras variantes compositivas se llevaron adelante en este período, no por razones técnicas, tecnológicas o económicas, sino por posicionamientos ideológicos orientados a diferenciarse y a contraponerse al cosmopolitismo de raíz inmigratoria. La élite criolla revalorizó las raíces españolas como forma de auto legitimación, y durante los años veinte se produjo un “renacimiento colonial” como respuesta. Ángel Guido fue una de las figuras que desarrolló composiciones neocoloniales en sus obras, tomando como referencia la arquitectura y volumetría colonial pampeana. La arquitectura “neocolonial”, se desentendió de las normas académicas y dio lugar a exploraciones formales y composiciones asimétricas mediante el agrupamiento irregular de los volúmenes, recursos propios del neo tudor y el pintoresquismo⁹⁷. El “neocolonial” se desarrolló poco en la escena urbana por las limitaciones para su aplicación en edificios de gran escala, y se aplicó mayormente en residencias en plano horizontal.

Por fuera del núcleo urbano se construyeron obras con composición alejadas de la tradición académica. Algunos proyectos de la Comisión de Casas Baratas construidas presentaron plantas compactas y una tipología pabellonal como se observa en el complejo de viviendas de Barrio Rawson construido en 1934⁹⁸.

La metropolización de la ciudad de Buenos Aires trajo aparejado nuevos valores que afectó particularmente a las ya consolidadas tradiciones. El aumento significativo de la población inmigrante, sumados a los habitantes ya establecidos en la ciudad, consolidó la nueva sociedad de masas⁹⁹. Los sectores populares se configuraron como los nuevos protagonistas del período y comenzaron a disputar un orden más igualitario ante la élite dirigente, tendencia que se profundizó partir de 1916 con la democratización del poder político¹⁰⁰. Bajo estas circunstancias, los nuevos valores “modernos” y

⁹⁷ Liernur, J.F. *Argentina...* p. 143.

⁹⁸ La Comisión Nacional de Casas Baratas se fundó en 1915 por la ley 9.677, y fue el primer plan estatal de vivienda social para obreros, y tenía como fin solucionar el problema habitacional, de higiene y hacinamiento propio de los conventillos mediante la construcción de vivienda asequible. Bajo este plan se construyeron barrios, como el Barrio Rawson y Barrio Cafferata como también complejos de viviendas colectivas en Valentin Alsina y Bernardino Rivadavia.

⁹⁹ Beatriz Sarlo en su libro “Una modernidad periférica” -citado previamente- definió a la sociedad de Buenos Aires entre 1920 y 1940 como la “sociedad de mezcla”, un concepto que refiere a la complejidad y tensión de una sociedad caracterizada por la presencia e interacción entre sectores sociales populares, inmigrantes, elite cultura y tradición patricia.

¹⁰⁰ Hipólito Yrigoyen, líder de la Unión Cívica Radical, fue el primer presidente elegido por voto secreto, obligatorio y masculino. Su victoria representó la fuerza de poder de los grupos obreros de tradición socialista y anarquista, que dieron fin a décadas de gobiernos conservadores. En su mandato impulsó la reforma universitaria, políticas de integración social y soberanía energética, como la masificación de la red eléctrica.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

“cosmopolitas” manifestaron el *carácter* de una nueva arquitectura urbana. No obstante, los sectores tradicionales no abandonaron sus principios y apelaron a nostalgias regresivas o adecuando la estética clásica a una versión modernizada. Entre 1910 y 1930 puede reconocerse como un período de transición incapaz de reconocer una representación homogénea sino una serie de modernismos.

Será a partir de la década del 30 cuando la disciplina arquitectónica refleje convicción respecto a la arquitectura racionalista. En el primer número de la revista “Nuestra Arquitectura” publicado 1929 da muestra de la presencia de los valores racionalistas, con el artículo “La arquitectura moderna” el cual es acompañado por una fotografía del atelier construido por el francés Rob Mallet-Stevens (1926-1927) (img. 31). Para mediados de la década de 1930, tanto en la revista “Nuestra Arquitectura” (1929-1986) como en la “Revista de Arquitectura” (1915-1956) sus páginas se encontraban colmadas con textos y obras locales e internacionales vinculadas al racionalismo. (img. 32 y 33).

Como se mencionó en los párrafos anteriores, el modelo teórico impuesto por la élite dirigente a partir del siglo XX era el de *Beaux-Arts*. De acuerdo a esta teoría académica los arquitectos debían determinar la expresión del edificio en los tres niveles de carácter: el general, el programático y el particular¹⁰¹. A nivel general -y ante la ausencia de una *carácter* nacional- para caracterizar la ciudad metropolitana se adoptó la estética arquitectónica del clasicismo francés¹⁰². A nivel del programa las nuevas funciones plantearon interrogantes respecto a la correcta representación, mientras que a nivel particular las inquietudes estaban relacionadas a la evolución de tecnología y la técnica. Considerando la capacidad comunicativa de la obra de arquitectura, y como pieza que se inserta y articula con el conjunto urbano, la cuestión del *carácter* resultó un aspecto complejo a resolver y un campo de disputa.

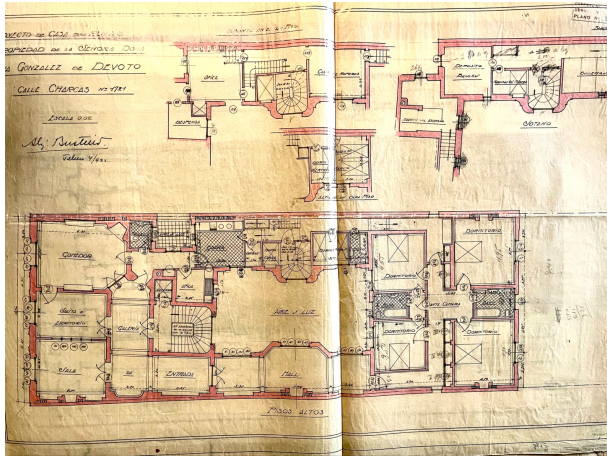
Con la consolidación de los sectores populares en la primera década del siglo XX, la corriente artística del “arte nuevo” adquirió presencia. Este sector social carente de ascendencia o linaje -como también los nuevos burgueses- encontró en el “arte nuevo” una forma de identificarse en el escenario moderno y cosmopolita, y desafiar al poder hegemónico. El “arte nuevo” representó una manera de

¹⁰¹ Si bien en el próximo capítulo se desarrolla el concepto de *carácter*, es de utilidad en este punto hacer uso del resumen realizado por Liernur en el cual define los tres planos de carácter. El carácter general está relacionado al carácter nacional, de clase o de ideología; el carácter programático depende de la función del edificio, y el carácter particular refiere al lugar, materiales, técnicas, etc. Liernur, J.F. *Argentina...* p. 40.

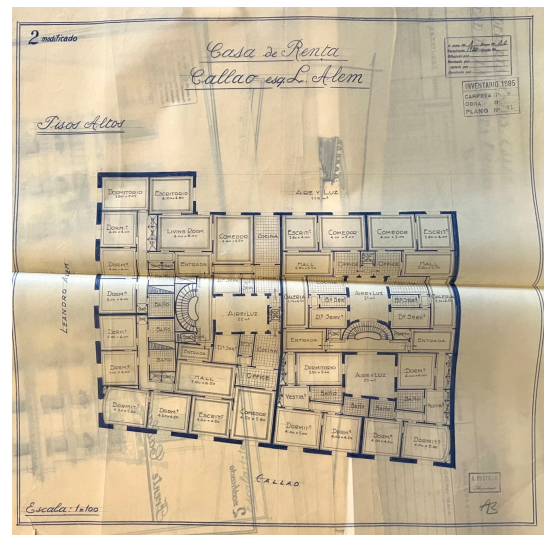
¹⁰² Grementieri, Franco. *El Academicismo Argentino (1920-1950)*, integrador de la tradición y la modernidad. Buenos Aires, *Anales de Historia del Arte* N5. p. 160.

Di Tella Arquitectura

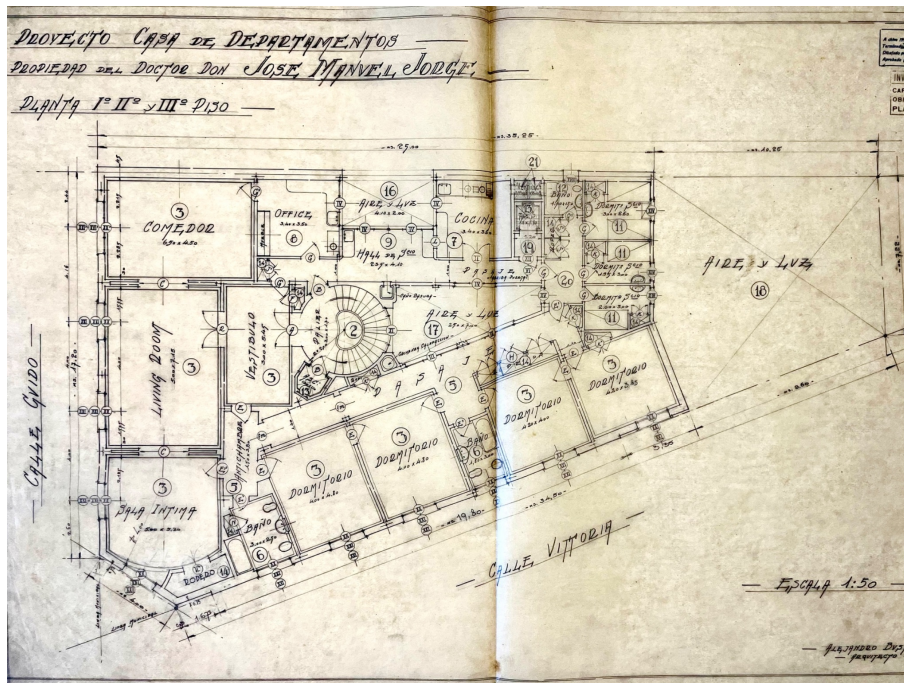
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



28. Planta Charcas 1721, Buenos Aires, 1922.



29. Planta Guido y Rodríguez Peña, Buenos Aires, 1924.



30. Planta Guido y Francisco de Vittoria, Buenos Aires, 1931.

Di Tela Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Arquitectura Moderna

Por Arturo Bosch Ward

Después de haberme ido de las escuelas y de haber dado un tiempo a la arquitectura moderna en Europa y en América Latina, he vuelto a estudiar la arquitectura moderna en Europa y en América Latina. En este artículo voy a tratar de explicar lo que he aprendido en estos viajes. Como dije en el primer artículo, el arquitecto moderno debe ser un hombre que se preocupa por el hombre y por el medio ambiente. El arquitecto moderno debe ser un hombre que se preocupa por el hombre y por el medio ambiente. El arquitecto moderno debe ser un hombre que se preocupa por el hombre y por el medio ambiente.

París, 1928.

Es el propósito de este artículo mostrar el desarrollo de la arquitectura moderna a través de sus varias fases de evolución o decir más largamente, desde el Periodo Imperial, como lo he bautizado, hasta el Periodo Moderno, como lo he bautizado, hasta el Periodo Moderno, como lo he bautizado.

Por muchos años Europa, guiada por la Escuela de Bellas Artes de Francia, ha estado bajo la garras del clasicismo. Para ser correcta, la arquitectura debe ser clásica, dicen, y todas las tentativas para desviarse o para crear formas nuevas, son punto de vista edilicias y expuestas a la burla por los arquitectos de la institución francesa. Muchos creían el infame *academicismo* de Francia, que empleaba formas naturales en arquitectura. La propia muerte que ocurrió a manos de los clasicistas, junto con muchas otras tentativas anteriores al año 14, que no necesitamos mencionar en este artículo.

Entonces vino la guerra, por cinco años Europa pasó su tiempo a lo lejos de la arquitectura. Con la paz vino algo nuevo, nació tal vez el caso de la arquitectura moderna. Este nuevo estilo, que podemos designar algún día como un «periodo», floreció en su mayor parte ignorante y despreocupado aún en Europa, hasta que la gran «Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno», realizada en 1925, lo divulgó al mundo en su totalidad.

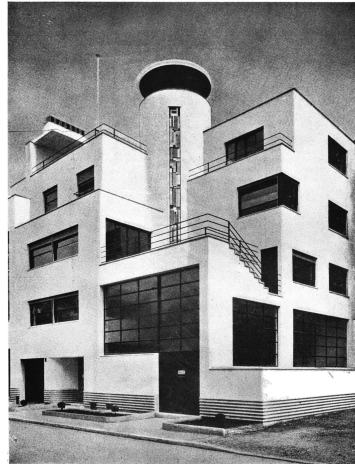
Desde la exposición las cosas han cambiado radicalmente y los edificios, construidos aún después de la guerra en el *postmodern* estilo de

la «École des Beaux-Arts», son considerados aquí como antiguos y fuera de moda. Los arquitectos que han bebido en las tradiciones de la vieja institución están libremente sin trabajo, mientras los jóvenes arquitectos disimulan con nuevas tentativas.

Pero, preguntaría, ¿qué es este nuevo estilo y cómo puede compararse con el antiguo? En pocas palabras, el significado es una completa desprecupación por los detalles, una total revolución de las líneas preconcebidas sobre lo que un edificio debe parecer. Para volver al origen, un tipo edificio llamado de un clásico, ¿qué es? Un moderno armazón de acero, ascensores modernos, lámparas modernas, equipos modernos, etc.; sin embargo, en el exterior y también en el interior está vestido con el traje que estaba en boga, con pocas excepciones, en el tiempo de César. ¿Y por qué? Nadie lo sabe. Ahora un edificio moderno no merece modernos vestidos? ¿Por qué ceder a un armazón metálico o al cemento armado en un *camouflage*? «Y así afuera del fenómeno a estos materiales», dicen los proyectistas franceses.

La arquitectura moderna tiene líneas rectas: es angular, geométrica y tiende a seguir las proporciones clásicas. En el exterior se crea un interés en la estructura por el equilibrio de la masa, más que por una variedad de la intrínseca ornamentación, la que *per se*, no significa nada. Las líneas son invariablemente planas y severas, con toques de decoración mediante el color, el hierro forjado y el vidrio para el relieve. Una vez que las viejas restricciones impuestas por los diénes han sido removidas, el arquitecto es libre, como se ve, para seguir su fantasía y puede ir tan lejos como el sentido común lo dicta.

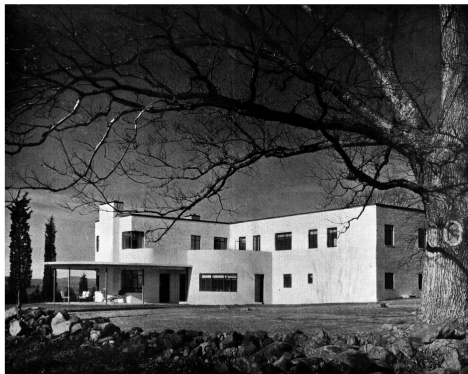
Sin embargo, pocos edificios de estilo moderno parecen extravagantes o fantásticos. En muchos casos se revela una hermosa tendencia a seguir las líneas de la construcción, más bien que el viejo estilo de ocultarlo todo tras un falso frente. Muestran en un tiempo los espacios para ventanas y puertas estaban estrictamente gobernados por reglas, hoy se dejan al arquitecto que siga las necesidades de su cliente; usando generalmente ventanas tan anchas como es posible y transformando el



El estudio de un pintor parisiense

31

31. Artículo Revista de Arquitectura, n1, 1929.



RESIDENCIA PARTICULAR

en Avon, Estado de Connecticut, Estados Unidos
Por los Arquitectos: Talbot & Talbot, de N. Y.

ESTE es un interesante artículo importante que debiera leerse por los planes de este estudio, expuesto por el propietario, se muestran los siguientes: Las habitaciones de los niños están entre las más modernas que se han visto en un estudio de este tipo. Ellos se han hecho con la idea de que, cuando los hijos abandonen el hogar paterno para fundar el suyo propio, los padres no se hallaran perdidos dentro de una residencia con muchas habitaciones desiertas e inutilizadas. Los planes debían contener también una serie de salas independientes a las habitaciones del propietario, a fin de que éste no se viera obligado, al regreso de la casa, a abandonar el hogar y habitaciones principales para ir a las salas privadas. El comedor debía estar junto al patio, para poder disfrutar a su vez de la primavera y verano.

La residencia está toda pintada de blanco, con puertas rojas y los marcos de las ventanas, de color negro. Se obtiene un excelente colorido mediante el uso de cortinas y persianas de distintos colores en las diferentes habitaciones. Los interiores se hallan pintados en colores vivos.

465 REVISTA DE ARQUITECTURA
NOVIEMBRE 1929

32. Revista de Arquitectura, n179, 1935.



33. Revista Nuestra Arquitectura, n 77, 1935.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

ascender socialmente y romper con la tiranía académica de la élite dirigente. El tema del *carácter* no fue exclusivo de la Argentina. Expresiones del “arte nuevo” pueden advertirse en la Europa de fin de siglo XIX, en obras de Antoni Gaudí, Víctor Horta o Héctor Guimard¹⁰³. En la Argentina, este estilo se utilizó en programas de segundo orden -como panaderías, almacenes, galerías comerciales- y en lugares o ciudades periféricas. La línea, el metal y el vidrio fueron los recursos y materiales que se utilizaron para expresarse en esta corriente. Las finas secciones de los elementos metálicos, las estructuras a tracción y la transparencia del vidrio proporcionó la posibilidad de desarrollar en las construcciones la sensación de levedad, concepto opuesto de gravedad, pesadez y permanencia del clasicismo. Ejemplos de este estilo -pero en una línea personal- puede ubicar la obra de Julián García Núñez y Virginio Colombo.

A partir de los años veinte el *art decó* se presentó como otra alternativa que cuestionó los principios del sistema clásico. Al igual que el denominado “arte nuevo”, esta corriente se manifestó principalmente en el tratamiento de las superficies y las decoraciones de las obras de arquitectura. Las fachadas y los interiores de los edificios incorporaron geometrías abstractas y sencillas. Debido a su económica ejecución alcanzó una amplia adhesión en los sectores medios y aportó a la disciplina un amplio y renovado repertorio decorativo¹⁰⁴. El *art decó* se relacionó con la individualidad y el consumo, por lo que muchas de su aplicación se dio en construcción destinada a espectáculos. En Argentina se reconocen influencias de diferentes partes¹⁰⁵ y pueden establecer conexiones con la obra de Auguste Perret -en su versión *decó* estructural¹⁰⁶-, los alemanes Paul Bonatz y de Fritz Hoyer, como también del arquitecto polaco Joseph Hofmann¹⁰⁷. Entre las obras *art decó* más destacables del ámbito local se encuentra el edificio Minetti (1931), en la ciudad de Rosario.

Ahora bien, por un lado, los sectores tradicionales se oponían a toda novedad. Su aspiración estaba enfocada en mimetizarse con Europa -entendida como un conjunto unitario- con París como

¹⁰³ Entre ellas el Palau Güell (1886-1890) de Antoni Gaudí, la Casa Tassel (1892-1893) de Victor Horta, o la estación de metro de París (1900-1930) de Héctor Guimard.

¹⁰⁴ En el aspecto técnico, resulta relevante mencionar la falta de mano de obra calificada para ejecutar formas complejas, en parte por la transferencia de mano de obra del sector de la construcción hacia las fábricas.

¹⁰⁵ Tal vez la más intensa es la referencia al futurismo italiano, pero también la arquitectura norteamericana, la precolombina, y en menor medida el modernismo balcánico.

¹⁰⁶ El “*decó* estructural” de Auguste Perret fue introducido por Alberto Prebisch en la revista Martín Fierro en 1926. El edificio del Mercado del Abasto puede establecerse como un ejemplo de esta corriente.

¹⁰⁷ Tanto Liernur como Katzenstein establecen una clara relación entre la obra de Virasoro y Hofmann, en *Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* y *Argentine Architecture of the Thirties. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Argentine Theme Issue* Vol. 18.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

centro cultural¹⁰⁸. Asumir cualquier expresión por fuera del arte clásico significaba perder la condición de reconocerse europeo. Por otro lado, el *art déco* era despreciado por la élite. Su forma simple y reproducible lo relacionaba con la clase media. Sin embargo, la necesidad de renovación al sistema clásico era innegable, por los que estos sectores dominantes buscaron alguna alternativa al cosmopolitismo en un intento de mantenerse relacionados con el progreso y dar respuesta a las necesidades locales.

La élite buscó formas propias de expresión metropolitana. Una de ellas fue la vuelta al pasado neocolonial. En los cuatro números de la Revista de Arquitectura en publicadas en 1915 pueden encontrarse varios artículos relacionados al estilo y arquitecturas coloniales¹⁰⁹. Pero como hemos desarrollado en los párrafos anteriores, su aplicación en la metrópolis resultaba imposible. Otra línea de investigación profundizó su orientación hacia referentes del pasado precolonial. Como resultado de investigaciones arqueológicas realizadas en el continente, la revalorización de los monumentos antiguos se desarrolló una corriente “anti moderna” de inspiración precolombina¹¹⁰. Un ejemplo de esta visión lo constituye el edificio Volta (1931-1935) construido por Alejandro Bustillo. La opción que pudo absorber las demandas de caracterización nacional, de libertad y expresión de modernidad estuvo constituida por el clasicismo depurado o “clasicismo tardío”¹¹¹.

En un principio, el clasicismo depurado se implementó como crítica al “mal gusto” y “decadente” liberalismo lingüístico y estilístico presentes a finales del siglo XIX¹¹². La adopción de lenguajes sobrios y contenidos por parte de arquitectos y comitentes de la elite constituyó una vía legítima para afrontar la renovación disciplinar frente a los debates en torno a las innovaciones técnicas y los excesos expresivos¹¹³. El *estilo* se caracterizó por materializar fachadas austeras de simpleza geométrica y despojada de elementos decorativos. Las obras de este *estilo* hicieron un uso justo y preciso de los elementos arquitectónicos para caracterizar los edificios, deshaciéndose de todo componente innecesario.

¹⁰⁸ Aquí la una de las razones de la elección del clasicismo francés como *carácter* acorde a la metrópolis. Sin embargo, como se mencionó previamente, la capacidad comprobada en términos de técnica y reproducibilidad del sistema *Beaux-arts* fue otra de las razones de su elección.

¹⁰⁹ Juan Kronfuss, Martín Noel y Pablo Hary fueron algunos de los autores de los artículos.

¹¹⁰ Carlos Ancell intentó rescatar el carácter abstracto y la sinceridad estructural de la arquitectura prehispánica que derivó en búsquedas hacia el neohelenismo y pasado colonial.

¹¹¹ “Clasicismo tardío” es una expresión utilizada por J.F. Liernur en Liernur, J.F. *Argentina...* para referirse a esta corriente.

¹¹² Liernur, J.F. *Argentina...* p.153.

¹¹³ Aparte de las discusiones disciplinares hacia fin de siglo XIX esta elección estilística tuvo sus razones por la crisis económica de 1890 y para alejarse de la excesiva expresividad que adoptaron las construcciones de los nuevos ricos.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Su aplicación representaba el dominio humano por sobre la técnica del funcionalista. La elección de esta corriente también se puede fundamentarse en la capacidad del clasicismo en expresar valores atemporales sobre los cuales se podrían configurarse las bases para un *carácter* nacional, como también, mantener la distancia entre el sector de la élite capaz de apreciarlo y el resto de la población¹¹⁴.

Esta línea híbrida entre la tradición clásica y la expresión moderna fue explorada por Alejandro Bustillo, el estudio Acevedo, Bacu y Moreno y Jorge Bunge, -entre otros- para caracterizar sus edificios residenciales entre la década del 20 y la del 30. En la fachada del edificio Grenier (1927) de Jorge Bunge combina elementos de estilo y abstracción moderna. La fachada presenta la tripartición vertical clásica y la simetría axial entre puertas y ventanas. El basamento de orden gigante toma las dos primeras plantas compuesto por pilastras cilíndricas y estriadas, contenidas en un muro con almohadillado alterno quedando una sensación de solidez atemporal. El basamento es continuado por un desarrollo que presenta un plano abstracto horadado por las ventanas rectangulares de orientación vertical, el cual remata en una cornisa con triglifos. Una decisión menos radical se desarrolla en la residencia de Juan Manuel Acevedo construida en 1933, construida por Acevedo, Bacu y Moreno. La síntesis se realiza mediante el despojo en la fachada de todos elementos decorativo suntuoso, solución que establece conexión con la arquitectura parisina del siglo XVIII¹¹⁵.

Los edificios residenciales de Alejandro Bustillo construidos durante el período resultan ejemplos clarificadores de la aplicación del clasicismo depurado. Si bien sus primeros edificios de renta expresan un carácter clásico francés, (Img. 34, 35, 36), el devenir del tiempo el arquitecto transita un recorrido del “estilo hacia la neutralidad” sin abandonar las tradiciones de la disciplina¹¹⁶ (Img. 37 a 42). Un antecedente lo manifiesta en su *Inmueble de Rapport* que construyó en 1922 en París. El hecho más singular del período resulta en que Alejandro Bustillo -tal vez el mayor representante de este estilo- construyó la primera -al menos así popularmente conocida- obra moderna de Argentina, la casa para Victoria Ocampo¹¹⁷.

Las expresiones modernas en Argentina no fueron concebidas desde una aspecto de reproductividad como sucedió en Europa, sino basadas en los aspectos estético y técnicas de la renovación. Tempranas experimentaciones proyectuales se presentaron en finales del siglo XIX en las

¹¹⁴ La relación entre el clasicismo como base de la construcción de *carácter* nacional quedó manifestada en las columnas del pórtico proyectado por Alejandro Bustillo para el Museo Nacional de Bellas Artes.

¹¹⁵ Liernur, J.F. *Argentina...* p.156.

¹¹⁶ “Del estilo a la neutralidad” es el título del texto de Ernesto Katzenstein publicado en el catálogo de la exposición de la obra de Bustillo en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1988, en el que recorre la obra del arquitecto y analiza el pasaje de expresión estilística y monumental hacia una expresión austera y funcional.

¹¹⁷ Mismo período en que se construyó la villa Müller (1928-1930) de Adolf Loos.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

arquitecturas destinadas a servicios y equipamiento. Las escalas de los programas, la técnica aplicada, el desarrollo de los materiales, los costos de los edificios y la mano de obra resultaron las claves de una arquitectura de composiciones funcionales de carácter austero. En las innovaciones compositivas de los hospitales se encuentra la repetición sistemática de elementos arquitectónicos y la eliminación de todo rastro de simbolismo o referencia al lugar. Estos edificios contenían un carácter sobrio, austero e ingenieril¹¹⁸. La infraestructura industrial y la del ferrocarril también plantearon interrogantes dentro de la disciplina. En estas construcciones se produjo la primera ruptura lingüística con el academicismo donde la técnica asumió el protagonismo estético y compositivo.

A partir de los años veinte se construyeron las primeras casas “modernas”. Alejadas de toda caracterización la representación de estas arquitecturas recae en un lenguaje despojado y racional, las volumetrías cubistas, las cubiertas planas, alto grado de abstracción, el contraste entre superficies planas y vanos, las texturas continuas del muro y el geometrismo de figuras euclidianas puras. La casa Horne (1930) de Alejo Martínez, las casas de Alejandro Virasoro en Banfield (1932) son otros ejemplos además de la mencionada Casa Ocampo. En esa misma línea, pero manteniendo algunos rasgos formales clásicos se encuentran las casas de Alejandro Bustillo para el escultor José Fioravanti (1930) y el fotógrafo Manuel Gómez Piñeiro (1931) (img 43, 44 y 45). Una expresión moderna más cercana al canon es realizada por Bustillo en los interiores del Museo Nacional de Bellas Artes (1931) (img. 46) y del departamento de Silvina Ocampo Bustillo (1932), donde los espacios caracterizados por la fluidez espacial se eximen de toda decoración.

La condición moderna se estableció en Argentina en la década del 30. Con el apadrinamiento de figuras culturales relevantes y prestigiosas dentro del círculo de la élite, como Victoria Ocampo y Alberto Presbich, el lenguaje de la “arquitectura moderna” adquirió impulso y se estableció definitivamente. Las arquitecturas privadas como las institucionales -que hasta el momento se mantenían el estilo clásico -incorporaron formas despojadas de decoración.

¹¹⁸ Liernur, J.F. *Argentina...* p.70

Di Tella Arquitectura

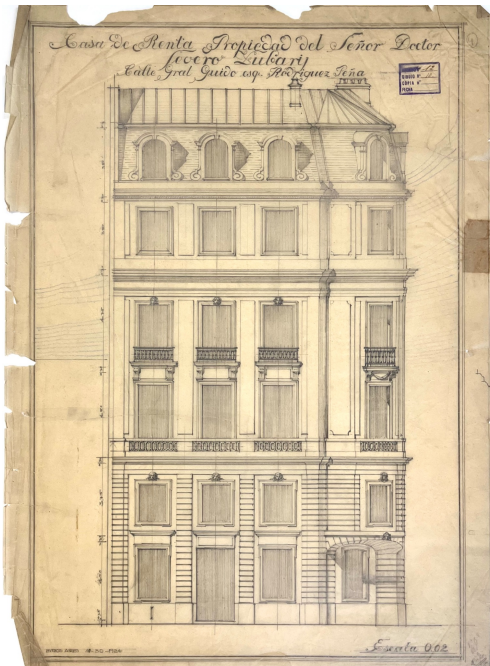
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



34. Charcas 1721, Buenos Aires, 1922.



35. Tucumán 1452, Buenos Aires, 1924.



36. Guido y Rodríguez Peña, Buenos Aires, 1924.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



37. Santa Fe 1752, Buenos Aires, 1924.



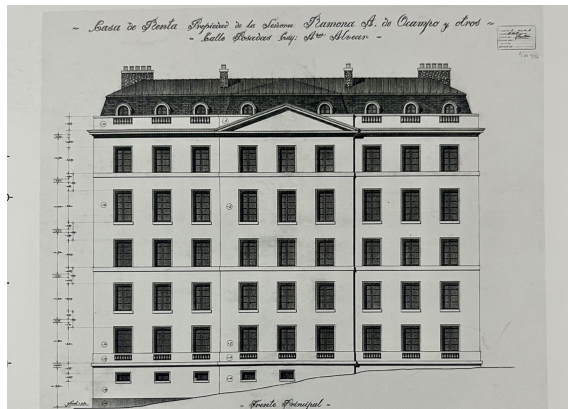
38. Cours Albert n1, Paris, 1927.



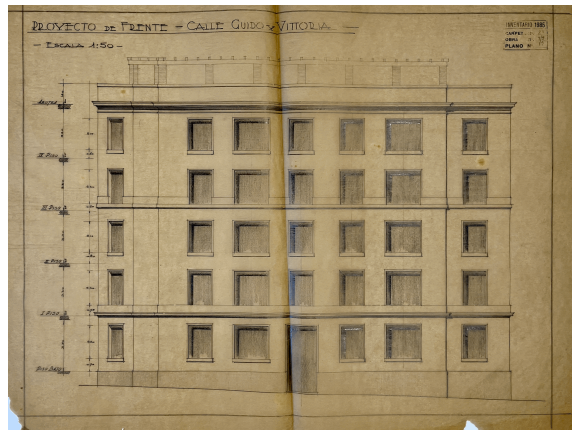
39. Paraguay 1874, Buenos Aires, 1929.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



40. Posadas y Schiaffino, 1931.



41. Guido y Francisco de Vitoria, 1933.



42. Victoria 3380, 1933.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



43. Casa Gómez Piñeiro, 1931.



44. Casa Gómez Piñeiro, vista desde el patio. 1931.



45. Casa Fioravante, 1931.



46. Museo Nacional de Bellas Artes, vista interior.
Buenos Aires 1931.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

47. Banco de la Nación Argentina, Buenos Aires, 1940.



48. Capilla Nuestra Señora de La Asunción, Villa la Angostura. 1936.

Capítulo 02 - Del encargo al edificio. Composición, carácter y otras vicisitudes

Hacia 1935, momento en el cual Juana Gonzales de Devoto le encomendó a Alejandro Bustillo la construcción de su residencia familiar, las ideas modernistas en el ámbito cultural y arquitectónico argentino se encontraban fuertemente presentes y cimentadas. En 1933 se inició la construcción del edificio Kavanagh, mientras que el edificio Comega se inauguró en 1934. Con la consolidación de esta nueva manera de concebir la arquitectura, los preceptos teóricos sustentados en la tradición clásica - tales como la caracterización, la relación con el pasado, el uso del sistema compositivo, la vinculación de la obra con su contexto, el concepto de mimesis con la naturaleza, la cualidad tectónica, la auto legitimación y la distinción entre interior y exterior- fueron progresivamente deslegitimados¹¹⁹.

Sin embargo, algunos arquitectos -entre ellos Alejandro Bustillo- presentaron una variante arquitectónica sustentada en los conceptos clásicos -y que previamente referimos como clasicismo depurado- la cual pretendió resistir los embates de la Arquitectura Moderna. Dentro del universo teórico adquirido en su etapa como estudiante, dos conceptos se reconocen en la obra del arquitecto argentino: el concepto de *carácter* y el de *composición* arquitectónica.

Durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, los conceptos de *composición* y *carácter* estuvieron en el centro de la teoría arquitectónica en Europa¹²⁰. Para que una obra de arquitectura fuera considerada de calidad, debía tener una correcta composición y un adecuado carácter¹²¹. De manera sintética, podemos definir a la *composición* dentro de la teoría de la arquitectura como la organización de las partes constitutivas del edificio considerando a éste como una unidad. Por *carácter* arquitectónico nos referimos a la expresión simbólica y material del edificio. Sin embargo, en las primeras dos décadas del siglo XX, estos conceptos fueron puestos en tela de juicio por los preceptos modernistas en Europa y Estados Unidos, y por arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe¹²², Le Corbusier o Frank Lloyd Wright¹²³.

¹¹⁹ Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de una modernidad*. Buenos Aires 2001, p. 167.

¹²⁰ Entre los teóricos más relevantes del siglo XIX y principios del siglo XX que hicieron uso de estos conceptos se puede mencionar a Jean Nicolas Louis Durand, Léonce Reynaud, y Julien Guadet. Estos arquitectos teóricos resultaron clave para la difusión de los mismos por su participación como docentes dentro las instituciones educativas de la École Polytechnique y la École de Beaux-Arts de París.

¹²¹ Colin Rowe, *Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX en Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, 1978, p. 65.

¹²² Colin Rowe cita a Mies van der Rohe: "Nos negamos a reconocer problemas formales; sólo reconocemos problemas de construcción". Rowe, C. *Carácter...* p. 64

¹²³ Colin Rowe cita a Frank Lloyd Wright: "La composición ha muerto para que viva la creación". Rowe, C. *Carácter...* p. 64

Los principios academicistas de *composición* y *carácter* fueron desacreditados por su subjetividad, su condescendencia con la apariencia y su formalismo¹²⁴. Los arquitectos modernistas abogaban por una arquitectura focalizada en reconocer los problemas de construcción y no los formales, y la creación arquitectónica por fuera de principios académicos.

Si bien la doctrina expresada por los funcionalistas de principio de siglo XX que excluía a los conceptos de composición y carácter en pos del dogma racionalista en el cual la “legítima” generación de la forma arquitectónica debía ser producto de la función y estructura, los adeptos a estos no consideraron que la nueva visión vanguardista anula la propia. Para estos teóricos, la función y la estructura constituían un aspecto considerable al momento de componer los edificios, pero no como un fin último sino como medio para lograr una obra de arquitectura exitosa. Para ellos la arquitectura no se trataba de una cuestión de autenticidad, sino de valoración, y su foco de valor era la belleza: “*Vos compositions devront donc être régies encore par cette autre préoccupation: la beauté. C'est l'éternel adage utile dolci*”¹²⁵, en castellano, “Por lo tanto, tus composiciones deben regirse por esta otra preocupación: la belleza. Es el dicho eterno: útil y placentero”. Puede decirse que Alejandro Bustillo fue uno de estos. Con el fin de adentrarnos en el análisis de sus obras, resulta pertinente desarrollar conceptualmente la noción de *composición* y *carácter* en la teoría arquitectónica.

El ejercicio de componer

Alan Colquhoun¹²⁶ definió a la composición Beaux-Arts como “la disposición de partes de la arquitectura como elementos de una sintaxis, según ciertas reglas a priori, para formar un todo”. Por su parte, David van Zanten¹²⁷ describió a la composición como “un conjunto de tres elementos: (1) una técnica de elaboración progresiva del diseño que comenzaba con una idea y terminaba con una forma espacial; (2) planteaba ciertas selecciones entre opciones de forma y relación, obligando al diseñador a adoptar una postura filosófica; y (3) generaba algo que, en el último paso, se ajustaba para transformarse en una manifestación tridimensional como una manifestación pictórica de la idea original”. Sin embargo, la definición contemporánea del concepto *composición* tal como lo expresan Van Zanten o Colquhoun tuvo diferentes acepciones y fue variando su alcance desde su aparición en los escritos de teoría arquitectónica.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ “Por lo tanto, tus composiciones deben regirse por esta otra preocupación: la belleza. Es el dicho eterno: «La utilidad y lo placentero». Guadet, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture*, Vol. 1 1901, p. 125.

¹²⁶ Colquhoun, Alan. *Composition versus the project* en *Modernity and the classical Tradition*, Cambridge, 1989, p.48.

¹²⁷ Van Zanten David, *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*. Hong Kong, 2011. p. 23

La primera definición concreta de composición puede atribuirse a Quatremère de Quincy, quien en su obra *Dictionnaire historique d'architecture* en 1832, desarrolló su doble significado: “se dice o bien la acción de componer (decimos *estar en plena composición*) o bien del objeto mismo que se ha compuesto (decimos *es una buena o mala composición*)”¹²⁸. El autor desarrolla el concepto relacionándolo con la idea de “proyecto”, donde la composición contiene no solamente la idea general, sino que abarca todo su desarrollo. Se debe ocupar desde el conjunto hasta los detalles, como también los medios de ejecución. Previamente a esta definición, lo que se reconoce como composición en el siglo XIX puede relacionarse a otros términos y que resulta de utilidad para abarcar la dimensión del término.

En el texto *Composición no Composición* (2009), Jaques Lucan señala que fue León Battista Alberti quien en su tratado *De pictura*, escrito en 1435, aplicó el término en primera instancia¹²⁹. Si bien Alberti no utilizó la palabra *composición* en su texto *De re aedificatoria* -publicado cincuenta años más tarde en 1485- la definición utilizada en *De pictura* resulta útil ya que podría describir lo que posteriormente significó la composición en la arquitectura como relación entre los elementos, las partes y el edificio concebido como un todo. Como menciona el título del escrito, el término fue utilizado en el campo de la pintura para referirse a uno de los tres aspectos de la práctica pictórica: contorno, composición y claroscuro. En su desarrollo teórico, Alberti se refería al mismo como el orden de vinculación entre las partes de la pintura (como se unen y se organizan), siendo éstas las superficies, los miembros y los cuerpos. En relación a este punto, si se tiene en cuenta la pasión y dedicación a la pintura presente en Bustillo, la definición de *composición* en la teoría arquitectónica procedente de esa disciplina adquiere cierto grado de relevancia en la obra del arquitecto argentino.

En Inglaterra -apunta Colin Rowe- el término apareció por primera vez en 1734 en los escritos de Robert Morris *Lectures, on architecture*¹³⁰. Rowe (1978) menciona que Robert Adam¹³¹ en su libro *Work in Architecture* asoció la composición al movimiento, en referencia a la apariencia de los edificios que expresan formas irregulares y asimétricas propias del Pintoresquismo, enfocadas en el efecto que la forma arquitectónica producía en el espectador¹³². Estas nuevas invenciones formales presentaron organizaciones, sin reglas fijas o términos estilísticos, donde la composición se ocupaba del arreglo y

¹²⁸ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture*. París, 1832, Tome 1, p 428

¹²⁹ Lucan, Jacques. *Composición no Composición*. Barcelona 2024, p. 24.

¹³⁰ Rowe, C. *Carácter*...p.66.

¹³¹ Ibid.

¹³² Mahfuz, Edson. *On the concepts of character and composition in Architecture*. 2022.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

yuxtaposición de varios cuerpos. A su vez, la utilización del término composición como concepto teórico se utilizó para introducir esta corriente dentro de la tradición académica.

Recién en 1832 -mismo año que la definición de Quatremère de Quincy- aparece en la Encyclopædia Britannica “los principios de composición” como disciplina predominante, los cuales no se creían que se podían encontrar en un solo conjunto, diferenciándose del academicismo y la tradición palladiana. Se puede establecer una relación entre la tradición italiana y la inglesa, en que ambas consideran a la composición como un orden dentro de un todo.

Más allá del “origen” italiano del término o la utilización en la arquitectura inglesa, por su formación académica la *composición* tal como la asimiló Bustillo tiene su base en la teoría arquitectónica de tradición francesa. Una primera aproximación al término composición puede vislumbrarse hacia el siglo XVIII. En 1738 Jacques-François Blondel publicó *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en général*. En el texto, Blondel se refirió a la distribución como la especialidad que se ocupa de la resolución de las piezas interiores de los edificios, diferenciándose de la línea abordada por los arquitectos italianos, enfocados en los exteriores de los edificios. Años más tarde, en 1753, Marc-Antoine Laugier¹³³ diferenció la distribución interna y externa de los edificios, siendo la primera la relación entre las habitaciones en pos de la comodidad y la segunda la relación del edificio con el exterior mediante la colocación de entradas, patios y jardines. Fue en este mismo siglo, durante el reinado de Luis XV, en el cual la “distribución” se consideró como una nueva disciplina, adquiriendo autonomía y entidad.

La distinción entre interior y exterior a su vez fue abordada posteriormente en 1773 por el mismo Blondel en su escrito *Cours d'architecture*, el cual contenía en su tomo IV el “Tratado de la distribución exterior e interior de los edificios”. En este aparece la distribución interior que accionaba en la división de los muros divisorios interiores¹³⁴. Mediante la clasificación de las unidades interiores, el autor establecía categorías que eran utilizadas junto a la distinción tipológica para establecer una distribución de las habitaciones, estableciendo un progreso que respondía a las necesidades de uso.

Por otro lado, la distribución exterior se ocupaba de los cuerpos delanteros, pabellones, cuerpos traseros y cuerpos intermedios que ordenaban las fachadas. Esta es la primera mención de la relación entre la distribución y conformación de la fachada de los edificios. Asimismo, la distribución hizo uso de la geometría aplicada que le permitió sortear los complicados terrenos irregulares presentes en la trama urbana. En este escrito de Blondel ya se pueden reconocer indicios del aspecto funcional, formal

¹³³ Citado por Jacques Lucan en el *Composición no Composición*. p.12

¹³⁴ Lucan, Jacques. *Composición no Composición*. Barcelona 2024, p.12

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

y utilitario de la distribución que posteriormente se desarrolla en la *composición*. Cabe aclarar que en ese entonces el significado de las palabras “distribución”, “disposición” y “composición” era poco preciso, utilizándose incluso como sinónimos¹³⁵.

Con Jean-Nicolas-Louis Durand la acción de componer se comenzó a utilizar de manera corriente. La misma representó la labor del arquitecto al proyectar un edificio, la de componer un edificio. Esta acepción se mantuvo hasta el siglo XX cuando el “proyecto” tomó el protagonismo central. En 1802, J.N.L Durand en su compendio “*Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*” atribuía a la disposición un significado general (“*la disposición es el objeto principal de la arquitectura*”¹³⁶) y aclaraba que “es pues únicamente de la disposición de lo que debe ocuparse un arquitecto”. Con esto se refería a la disposición de las partes de un edificio, en función del uso del mismo. Para Jean Nicolas Louis Durand la *distribución* utilizada por Blondel era un término de menor valor que la *disposición*, ya que consideraba a aquel como el método compositivo aplicable a los edificios privados y a este para componer los edificios públicos. La disposición se lograba mediante la organización y acople de las partes del edificio.

En el pensamiento de Durand los términos de *disposición* y *composición* eran sinónimos como se ve cuando afirmó que “*la arquitectura tiene por objeto la composición y la ejecución tanto de edificios públicos como de edificios privados*”¹³⁷. En su texto, Durand presenta el *método de composición* por el cual, a través de una serie de operaciones, se pueden componer los edificios que responden a los diferentes programas. Establece que el proceso de composición de un edificio debe seguir tres pasos: comenzar por la idea del conjunto (*parti*), continuar por las partes y terminar con los detalles. Cuando se quiere aprender sobre la composición de un edificio se debe establecer el camino contrario¹³⁸. Confeccionado con los textos presentados en la École Polytechnique¹³⁹ -textos que eran dirigidos a ingenieros- en la cual Durand, el método se reconoce como uno de orden cerrado y el escrito se establece como catálogo de tipologías. Esta rigidez puede entenderse por el perfil de los destinatarios, por la necesidad de orden necesaria hacia finales de siglo XVIII, como también por la multiplicación de nuevos programas modernos que necesitaban ser resueltos de manera eficaz. Será más adelante con la aparición de Julien Guadet cuando la *composición* como método proyectual racional incluyó la vertiente artística del Beaux-Arts.

¹³⁵ Ibidem p.11

¹³⁶ Cita del libro *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* por Jacques Lucan *Composición...* p.22.

¹³⁷ Ibidem p. 23.

¹³⁸ J.N.L Durand citado por Rojas Quiñones, P y Eligio Triana, C.A en *La Composición*. 2015, p. 51.

¹³⁹ Durand fue docente de la institución entre 1795 y 1830.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Por su parte Léonce Reynaud¹⁴⁰ (1858), al igual que Durand, diferenciaba la distribución de la disposición. Entendía que la distribución se ocupaba de los aspectos materiales en relación al uso de una obra de arquitectura mientras que la disposición, además de resolver la utilidad, también abarca las dimensiones, las formas, la economía y el efecto que la obra desea producir. A partir de este momento, la disposición y la *composición* llegaron a ser casi sinónimos. Finalmente, Guadet concluyó que “la disposición es lo que llamamos *composición*”¹⁴¹. La palabra composición se convirtió entonces en el término genérico para designar el proyecto arquitectónico.

Entre 1901 y 1904 Julien Guadet publicó el texto *Éléments et théorie de l'architecture*. El escrito condensó las enseñanzas *Beaux-Arts* y se utilizó como manual del curso impartido por el arquitecto como profesor de Teoría en la *École de Beaux-Arts* de París. La publicación como producto emblemático de la academia parisina resultó vital para la difusión de esta institución tanto en Francia como en el extranjero¹⁴². En Argentina -donde la Escuela de Arquitectura constituida en 1901 tuvo como faro el modelo de enseñanza de la *École*¹⁴³- se puede establecer que el libro fue adoptado como referencia y del mismo Pablo Hary extrajo los conceptos centrales impartidos en sus cursos de teoría¹⁴⁴. Durante la primera década del siglo XX, Hary intercaló la docencia en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires con estancias en la ciudad de París. Estos hechos permiten inferir que la noción de *composición* que Guadet despliega en este escrito constituye el marco teórico fomentado por Hary durante sus años como docente de Alejandro Bustillo en la Escuela de Arquitectura.

En *Éléments et théorie de l'architecture* la concepción de composición conjuga el racionalismo politécnico expuesto por Durand en *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* con el aspecto artístico de la tradición de la *École de Beaux-Arts*¹⁴⁵. A su vez, en el texto escrito por Durand, el método de composición propuesto se alimenta de referencias del pasado las cuales aplica al proyecto como soluciones cerradas. En otra dirección, el autor de *Éléments* establece una relación diferente con la historia. Propone analizar las composiciones de los diversos programas como respuesta a un problema particular en un período específico de la arquitectura. Si bien la tradición politécnica de

¹⁴⁰ Lucan, Jacques. *Composición...* p. 23.

¹⁴¹ Guadet, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture*. Vol 1, 1901, p. 23.

¹⁴² Lambert, G. en *El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930*. La Plata, 2019, p 183.

¹⁴³ Cravino, A.M. Enseñanza de arquitectura. Una aproximación histórica: 1901-1955. La inercia del modelo Beaux Arts. Buenos Aires, 2021. p.57

¹⁴⁴ En el número 1 de la Revista de Arquitectura del centro de estudiantes de la Escuela De Arquitectura, publicado en 1915 se ubica en las primeras páginas un artículo de Pablo Hary en el cual coloca un epígrafe citando a Julien Guadet.

¹⁴⁵ Lambert, G. *El modelo...* p.199

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Durand resultó relevante en la enseñanza de arquitectura y la construcción durante el siglo XIX¹⁴⁶, la plasticidad compositiva expuesta por Bustillo se puede establecer una referencia al modo de componer ligado a la teoría de Guadet, cualidad permitió sortear las demandas modernas en sus construcciones urbanas como se puede observar en sus edificios residenciales, entre ellos el Palacio Devoto.

Para Julien Guadet, la composición no se puede enseñar como un método, por lo que establece una serie de principios -verdades indiscutibles de la arquitectura¹⁴⁷- mediante los cuales el arquitecto deberá componer la obra haciendo uso de los elementos de composición y los elementos de arquitectura. El autor se refiere a los principios rectores como la primacía del programa por sobre la forma, la claridad del plan como parte fundamental en la composición, la jerarquía de los espacios, la utilización de ejes y de la simetría como instrumentos de orden, la unidad del edificio por sobre la autonomía de las partes, la proporción entre los elementos, el carácter arquitectónico como expresión de la verdad, la correspondencia entre planta, sección y fachada, la racionalidad constructiva y la composición como juicio.

Teniendo en cuenta estos principios directores el arquitecto debía proyectar el edificio haciendo uso de los elementos de composición y de los elementos de arquitectura. Los elementos de composición se refieren a las partes funcionales específicas que contiene el programa al cual el edificio es destinado, como también las generales aplicables a todo edificio. Entre los elementos de composición relacionados al hogar se encuentran el dormitorio, los salones, cocinas, baños, sótanos, sistema de calefacción, etc. Dentro del grupo de elementos de composición generales se ubican los vestíbulos, las circulaciones, las comunicaciones verticales, patios, fachadas y pórticos. Por otro lado, a elementos de arquitectura se refiere a los elementos funcionales, estructurales o decorativos del edificio, como lo son los muros, ventanas, puertas, balcones, balaustradas, pórticos, áticos, pisos, bóvedas, techos, escaleras, los órdenes, dinteles y arcos. Si bien la disposición de *elementos de composición* define la organización del edificio, es en conjunto con el diseño de los *elementos arquitectónicos* como Alejandro Bustillo construye y expresa el carácter de sus obras, entre ellas el Palacio Devoto..

La cuestión de carácter

El otro concepto que estuvo en el centro de la teoría arquitectónica durante el siglo XIX y parte del XX fue el concepto de *carácter*. Su introducción en la tratadística disciplinar a partir del siglo XVIII transformó el modo de concebir la arquitectura. De igual naturaleza que el término *composición*, el

¹⁴⁶ Schmidt, C. en Levisman, M. Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional. 2007, p.451.

¹⁴⁷ Lambert, G. *El modelo*.. p. 186.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

origen del término *carácter* puede situarse en debates y disciplinas externas a la arquitectura. La acepción del mismo desde su aparición en el corpus teórico de la tradición francesa fue variando, por lo que establecer su definición no resulta una tarea sencilla. Sin embargo, cada una de las definiciones del término aportó enfoques significativos para comprender la obra de Alejandro Bustillo. De tal manera, desarrollar los significados atribuidos por los diferentes teóricos durante los últimos dos siglos resulta necesario para realizar su genealogía, y codificar el mismo hasta el momento en el que fue incorporado por el arquitecto.

Dentro de las definiciones contemporáneas más significativas en el marco de la teoría de la Arquitectura, se puede mencionar la realizada por Donald Drew Egbert¹⁴⁸ y Werner Szambien¹⁴⁹. Egbert en su libro *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* señala que el *carácter* de una obra de arquitectura puede definirse como el contenido de un edificio, entendiendo como contenido a lo que la obra tiene por finalidad transmitir, más allá de la utilidad física -su uso- o su estructura¹⁵⁰. Se refiere al conjunto de valores formales, emocionales y espirituales que son expresados a través de las formas del edificio. Estos pueden ser la expresión del arquitecto, del cliente, del lugar, de la cultura, la ideología social o política, etc. De acuerdo a lo expresado por Egbert, la concepción del *carácter* en la tratadística arquitectónica francesa tuvo su origen como contrapartida al arte clásico que presentaba un conflicto entre dos convicciones estéticas. Una de estas se refiere a la corriente neoplatónica donde la adopción de las leyes abstractas de belleza era considerada de valor eterno y universal. Por otro lado, la corriente aristotélica en la cual el exterior del cuerpo debe expresar la actividad interior, su alma¹⁵¹.

El autor señala que existen tres tipos de carácter: el carácter general, el carácter tipográfico y el carácter específico¹⁵². El llamado *carácter general* es independiente del problema arquitectónico de cada edificio y se logra mediante el uso de formas tradicionalmente aceptadas, la asociación con elementos o ejemplos de arquitectura que en el pasado han expresado las mismas ideas generales o similares (por ejemplo, el monumental el Luis XV, o el público francés). El segundo, el *carácter tipográfico*, refleja el carácter apropiado para el programa del edificio y se genera utilizando formas ya asociadas tradicionalmente con las diferentes funciones como museos, residencias, juzgados. Como veremos más adelante fue Jacques François Blondel el primero en referirse a la relación *tipo-carácter*.

¹⁴⁸ Historiador, escritor, y educador del arte estadounidense.

¹⁴⁹ Historiador, escritor e investigador del arte alemán

¹⁵⁰ Egbert, D.D. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture. illustrated by the Grands Prix de Rome*. Princeton, New Jersey, 1980.

¹⁵¹ Ibidem, p.121.

¹⁵² Ibidem, p.122.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Por último, el *carácter específico* -preocupación que surge del funcionalismo- se refiere a los factores particulares del edificio, ya sean funcionales, climáticos, materiales, constructivos, estructurales o artísticos del arquitecto, el cual se expresa mediante los elementos y formas. La transición entre el *carácter tipográfico* y el *carácter específico* fue lo que se denominó “arquitectura parlante”¹⁵³.

Por su parte, Werner Szambien en su libro “Simetría, gusto, carácter” define al *carácter* como uno de los objetivos de la creación arquitectónica y una de las cualidades de la obra¹⁵⁴. El autor presenta dos hipótesis de origen del término. Por un lado, la necesidad de una teoría del *carácter* se impuso como contrapunto al desarrollo de la concepción de la naturaleza en la arquitectura clásica, revelando un deseo de dotar a la disciplina de una especificidad nueva. Esta postura puede entenderse en el marco del conflicto entre dos grupos sociales, los “artistas” y los “científicos”, y del desarrollo de las ciencias de la arquitectura y las construcciones experimentales en los años 1760 y 1770 por los ingenieros de *Point et Chaussées* -entre los que se encuentran Gauthey, Soufflot y Perronet. La otra hipótesis presenta al *carácter* como un fenómeno que surge ante la evolución de la arquitectura pública -la multiplicidad de sus programas y su necesidad de especificidad acorde a cada género-. En ambos casos, Szambien expresa que el desarrollo de la fisiología y el incremento de conocimientos históricos y arqueológicos -de la arquitectura oriental y antigua durante la segunda mitad del siglo XVIII- constituyen el motivo que podría explicar el nacimiento de la teoría del *carácter*.

La primera aparición del término carácter relacionado a la arquitectura en un escrito de Le Pautre en 1652 se refiere al *carácter* como ornamentación de un edificio¹⁵⁵. También en el siglo XVII, François Blondel reemplazó por *carácter* donde Vitruvio habría usado “decoro”¹⁵⁶. En 1745 Germain Boffrand introdujo el término en su escrito *Livre d'Architecture*¹⁵⁷. En el mismo, Boffrand extrae los principios de la poesía expuestos por Horacio -la conciencia de un sentir en el espectador- y los aplica a la arquitectura¹⁵⁸. De esta manera, el teórico utilizó el término *carácter* para presentar la expresión de

¹⁵³ Ibidem, p.123.

¹⁵⁴ Szambien, W. *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la Época Clásica, 1550-1800*. Madrid, 1993. p.234.

¹⁵⁵ “Es de temer que por querer darle carácter a un edificio se le quite la regularidad”, Les verres d Architecture d'Antoine Lepautre, Archibecte Ordinaire du Roy, París, 1652, p. 3. Ibidem, p.235.

¹⁵⁶ Egbert, D.D. *The Beaux-Arts...* p.129.

¹⁵⁷ Boffrand, *Livre d'Architecture*. p.130.

¹⁵⁸ En el texto *Livre d'Architecture* contiene los *Principes tirés de l'art poétique d'Horace*, en el cual Boffrand parafrasea el texto de Horacio *Ad Pisones*. Según Szambien este acto no es ingenuo, ya que Horacio era un autor muy leído por los eruditos y del siglo XVII y XVIII. Szambien, W. *Simetría...* p.236.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

un edificio de frente a quien lo observa: “No basta con que un edificio sea bello, debe ser agradable, y que el espectador sienta el *carácter* que debe imprimir”¹⁵⁹.

Para Boffrand los edificios en su condición material se encuentran afectados por los caracteres de las diferentes partes del género que contienen, por lo cual estas partes en conjunto -la disposición, la estructura y la decoración- deben expresar su destino estableciendo una coherencia entre el género y el carácter¹⁶⁰. A su vez, entre los tipos de caracteres de edificios expresados por Boffrand - extraídos de la poesía y el drama- se encuentra sublime, simple, agradable, elegante, majestuosa, entre otros¹⁶¹. La variedad de caracteres presentados supera en cantidad a los órdenes clásicos, un indicio de la multiplicidad de programas que se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y la limitación de representación del sistema clásico.

Estas concepciones respecto al término *carácter* se reconocen en la obra de Bustillo. Tanto en construcciones anteriores al Palacio Devoto, como posteriores. Tal vez un caso que mejor demuestra es el edificio del Banco de la Nación, donde Alejandro Bustillo representa un ejemplo de lo planteado por Boffrand (img. 47). La fachada está compuesta por un pórtico clásico en conjunto con una ornamentación austera y sobria, con molduras, cornisas y dinteles constituidos con líneas rectas. Tanto en la fachada como en su interior, se construye con una expresión monumental expuesta en las dimensiones de las pilastras del pórtico y en el ejercicio estructural en su cúpula central de 50 metros de diámetro. Con estas decisiones, el arquitecto construyó un edificio que genera un *carácter* acorde al género del edificio y su ubicación -la banca nacional ubicada frente a la residencia presidencial- un carácter grave, elegante y serio, utilizando la categorización de Boffrand.

Jacques François Blondel se ubica en la misma línea que Boffrand al referenciar a la arquitectura con las otras artes y al relacionar a la expresión con el carácter tipográfico. En su texto *Cours d'Architecture* (1766) purifica el término y presenta una serie de criterios de juicio universal para la valoración de la obra de arquitectura. Estos resultan criterios aplicados a las formas más que lo relativo a los efectos sobre el espectador, lo que se podría denominar como *estilo*. Según lo plantea Blondel, mediante la utilización de elementos y reglas se pueden crear obras de arquitectura que causen admiración, marcando una predilección por el gusto adquirido a través del conocimiento -que permite

¹⁵⁹ Szambien, W. *Simetría...* p.236.

¹⁶⁰ Boffrand escribió: “La arquitectura, aunque su objeto parezca ser únicamente el uso de lo material, es capaz de diferentes tipos [géneros] que sirven para animar sus soluciones básicas [partes] mediante los diferentes caracteres [caracteres] que puede expresar...”. Los diferentes edificios, por su distribución, su estructura y su decoración, deberían indicar al espectador su propósito, y si no lo hacen, transgreden la expresión y no son lo que deberían ser. Egbert, D. D. op. cit. p.130

¹⁶¹ Los caracteres mencionados son: graves, sublimes, simples, agradables, elegantes, graciosas, majestuosas, ligeras, rústicas, rientes, serias, tristes. Szambien, W. *Simetría...* p.237.

entender estos elementos y reglas- por sobre el gusto natural. La terminología utilizada para designar los caracteres continúa siendo derivada de la literatura y refieren a criterios de expresión, de imitación, de gusto, de composición y de juicio¹⁶².

Es en el segundo volumen de *Cours d'Architecture*, en el capítulo titulado “Del carácter que convendría dar a cada género de edificios”, Blondel desarrolla al carácter como una “cualidad” de expresión¹⁶³. El edificio debía representar su destino mediante las elecciones que realiza el arquitecto en la disposición de las masas, de las formas y del estilo. El *carácter* ya no se expresa solamente en la ornamentación sino en el conjunto del edificio¹⁶⁴. Blondel establece la diferenciación de distintos géneros de edificios con un carácter específico, planteando 64 clases de edificios distinguidos según su función y su denominación. Esta categorización es similar a lo que hoy se entiende por *tipo* y a la que Egbert denominó “carácter-tipo”. La relación tipología-carácter establecida por J.F. Blondel puede referenciarse en las residencias urbanas de Bustillo, en las cuales utiliza la tipología de *hôtel particulier* y *petit hotel*.

Si de acuerdo a lo expresado por Szambien, Blondel se ocupó del carácter del exterior de los edificios, Le Camus de Mézières en su libro *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensation* (1780) profundiza en la teoría del carácter interesándose exclusivamente en la arquitectura privada. Para Le Camus, el carácter de los edificios se expresa en el interior. Al mismo tiempo que Le Camus se interesaba en el carácter vinculado al interior, la expresión de los estados en el marco de la teoría del carácter se iba volviendo autónoma de las otras formas de artes¹⁶⁵. El enfoque del *carácter* de los interiores puede observarse en las obras de Bustillo como el Hotel Llao Llao o la residencia Tornquist.

A su vez, Le Camus de Mézières propone un estado de sensación activo, irradiante, de goce la receptividad pasiva del espectador propuesta por los teóricos previamente mencionados¹⁶⁶. Para dotar

¹⁶² Derivados de lo literario: lo sublime, la nobleza, así como los géneros masculino, firme, viril, ligero, elegante, delicado, grande, osado y terrible pueden ser considerados como los caracteres en sentido estricto. Los géneros agradable y campestre pueden también entenderse como emanantes de la imitación; los géneros femenino, ingenuo, enano y misterioso se sitúan ya en los límites del buen gusto. Con los géneros frívolo, licencioso, disímil, anfibológico “.. una ordenación en la cual se aprecia separadamente la composición del arquitecto y la obra del escultor, del carpintero, del marmolista, del fundidor, a falta de haber sido dirigida por el mismo espíritu...”. después vago, bárbaro, sometido, frío, estéril, chato, fútil, pobre, en fin, los límites del juicio positivo han sido franqueados. Notemos la extraordinaria diversidad de la enumeración. Pero si existe un buen y un mal gusto en arquitectura, no se menciona más que un solo carácter, el bueno. Szambien, op. cit. p.239.

¹⁶³ Szambien, W. *Simetría...* p.290.

¹⁶⁴ Ibidem p.240.

¹⁶⁵ Quesada, F. *Arquitecturas parlantes*. Circo, Madrid, 2014. p.4.

¹⁶⁶ Entre las sensaciones provocadas por los edificios, no sólo se encuentra el placer, sino también el asombro, la admiración, una especie de “ardor”, entre los caracteres propiamente dichos: la grandeza, la magnificencia, la riqueza, la nobleza, la alegría,

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

de carácter estos interiores propone hacer uso de las analogías formales, de las proporciones y del gusto en pos de sistematizar lo irracional. Su teoría se basa en la cualidad performativa o teatral de los espacios haciendo uso de las cualidades formales y de la luz.

Por su lado, Etienne-Louis Boullée hacia finales del siglo XVIII se refiere al carácter como la impresión -el efecto- que un objeto causa en quien lo observa y se interesa en cómo es producido el mismo para generar dicha impresión¹⁶⁷. Entiende que el carácter es como una imagen que es producida por el efecto de los cuerpos, y que es el efecto que la luz produce sobre las masas lo que genera las sensaciones. Para Boullée la impresión primera de una obra de arquitectura y el sentimiento que resulta de ello -el carácter- tiene origen en la formación del conjunto, que resulta del tema que se trata¹⁶⁸. De esta manera es el primero que expresa la necesidad de dar carácter a la arquitectura en relación al destino -programa- del edificio¹⁶⁹, y sus caracteres son inspirados en las sensaciones que la naturaleza despierta en el hombre¹⁷⁰. En este sentido, las capillas proyectadas en la patagonia por Alejandro Bustillo, expresan claramente el destino de los edificios a través en sus volúmenes y el efecto de los cuerpos (img. 48). En el mismo sentido Durand -quien fuera discípulo de Boullée- expresó que el carácter se encuentra en la disposición -el *parti*- la cual está relacionada con el programa.

En 1788 Quatremère de Quincy¹⁷¹ recopiló y codificó las diferentes concepciones y usos del término carácter con la definición del término en la disciplina arquitectónica. La voz *carácter* ocupó una extensión de 30 páginas en el primer tomo de la *Encyclopédie méthodique*, siendo el más extenso del libro.¹⁷² En el texto Quatremère diferenció los usos exclusivos y los generales del término, y en la definición puede verse reflejados enfoques y conceptos que produjo la evolución de las ciencias sociales y naturales, como la sociología, la antropología y la clasificación taxonómica¹⁷³. Acorde a lo detallado por Szambien, el autor determinó tres tipos de carácter en la arquitectura. Al primero lo denominó *carácter esencial* y depende de la historia de la arquitectura de cada pueblo, es de tipo genérico sin tener en cuenta el uso o forma de estas¹⁷⁴. El segundo es el *carácter distintivo* (o de originalidad), y se refiere,

la ligereza, la seriedad, lo melancólico (castillo de Versalles), la gracia, la simplicidad, y también, seguidamente, el género terrible y el género marcial. Szambien, W. *Simetría...* p.247

¹⁶⁷ Étienne-Louis Boullée. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona, 1985. p.67.

¹⁶⁸ Szambien, W. *Simetría...* p.258

¹⁶⁹ Schmidt, C. *El carácter arquitectónico y la ruptura de la tradición clásica*. Buenos Aires, 1993.

¹⁷⁰ Algunos de los términos utilizados por Boullée son la gracia, lo agradable, la frescura y la firmeza, grandeza, magnificencia o majestad, la extravagancia, la ligereza o la sorpresa. Szambien, W. *Simetría...*

¹⁷¹ Durante el período en que Durand fue profesor de la École Polytechnique, Quatremère de Quincy estuvo al frente de la Cátedra de Architecture de la misma. Schmidt, C. *El carácter...* p.18.

¹⁷² Schmidt, C. *El carácter...* p.18.

¹⁷³ Quesada, F. *Arquitecturas...* p.5.

¹⁷⁴ Se refiere a términos como fuerza, poder, etc. Szambien, W. *Simetría...* p.247.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

asemejándose a lo propuesto por Blondel, a cuando una arquitectura (de un pueblo) es dominada por una cualidad real y objetiva de arquitectura¹⁷⁵; y por último el *carácter relativo*, ligado a la práctica arquitectónica, por ende, a la imitación. Este último es de tipo individual y se relaciona a la apariencia formal de cada edificio -del programa- mediante el uso de la composición¹⁷⁶.

Dentro del *carácter relativo* destaca dos géneros que lo conforman, el *carácter ideal* y el *imitativo*, conceptos relacionados a lo bello ideal y lo bello imitativo de las Bellas Artes. El *carácter ideal* es originario de la poética arquitectónica, y se considera que es creado por los genios y que escapa de las reglas. El *carácter imitativo* está sometido a soluciones uniformes y reglas, ejecución adecuada de los géneros que equivale a la conveniencia. Este requiere un gran conocimiento del destino de los edificios por lo cual se vincula con la historia y la práctica¹⁷⁷. El *carácter* como transmisor de propiedades y significado debe conocer su destino, qué ideas debe manifestar y con qué lenguaje expresarlas. Los medios para alcanzarlo son 1) la forma de la planta y alzada, 2) la selección la medida y el modo de los ornamentos y de la decoración, 3) las masas y el género de la construcción y los materiales¹⁷⁸. Estas son consideraciones relacionadas al gusto independientemente de los géneros.

Para Quesada, lo expresado por Quatremère de Quincy vincula la noción de carácter con el entendimiento común de la sociedad, uniendo diferencias y exponiendo la existencia de grupos con los mismos intereses y deseos¹⁷⁹. Con la construcción de la categoría de *carácter* Quatremère le asignó a la arquitectura no solo la capacidad de transmitir valores o expresiones de uso través de edificios -legítimas “arquitecturas parlantes”-, sino también la transmisión de estados de ánimo, locaciones, e identidades, entre otras, que se expresaban en sus envolventes.

Hippolyte Taine, quien estuvo a cargo de la cátedra de Historia del arte y Estética en la École de Beaux-Arts tuvo una gran influencia en los arquitectos que ejercieron como profesionales en latinoamérica, a través de su texto *Philosophie de l'Art* de 1875¹⁸⁰. La teoría estética de Taine propone que para comprender una obra de arte resulta necesario entender el medio y el contexto histórico en el

¹⁷⁵ En este caso los términos empleados son ligereza para la arquitectura china o solidez para la arquitectura egipcia.

Szambien, W. *Simetría*...p.247.

¹⁷⁶ Quatremère de Quincy lo define “El arte de caracterizar, es decir, de hacer sensibles, por las formas materiales, las cualidades intelectuales y las ideas morales que pueden expresarse en los edificios o de hacer conocer, mediante el acuerdo y la conveniencia de todas las partes constitutivas de un edificio, su naturaleza, su propiedad, su empleo, su destino: este arte, digo, es quizá, de todos los secretos de la arquitectura, el más fino y el más difícil de captar”. Szambien, W. *Simetría*... op.cit. p.249.

¹⁷⁷ Sin embargo, a diferencia de Blondel no establece claras diferencias de caracterización entre los diferentes edificios públicos, sino más bien lo deja a criterio del artista y en relación al gusto. Szambien, W. *Simetría*...op. cit p.251.

¹⁷⁸ Schmidt, C. *El carácter*... p.20

¹⁷⁹ Quesada, F. *Arquitecturas*... p.6.

¹⁸⁰ Schmidt, C. *El carácter*... p.24.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

que estas fueron producidas (las costumbres, la situación política, etc.)¹⁸¹. De esta manera Taine se diferencia de la teoría estética que promovía un juicio crítico basado en el gusto y consideraba a las obras como hechos con causas y caracteres particulares. El *carácter* se manifestaba en el conjunto de elementos o partes que se encuentran entrelazados y componen la obra. Mediante la elección de las formas, las dimensiones, las proporciones, la posición, la relación material de estos, el arquitecto intentará manifestar el carácter particular deseado.

Finalmente, como lo sucedido con el término *composición*, la síntesis de la teoría del carácter se condensó en el escrito de Julien Guadet, *Eléments et Theorie de l'Architecture*. Si bien no hace de la búsqueda del carácter su objetivo primero ni tampoco desarrolla mucho la idea -más bien lo da por sobreentendido- reivindica la búsqueda del mismo en los edificios. En el texto logra sintetizar las ideas en torno al carácter, desde el siglo XVIII y XIX, desde Quatremère hasta Taine, sobre todo las de este último. Para concluir se puede mencionar la definición expuesta en *Encyclopedie* de Planat, consultada por los arquitectos argentinos que dice: “el carácter es, en el arte, la acentuación buscada y precisa, de la voluntad del creador”.

En la producción de Alejandro Bustillo se puede identificar el uso de las reglas del carácter imitativo expuesto por Quatremère de Quincy. Fue a través de la adopción de estilos, la manipulación de los elementos arquitectónicos, las composiciones en planta y en fachada donde expresó el *carácter* en sus obras, un carácter acorde a las locaciones e identidades que deseó transmitir. En sus construcciones en la Patagonia, utilizó el pintoresquismo del centro europeo, mientras que, en las construcciones en la costa atlántica de Argentina, el estilo elegido se referenció a las construcciones del norte francés. Así mismo, se reconoce en las obras el medio y contexto histórico en que se construyeron -tal como lo expresa Taine- sobre todo representado en sus construcciones en la ciudad de Buenos Aires. Tomando como referencia lo expresado por Egbert, podemos utilizar sus distinciones de caracteres, -carácter esencial, tipográfico y distintivo- como también los aportes expresados en este apartado para analizar el Palacio Devoto.

La Familia Devoto

El edificio de departamento ubicado en Av. Alvear 3872 (hoy Av. del Libertador) en la ciudad de Buenos Aires fue un encargo realizado por la señora Juana Gonzales de Devoto en 1936. Este fue uno de los edificios que los Devoto le encomendaron a Alejandro Bustillo. Entre 1918 y 1953 el arquitecto recibió varios encargos de parte de la familia Devoto. Bartolomé Devoto le encargó su

¹⁸¹ Ibidem p.25.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

residencia en Buenos Aires (1914 - 1928) y su villa de veraneo en Mar del Plata (1918 -1919). Por su parte, Juana Gonzales de Devoto le encomendó la reforma de un teatro, cinco casas de renta, la bóveda familiar y su residencia personal, el Palacio Devoto. La relación profesional entre miembros de la familia Devoto y el arquitecto Bustillo se prolongó en la generación siguiente. Fue contratado por José Devoto para reformar su estancia en el La Pampa (1929-1930) y por Jeanette Devoto para la construcción de su casa de campo (1953).

Los hermanos Antonio, Bartolomé y Tomasso Devoto -oriundos del municipio de Lavagna en la región de Liguria, en la zona norte de Italia- arribaron a Buenos Aires en la década del 1850 en donde ya se encontraba su hermano mayor, Cayetano. Antonio Devoto, quien llegó a Buenos Aires en 1854 se dedicó a trabajar en un almacén de ramos generales propiedad de otro inmigrante italiano, Antonio Demarchi¹⁸². Tras algunos años Antonio Devoto se independizó y abrió su propio almacén. En la década de 1860 junto a sus tres hermanos, Antonio formó una sociedad dedicada a un amplio número de actividades a la que llamó Devoto y Cía.

La actividad económica de la compañía liderada por Antonio Devoto abarcó los sectores comercial, agropecuario e industrial, así como también el inmobiliario y el financiero. La sociedad Devoto y Cía. se destacó como una de las compañías más importantes de importación y exportación de productos y mercadería hacia Italia durante la segunda mitad del siglo XIX.

A su vez, se dedicaron a la adquisición de tierra e inmuebles en la ciudad. El grupo gestionó el permiso municipal para la creación del Mercado del Abasto en terrenos propios situado en Balvanera, los cual posteriormente vendió junto a los terrenos¹⁸³. Con la expansión de la ciudad concretaron negocios inmobiliarios relevantes, como la adquisición de una extensa área de terreno no urbanizado en una zona periférica de la ciudad para la creación de un barrio residencial llamado Villa Devoto¹⁸⁴. Entre las actividades industriales de la compañía se destaca la creación de la Compañía General de Fósforos en 1888, conformada a partir de la adquisición y fusión de tres compañías de fósforos. A inicios del siglo XX el grupo Devoto era reconocido como uno de los más ricos e importantes del país¹⁸⁵.

¹⁸² El almacén de Ramos Generales Silvestre Demarchi era propiedad de Antonio Demarchi oriundo del cantón Ticino, ubicado en la zona norte de Italia. Barbero, M. I. *Estrategias de empresarios italianos en Argentina. El Grupo Devoto*. Buenos Aires, 2009 p. 18.

¹⁸³ El terreno junto al permiso para construir el mercado fue vendido a 1889 fundaron la Sociedad Anónima Mercado de Abasto Proveedor en 1889.

¹⁸⁴ Barbero, M. I. *Estrategias...* p.20.

¹⁸⁵ Entre las empresas que participó el grupo Devoto se encuentran el Banco de Italia y Río de la Plata, la Compañía General de Fósforos, La Inmobiliaria Seguros, Frigoríficos Argentinos, Compañía Marconi Telegrafía, Compañía Ítalo Argentino de Electricidad. Ibidem p.43.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Bartolomé Devoto creció económicamente bajo el liderazgo de su hermano Antonio y ocupó cargos en instituciones relevantes, entre ellos la presidencia del Banco de Italia y Río de la Plata (1875-1879). En primera instancia, contrajo matrimonio con Virginia Arrotea Alvear con la que tuvo una hija. Tras el fallecimiento de ambas a causa del tifus, se casó con Juana González Escudero, la hija del personal de servicio doméstico de su casa¹⁸⁶. De esta relación nacieron cuatro mujeres y dos varones antes del fallecimiento de Bartolomé en 1920. Tres de sus hijas se casaron con miembros de destacadas familias de la élite de Buenos Aires. La mayor, María Rosa se casó con Ricardo Green; María Teresa con Fermín Ortiz Basualdo; María Luisa con José María Bustillo, hermano del arquitecto.

Tras el fallecimiento de su esposo, Juana González de Devoto se hizo cargo de la administración de herencia demostrando gran capacidad y destreza en la gestión. Se desprendió de las acciones de la fábrica, mantuvo las tierras productivas e invirtió en el sector inmobiliario mediante el desarrollo de una serie de edificios -cinco- destinados a renta encargados al hermano de su nuero, el arquitecto Alejandro Bustillo¹⁸⁷, ubicados en calle Charcas 1721 (1922-1931), Santa Fe 1752 (1924-1925), Lavalle 1447 y Tucumán 1424 (1924-1925), Cour Albert 1, París (1927), Rodríguez Peña 1044 y 1056 (1934).

El Palacio Devoto

El encargo realizado por Juana González de Devoto -formalizado en 1935- consistió en un edificio destinado a albergar su residencia personal y la de sus hijos¹⁸⁸. La parcela elegida para su construcción se ubica en la Av. Alvear 3782 (hoy Av. del Libertador), en el barrio de Palermo frente a plaza Alemania. En esa época, la Av. Alvear era considerada la arteria más relevante de Buenos Aires, caracterizada por la presencia construcciones emblemáticas, entre ellas el Palacio Casey (1889), el Palacio Fernández Anchorena (1909), el Palacio Errázuriz (1918), el Palacio Ortiz Basualdo (1919), el Palacio Pereda (1920-1930) y el Palacio Duhau (1930), edificios que expresan desde el estilo victoriano al más clásico Beaux-Arts.

El edificio construido por Alejandro Bustillo se implanta sobre un terreno con frente a tres calles, cuya forma presenta una configuración poligonal irregular de predominio rectangular (img. 49).

¹⁸⁶ Bartolomé Devoto le propuso casamiento a Juana Gonzales, bajo la condición de que le concediera un hijo varón. Luego de dar a luz a cuatro mujeres, finalmente Juana González dio a luz a su primer hijo varón, y Bartolomé cumplió su promesa de casamiento. El hijo falleció a los 15 años, y tiempo después nació Jeanette, la más chica de las hijas mujeres y posteriormente José Bruno, el último de sus hijos.

¹⁸⁷ A los que se sumó un anteproyecto para un edificio destinado a oficinas ubicado en Av. Córdoba y Maipú, también proyectado y construido por el arquitecto.

¹⁸⁸ El año de 1935 es la fecha indicada de los planos incluye la firma del comitente y el arquitecto. El primer piso del cuerpo de departamentos fue destinado a la vivienda de Juana Gonzales de Devoto, el segundo a su hijo José, el tercero a María Rosa, el cuarto a María Teresa y el quinto Jeanette.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Orientado hacia el noreste, sobre Av. del Libertador presenta una dimensión de 47,71 metros, mientras que el contrafrente del lote sobre la calle Francisco de Seguí y de orientación suroeste, es de 16,08 metros. Sobre el lateral noroeste correspondiente a la calle Ugarteche, la parcela desarrolla 87,60 metros de extensión, tomando casi la totalidad de la manzana dado que en la esquina de la intersección de Ugarteche y Francisco de Seguí la figura del “rectangular” del terreno se ve recortada por un lote lindero. Hacia el sudeste, la parcela se ve delimitada por terrenos que comparten medianera en sus 95,27 metros. Estableciendo ejes axiales en sentido longitudinal y transversal, la misma cuenta con 88,591 (a) metros de largo y 47,78 (b) de ancho (img. 50).

El edificio se implanta en el centro del lote, donde el volumen principal se apoya sobre un basamento constituido por la construcción a nivel de planta baja que funciona como basamento. El lado menor del prisma rectangular se orienta hacia la avenida del Libertador, y se dispone de manera equidistante respecto del frente, el contrafrente y los límites laterales del terreno. Por sus dimensiones y por el modo en que ocupa la parcela, el edificio remite a la tipología de *hôtel particulier* parisino del siglo XVIII, distanciándose del modelo de *petit hôtel* predominante, tanto en los restantes edificios residenciales proyectados y construidos por Bustillo como en la arquitectura residencial de Buenos Aires de la época.

El programa del edificio se resuelve en una planta baja de 6,65 metros de altura que ocupa la gran parte de la superficie del lote, toma los tres frentes y ejerce de basamento sobre el cual se desarrolla el volumen exento de seis niveles con una altura total de 33,80 metros. El acceso principal se dispone sobre la Avenida del Libertador a través del *cour d'honneur*. Sobre la calle Ugarteche se localiza el acceso vehicular al garaje y el ingreso secundario, por donde se ingresa a las dependencias destinadas al funcionamiento del edificio y a las de uso del personal de servicio doméstico. En los cinco niveles que desarrolla el volumen exento se distribuyen los departamentos, organizados en una unidad funcional por piso de tal manera que cada una se constituye como autónoma. El conjunto se remata con un nivel de cubierta a *la mansarde* destinado a funciones y uso del personal de servicio (img. 51 a 59).

En el centro de esta masa edificada se dispone un patio que perfora el conjunto y proporciona iluminación y ventilación a la construcción anular que lo rodea. Tanto la organización en torno a un vacío central como el empleo del patio como recurso compositivo remiten al modelo del palacio renacentista italiano (img. 60). Sin embargo, a diferencia de este antecedente, el patio no constituye el núcleo espacial y distributivo del edificio. Sus dimensiones, su caracterización y su función lo alejan de ese rol articulador, actuando principalmente como un espacio de aire y luz residual al que se subordinan las dependencias interiores. Tal como lo concibe J.N.L Durand, es a través del uso de la

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

tipología -el palacio- y uso y disposición de los elementos de composición - y en este caso el *cour d'honneur*- los medios mediante los cuales Bustillo otorga decoro al Palacio Devoto, o, dicho de otro modo, dota de *carácter*.

El *cour d'honneur* se configura como una superficie sustraída de la placa de basamento. Presenta una planta poligonal en forma de “T”, con una profundidad de 23,65 metros y un ancho máximo de 32,10 en su tramo mayor. El espacio se encuentra contenido por dos pabellones laterales y el frente del volumen principal. Un eje central establece la simetría axial que regula tanto la forma del *cour d'honneur* como la disposición de los elementos arquitectónicos -puertas, ventanas y escaleras- incorporados en los planos lisos, secos y elementales del basamento. Estos elementos arquitectónicos comparten un mismo diseño y tratamiento que refuerza la percepción de unidad del conjunto del basamento y se diferencia de la elevación de la fachada. Si bien las ventanas del basamento son de menor dimensión que las utilizadas a partir del primer piso, el vano socavado sobre el muro iguala en anchura a las molduras presentes en los pisos superiores, presentando una situación ambigua entre la diferenciación y la continuidad.

La excepción está dada por las tres puertas centrales de diferente tamaño -de 3,20 x 1,35 metros- y tipo de moldura aplicada al marco -que se ubican detrás del pórtico- y señalan la entrada al cuerpo principal. Las molduras de geometría ortogonal de estas puertas son de igual tipo a las utilizadas en las ventanas de la fachada de los pisos superiores del volumen, constituyendo a este plano como parte del volumen principal y desasociándose del basamento. Mediante dos puertas laterales se accede a los pabellones laterales donde se localiza la vivienda del portero y el garaje.

El pórtico articula el *cour d'honneur* con el bloque de departamentos. El mismo se compone de cuatro pilares y cuatro pilastras, y se encuentra elevado del suelo a +0,45 metros respecto del nivel del patio. Atravesando el mismo se ubican las tres puertas que dan acceso al hall del edificio de departamentos, el cual se conecta mediante una galería a la escalera principal, que da acceso al *piano nobile*. A su vez, el hall sirve a un salón en planta baja concebido como primer local de recepción y filtro de privacidad (img. 61 a 64).

El eje mayor que organiza la secuencia entre el *cour d'honneur*, los espacios de recepción y la escalera se ve interrumpido, debilitando la continuidad de una posible *enfilade* orientada hacia el jardín posterior a través del patio interior. Esta interrupción de la axialidad afecta la lógica tipológica palaciega de tradición clásica, donde la progresión espacial se estructura como un recorrido continuo y jerárquico. La imagen de la *enfilade* persiste como memoria formal, pero aparece aquí fragmentada, reconfigurada

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

y parcialmente desactivada dentro de un sistema espacial que la contiene sin reproducirla plenamente (img. 65).

Sobre la calle Ugarteche se dispone el acceso vehicular y el ingreso del personal del servicio doméstico. En este sector, una galería concentra las puertas que conducen a las cinco bodegas, cinco depósitos, el ascensor, la escalera, los baños y los dormitorios. En tanto que las bodegas y los depósitos conforman locales ciegos ubicados sobre la parte oscura de la planta baja, un pabellón semienterrado de dos niveles recorre el frente de calle Ugarteche, donde se ubican veinte dormitorios destinados al servicio doméstico.

A partir del primer piso se eleva el volumen exento, que se distancia 7 metros respecto de los límites laterales y 23 metros respecto del fondo del terreno y la planta adopta una organización anular en torno al patio interior. En este nivel, el espacio generado por la retracción del volumen respecto de los bordes de la parcela en sus tres frentes se destina a jardín. El jardín posterior se dispone fuera del eje principal de composición, mientras que el jardín lateral, en una clave modernista, parece prolongar el basamento hacia la cubierta donde participa exclusivamente el departamento de Juana González desde el primer piso. En consonancia con el carácter del patio interior, los espacios abiertos perimetrales reciben un tratamiento residual, en contraste con la tradición de la École des Beaux-Arts, donde el *entourage* -esto es, los jardines y patios concebidos como salones al aire libre o *salons du plein air*- se integraba a la composición arquitectónica como un elemento fundamental en la definición del carácter del edificio (img. 66 a 69)

La geometría del prisma exento es alterada por algunos elementos arquitectónicos y operaciones proyectuales. En el primer piso, se ubican dos planos salientes que corresponden a una terraza en la fachada frente -sobre la cubierta del pórtico- y un balcón en el contrafrente. En el tercer nivel, se incorpora un balcón en el frente, uno en el contrafrente y otro en el lateral sobre la calle Ugarteche. Los balcones utilizan barandas de hierro negro, aportando un grado de liviandad a la masa edilicia -de aspecto pétreo- evitando la generación de volúmenes salientes que afecten la pureza geométrica del volumen. Por último, en el quinto piso, el perfil del frente y del contrafrente se retranquea en 6,95 y 4,80 metros respectivamente, reduciendo la masa y generando dos terrazas.

La estructura funcional del cuerpo de departamentos se organiza a partir del núcleo de circulación vertical - un ascensor y una escalera- dispuestos sobre el patio interno que sirven al foyer de cada nivel, un ascensor y una escalera para el personal doméstico y circulaciones en torno al patio interno. En cada piso, la planta se divide en cuatro sectores definidos según las orientaciones particulares del terreno, y organizados acorde a dos ámbitos, el destinado al funcionamiento doméstico

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

y el correspondiente a la vida residencial. Sobre la Av. del Libertador se localizan los salones nobles - comedor, hall y salón-, mientras que, sobre calle Ugarteche, se disponen los de uso de los residentes - dormitorio, living room, baños, vestidores y *boudoir*. El ala orientada hacia la medianera alberga las áreas de servicio como los espacios -antecomedor, platería, cocina, repostería, despensa, y bodega- en tanto que sobre Francisco de Seguí se ubican los dormitorios del personal doméstico. La circulación dentro de la vivienda se realiza mediante galerías en el sector de uso de los residentes y pasajes en las zonas de servicio (img. 70 a 74).

La estructura portante del edificio es de hormigón armado. Acorde a la tipología de anillo adoptada, se dispone de columnas en el perímetro externo y otra en el perímetro interno. Ambos anillos se complementan con líneas columnas que permiten salvar la luz de los sectores más profundos. La ubicación de las columnas no responde a una grilla ni a factores externos, sino a la disposición de los elementos de composición y en función de la disposición de los salones principales. Estos elementos se ubican dentro del espesor de los muros ocultando la estructura portante (img. 75 a 80).

El esquema estructural se adapta a la composición de la planta en cada nivel. Teniendo en cuenta que cada piso correspondía a un integrante de la familia, esta solución resulta una operación práctica para dar respuestas a las demandas particulares. Se pueden observar cambios entre la composición de la planta del primer piso, donde se ubican tres salones al frente -comedor, hall y salón- respecto a los pisos superiores donde se ubican cuatro salones -comedor, hall, salón, escritorio.

En el *partí* del edificio -tanto en la estructura funcional como en la distribución de los elementos de composición en la planta de los departamentos- se reconoce la aplicación de la metodología de la composición clásica propia del *Beaux-Arts*. Como ya se ha mencionado uno de los recursos utilizados en el diseño del edificio es la simetría. La simetría bilateral se encuentra presente en los espacios públicos y semipúblicos de uso residencial, y se manifiesta en la ubicación de las puertas y ventanas. Otro recurso aplicado es la sucesión de espacios, que establece una jerarquía espacial y social, controla el recorrido y establece niveles de privacidad. Una de las secuencias se produce en el acceso al edificio: *cour d'honneur*, pórtico, hall, galería, escalera principal, *piano nobile*. En el interior de las unidades la sucesión espacial se organiza de acuerdo a la función. La secuencia destinada a la recepción se articula de la siguiente manera: foyer, vestíbulo, galería, hall, salón. Por su parte, la secuencia vinculada al ámbito privado: foyer, galería, living room, antecámara, dormitorio (img. 81 a 86).

En ambos casos la sucesión espacial no responde a meramente a una cuestión funcional, sino la construcción de la *marche*¹⁸⁹ y a la cualificación simbólica, la teatralización y escenificación del

¹⁸⁹ Entendida como construcción consciente del recorrido de una secuencia jerárquica y simbólica de los espacios.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

recorrido. La *marche* se establece mediante la *enfilade* compuesta por el foyer, vestíbulo, galería se encuentra alineada al mismo un eje que dispone al *cour d'honneur*, al basamento y a la fachada del bloque de departamentos (img. 86 a 91).

A modo de re interpretación clásica, la decoración interior entremezcla muros planos y superficies limpias, con molduras, chimeneas, puertas y *boiserie* del estilo de los Luises, como se puede observar en la unidad funcional del segundo piso. Las puertas de los salones presentan *boiserie* aplicada de curvas suaves tipo Luis XV, mientras que los umbrales que comunican el hall, el salón y el comedor adoptan una *boiserie* de forma rectangular más sobria tipo Luis XVI. En el foyer los vanos del foyer se encuentran enmarcados por arquivolta moldurada cóncava simple. En habitaciones como el escritorio, la unión entre muro y techo se encuentran resueltas mediante la colocación de una moldura de tipo cornisa con denticulos, mientras que en los salones nobles utiliza una molduras más refinadas y simples. Incluso, se recurrió a la utilización del poché para la configuración espacial¹⁹⁰. El revestimiento de los espacios semipúblicos -como también el de la escalera, el del hall y galería de ingreso, como entre otros espacios de semipúblicos- presenta un diseño de juntas y superficies lisas que imita la sillería (img. 92 a 95).

Si bien el edificio resuelve el programa y la *composición del* edificio mediante la utilización del método *Beaux-Arts*, y hace uso de recursos clásicos para caracterizar los interiores, sobre la fachada se advierten rasgos modernistas que le confiere un *carácter* particular al edificio. Esta dualidad entre el exterior y el interior, entre lo fijo y lo variable, entre la arquitectura y la decoración entendiendo a ambas como medio idóneo para expresar carácter, se puede observar en otras obras de arquitectura contemporáneas. Tal vez el más reconocido ejemplo sea la casa Müller de Adolf Loos, donde los interiores forrados o “vestidos” con materiales sensoriales, pinturas cromáticas y revestimientos táctiles como mármol y madera en pos de generar un efecto o recrear cierta atmósfera, no condice con la severidad blanca y cúbica que expresa hacia exterior.

La organización de la fachada del Palacio Devoto responde a un esquema tripartito clásico, basamento, desarrollo y remate. No obstante, el tramo correspondiente al desarrollo se ve interrumpido por el retiro producido en el quinto nivel. Retraída siete metros de frente, el plano del quinto piso, junto al nivel de mansarda, se configura como una segunda fachada que completa el conjunto, estableciendo cierta autonomía de volúmenes entre el cuerpo de fachada y el cuerpo central (Img. 78). Debido a la escala monumental de la residencia, la distancia existente entre el frente del edificio y el punto de

¹⁹⁰ Como se mencionó previamente, los departamentos al ser destinados a un miembro de la familia en particular, cada unidad presenta variantes en sus interiores, como también en la disposición y forma de las habitaciones.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

acceso, el quinto nivel y el remate de mansarda resultan imperceptibles desde la proximidad inmediata, siendo necesario alejarse considerablemente para lograr una vista completa del edificio.

El frente del bloque de departamentos se encuentra organizado por un eje central vertical a través del cual se establece una simetría bilateral. Este eje coincide con que estructura el acceso al edificio, la ubicación del pórtico, los balcones y a la *enfilade* interior del ingreso y los departamentos. La axialidad se ve reforzada por el vano ciego del primer piso y por el plano central que se adelanta quince centímetros por sobre los planos laterales, estableciendo un orden a.b.a¹⁹¹. No obstante, esta verticalidad es neutralizada por un marcado predominio de la horizontalidad. La primacía de eje horizontal -propio de la arquitectura moderna¹⁹²- se manifiesta en las líneas de molduras que marcan cada nivel, en la cornisa superior, en la disposición de la de ventanas en sentido horizontal -que supera en número a las verticales-, las proporciones de las ventanas y las generales del plano del frente, con 33,30 metros de ancho contra 25,98 de alto (img. 96 y 97).

La superficie de la fachada se presenta como un plano abstracto, lacónico, severo, sólido y estoico, desprovisto de decoraciones u ornamentaciones estilísticas (img. 79). En un nivel inferior a las molduras horizontales, la fachada presenta unas sutiles y casi imperceptibles buñas, estableciéndose como una unidad, como un plano. Este mismo se ve horadado por una serie de ventanas rectangulares de orientación vertical, dispuesta en una grilla que respeta la simetría del eje axial (img. 98). Las demás fachadas obtienen el mismo tratamiento, sin importar la orientación. De esta manera, la masa edificada se presenta como un volumen perforado por una serie de figuras geométricas iguales, dispuestas en una grilla y equidistantes entre sí, de manera similar a las oficinas de la seguridad social de Estocolmo, construida por Sigurd Lewerentz entre 1928 y 1932.

Las molduras de los marcos de las ventanas aumentan la percepción del tamaño de los vanos. En cada nivel se emplea un único modelo de ventana -que varía en dimensiones de acuerdo al nivel en que se encuentran- sin establecer diferenciaciones en función del ambiente al cual sirven. Las variaciones en las dimensiones de las aberturas responden a la diferencia de altura existente entre niveles. El plano de la fachada está subdividido horizontalmente en tres alturas en cada nivel, mediante la incorporación de sutiles buñas, una de ella en concordancia con el límite superior de la moldura de las aberturas, y verticalmente, en coincidencia con los límites verticales de las mismas molduras. Este recurso de buñas que conforman una grilla permite, por un lado, que la pared de fachada se perciba

¹⁹¹ Es posible que este plano ciego ubicado en la terraza del primer piso haya sido concebido como fondo escenográfico destinado a albergar una estatua.

¹⁹² Rowe, C. Las matemáticas de la villa ideal. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, 1978, p.18.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

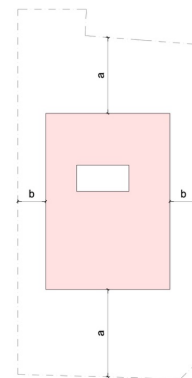
como un plano continuo desde el basamento hasta la cornisa, como primera capa donde se colocan las molduras y se ubican los vanos. Por otro lado, al subdividir cada nivel en tres partes genera la ilusión de que cada nivel tiene la misma altura.

De esta manera, como resultado del contraste del plano del muro con los vanos, del uso molduras de diseño ortogonal aplicadas al marco de las ventanas, de la disposición en trama regular y de la proporción en cada nivel, se genera la ilusión de la reiteración de un mismo elemento arquitectónico y de una altura en niveles homogénea y equidistante -aunque no lo sea estrictamente¹⁹³. Por otro lado, esta composición genera una tensión entre la superficie opaca del muro y la condición traslúcida de los vanos, así como entre la expresión estereotómica y la condición tectónica del edificio.

Sin recurrir a contrastes materiales y manteniendo una marcada unidad visual, la fachada presenta en su conjunto una composición regular, de claros rasgos modernistas basados en proporciones controladas, repetición modular, continuidad material, diseño ortogonal de los elementos arquitectónicos y una predisposición a la horizontalidad.



49. Parcelario.



50. Implantación del edificio

¹⁹³ Si bien las ventanas no constituyen un elemento arquitectónico seriado, por la cantidad de ventanas utilizadas representan una sistematización de elementos para su reproducción.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

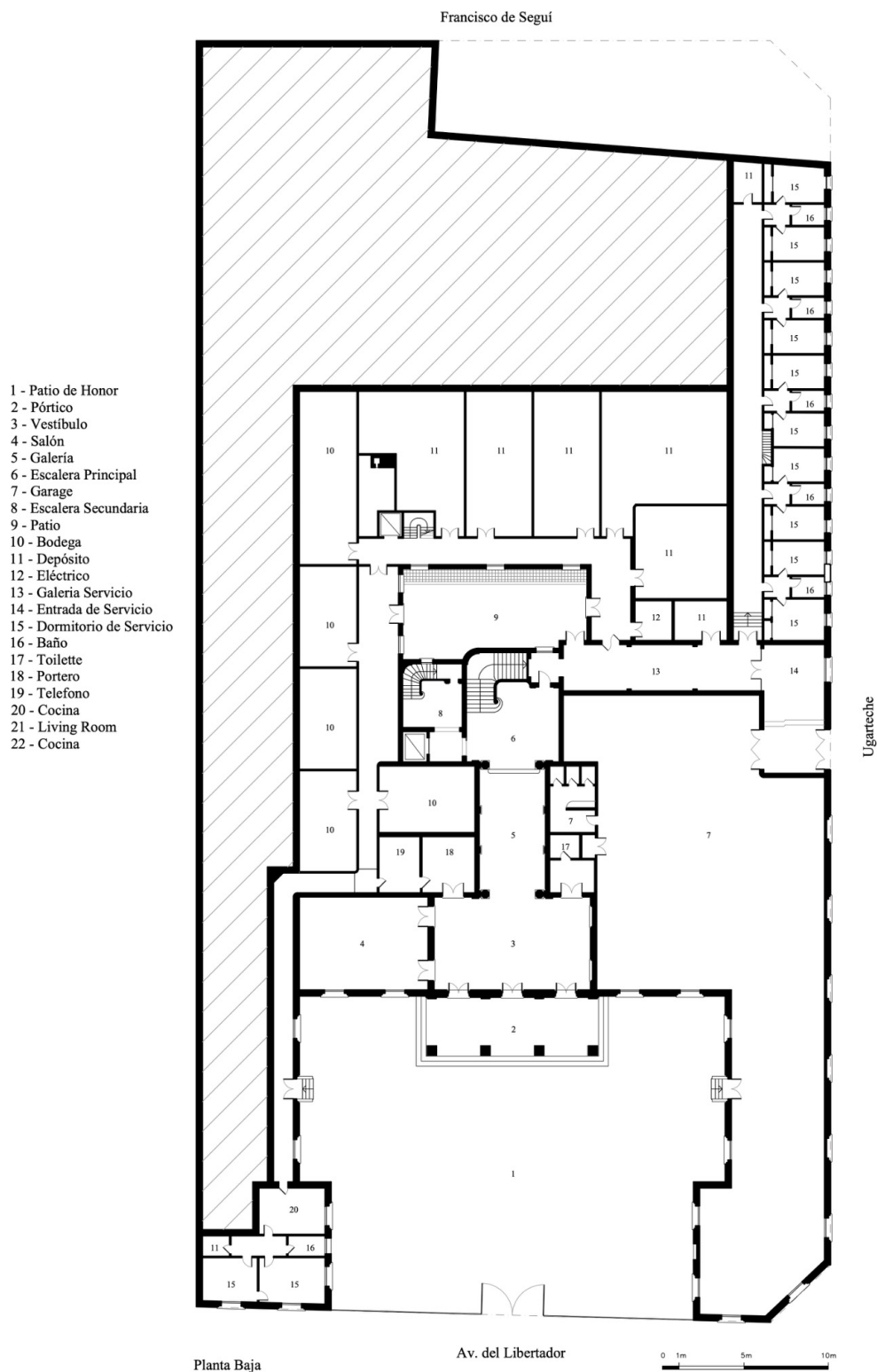


Fachada, 1936.



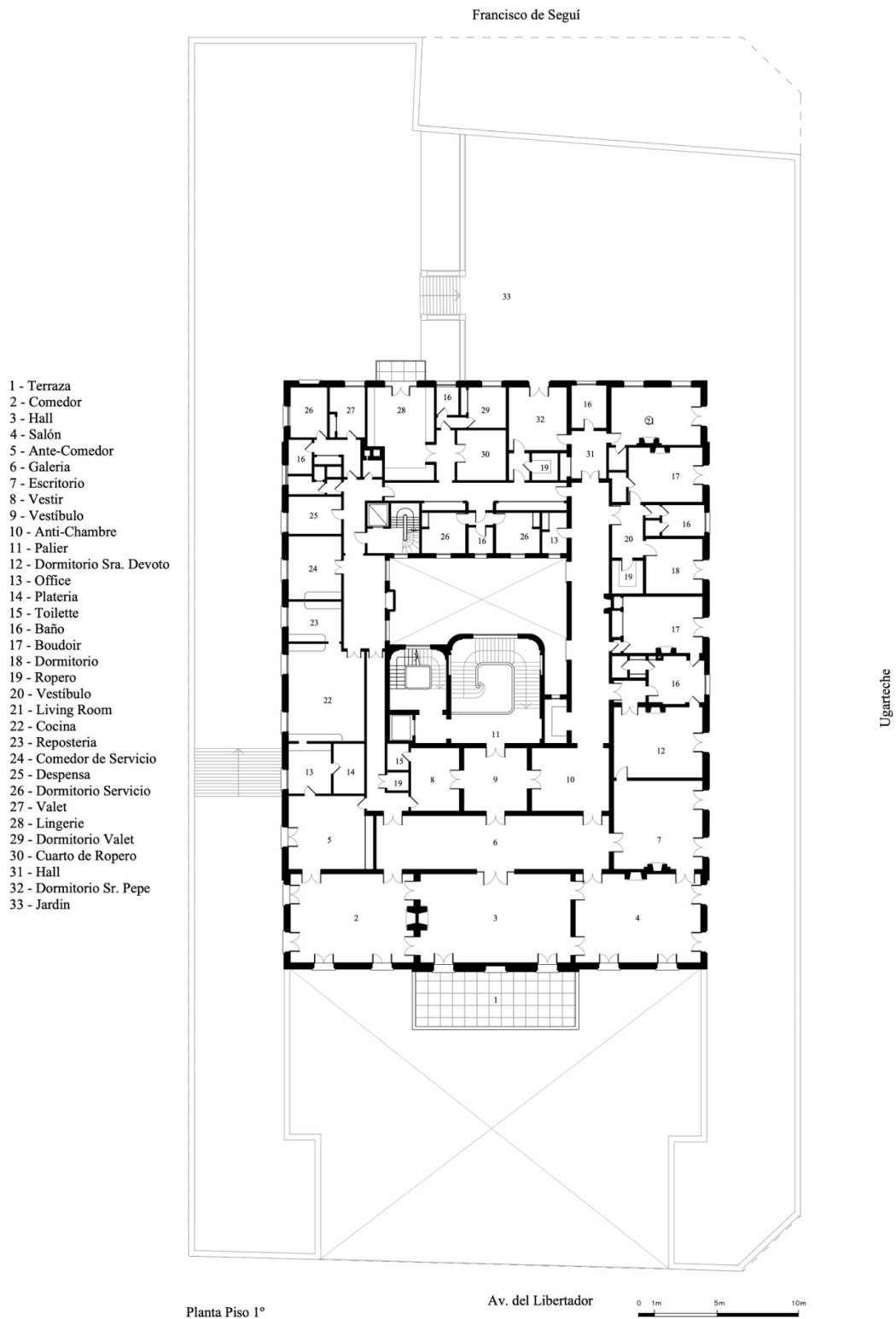
Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



Di Tella Arquitectura

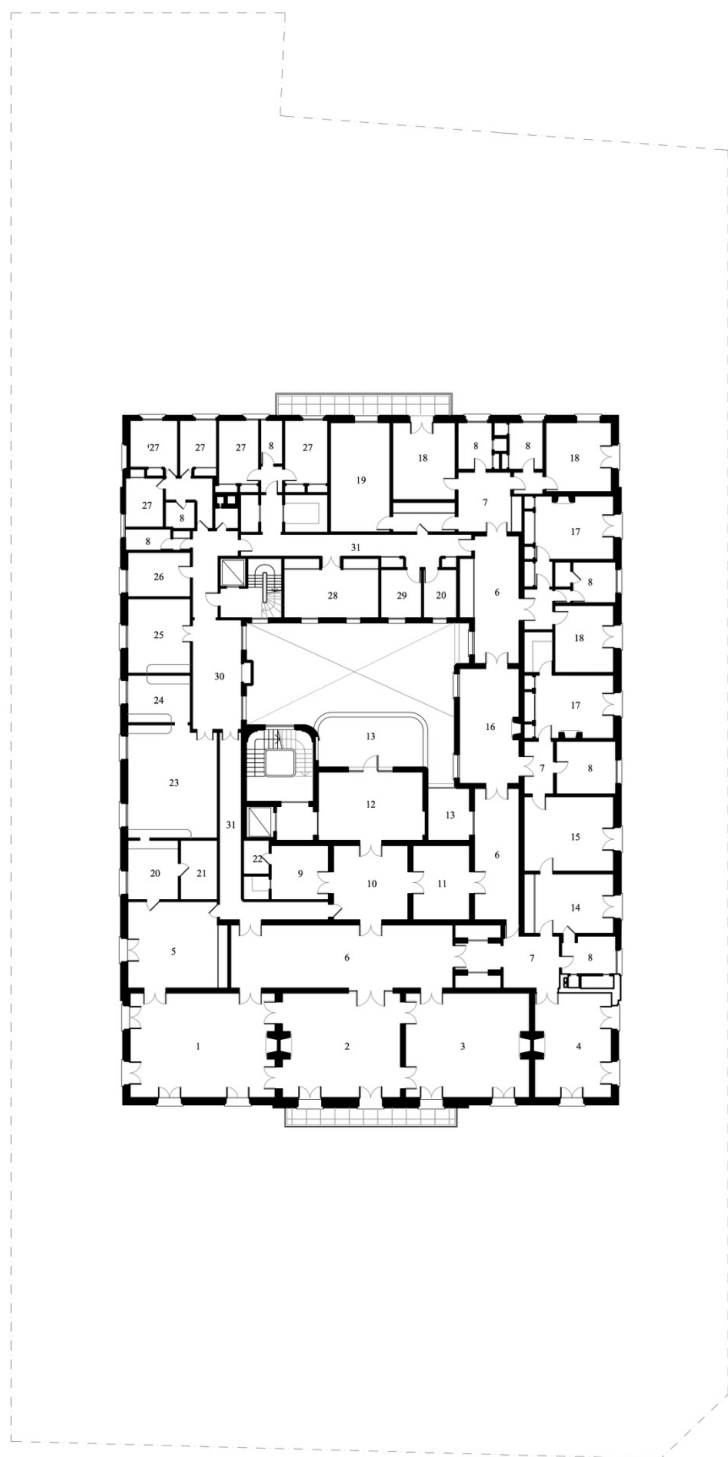
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

- 1 - Comedor
- 2 - Hall
- 3 - Salón
- 4 - Escritorio
- 5 - Ante-Comedor
- 6 - Galería
- 7 - Anti Chamber
- 8 - Baño
- 9 - Vestier
- 10 - Vestíbulo
- 11 - Salita
- 12 - Foyer
- 13 - Terraza
- 14 - Cuarto de Vestir
- 15 - Dormitorio Principal
- 16 - Living Room
- 17 - Boudoir
- 18 - Dormitorio
- 19 - Cuarto de Estudio
- 20 - Office
- 21 - Plateria
- 22 - Toilet
- 23 - Cocina
- 24 - Repostería
- 25 - Comedor de Servicio
- 26 - Despensa
- 27 - Dormitorio de Servicio
- 28 - Lingerie
- 29 - Valet
- 30 - Hall de Servicio
- 31 - Pasaje



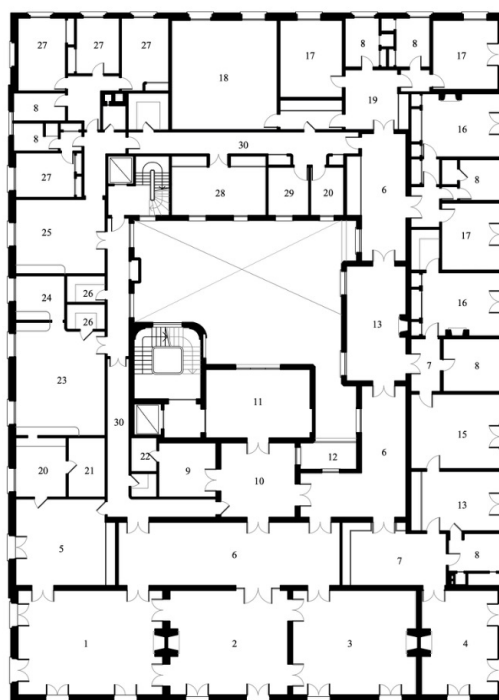
Planta Piso 2° y 3°

0 1m 5m 10m

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

- 1 - Comedor
- 2 - Hall
- 3 - Salón
- 4 - Escritorio
- 5 - Ante-Comedor
- 6 - Galeria
- 7 - Cuarto de Roperos
- 8 - Baño
- 9 - Vestier
- 10 - Vestíbulo
- 11 - Foyer
- 12 - Terraza
- 13 - Living Room
- 14 - Cuarto de Vestir
- 15 - Dormitorio Principal
- 16 - Boudoir
- 17 - Dormitorio
- 18 - Cuarto de Juguetes
- 19 - Anti-Chamber
- 20 - Office
- 21 - Plateria
- 22 - Toilet
- 23 - Cocina
- 24 - Limpieza
- 25 - Hall y Comedor de Servicio
- 26 - Despensa
- 27 - Dormitorio de Servicio
- 28 - Lingerie
- 29 - Valet
- 30 - Pasaje



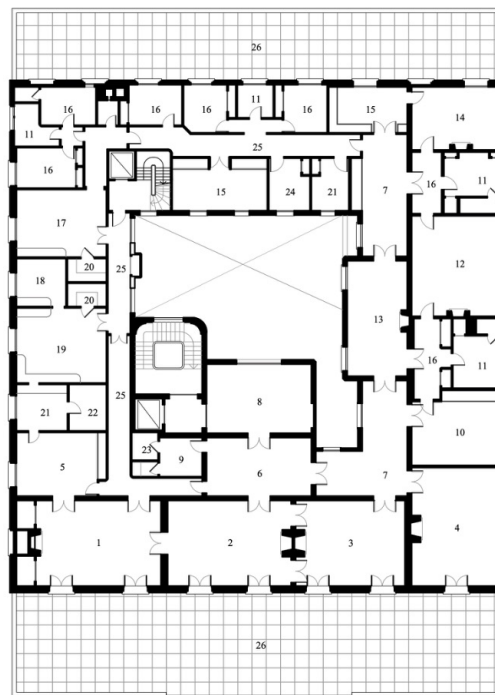
Planta Piso 4°



Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

- 1 - Comedor
- 2 - Hall
- 3 - Salón
- 4 - Biblioteca
- 5 - Ante-Comedor
- 6 - Vestíbulo
- 7 - Galería
- 8 - Foyer
- 9 - Vestier
- 10 - Cuarto de Vestir
- 11 - Baño
- 12 - Dormitorio Principal
- 13 - Living Room
- 14 - Boudoir
- 15 - Cuarto de Roperos
- 16 - Dormitorio de Servicio
- 17 - Comedor de Servicio
- 18 - Repostería
- 19 - Cocina
- 20 - Despensa
- 21 - Office
- 22 - Platería
- 23 - Toilete
- 24 - Valet
- 25 - Pasage
- 26 - Terraza



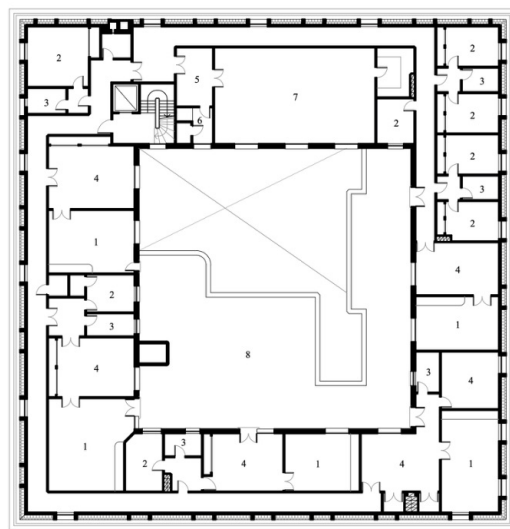
Planta Piso 5°



Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

- 1 - Lavadero Secadero
- 2 - Dormitorio de Servicio
- 3 - Baño
- 4 - Cuarto de Planchas
- 5 - Vestibulo
- 6 - Toilete
- 7 - Sala de Juegos
- 8 - Terraza

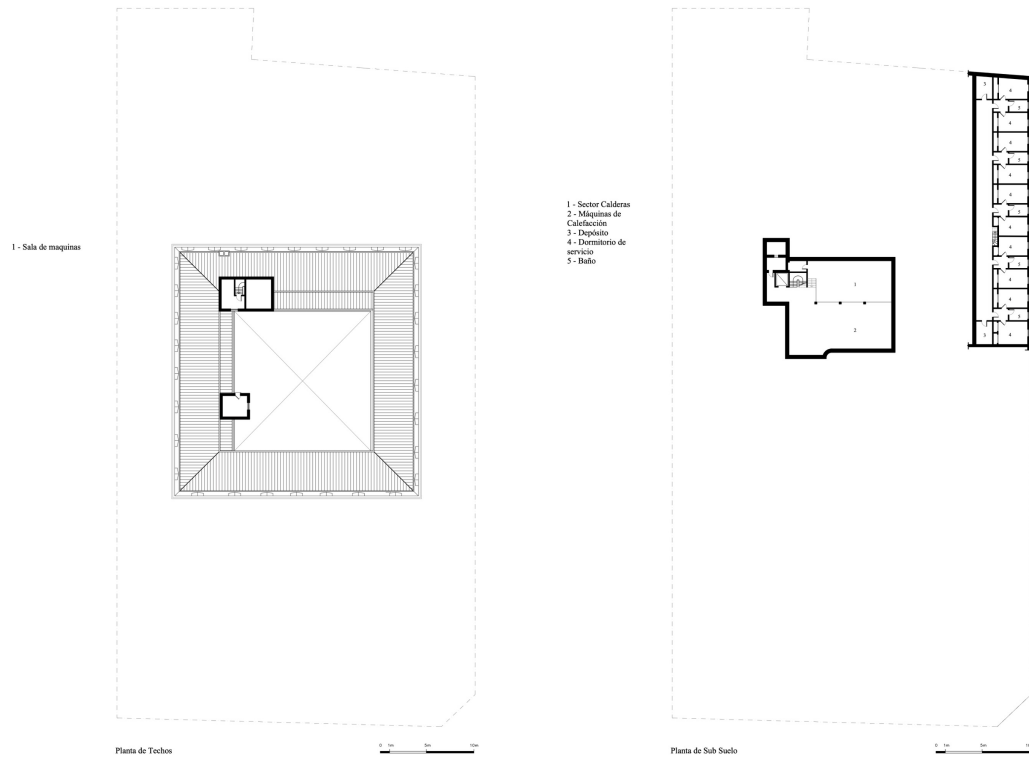


Planta Piso 6°

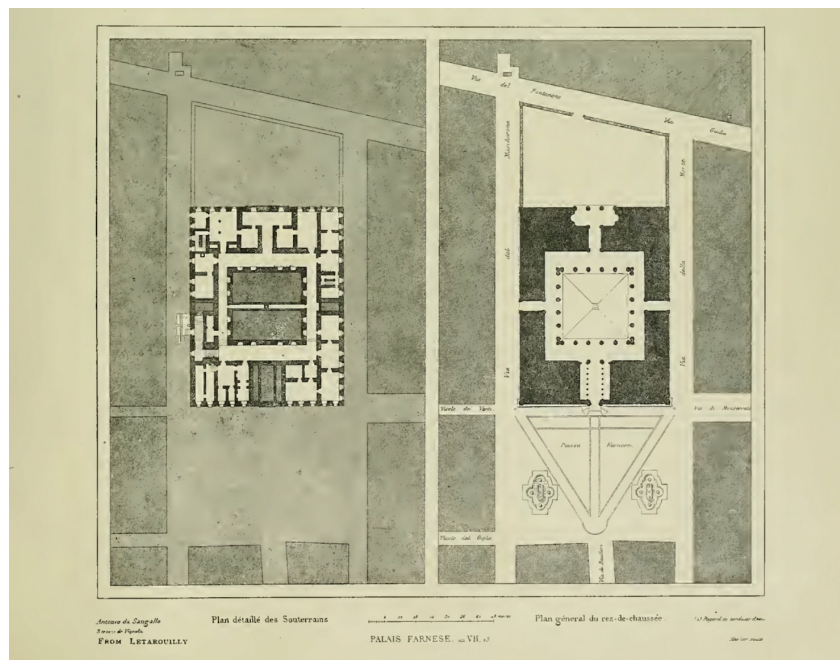


Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



58 y 59.



60. Planta del Palacio Farnese, Roma 1514-1589

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



61. Palacio Devoto, cour d'honneur.



62. Palacio Devoto, pórtico.



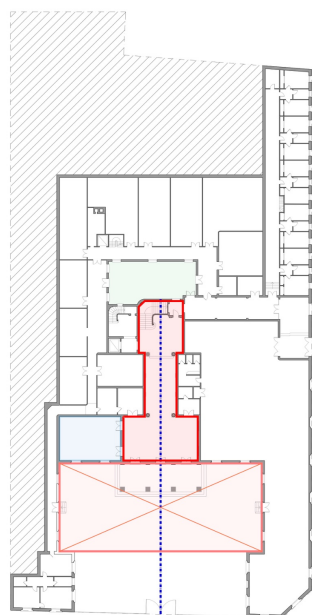
63. Palacio Devoto., hall de ingreso.



64. Palacio Devoto, escalera principal.

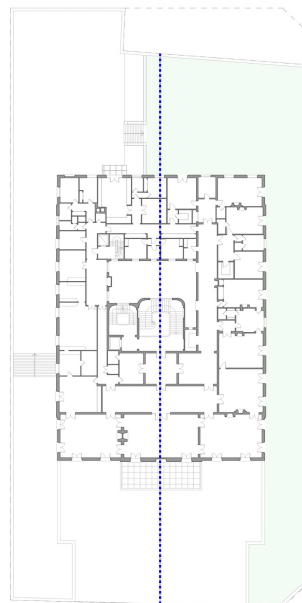
Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



- Eje de composición axial
- Cour d'honneur
- Sucesión de salones de acceso. Hall, galería y escalera principal.
- Salón.
- Patio interno

65. Relación entre eje axial, la simetría y elementos de composición. (cour d'honneur, atrio, hall, galería)



- Eje de composición axial
- Jardín exterior

66. Relación entre el eje de composición y el jardín posterior.



67. Jardín posterior.



68. Jardín sobre calle Ugarteche.



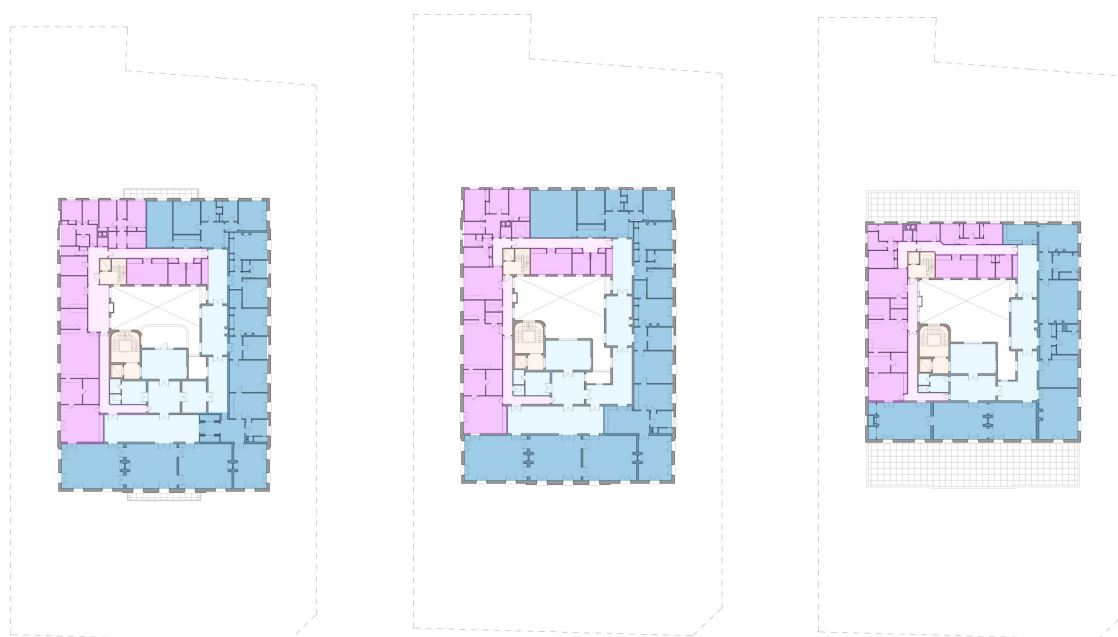
69. Patio Interno.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



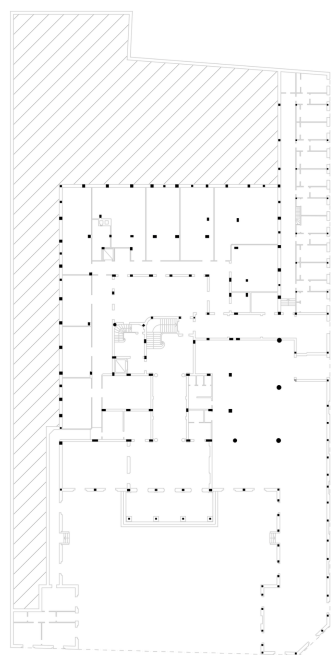
70 y 71 Esquema de usos del edificio planta baja y primer piso.



72, 73 y 74. Esquema de usos del edificio, piso 2 y 3, piso 4 y piso 5 respectivamente.

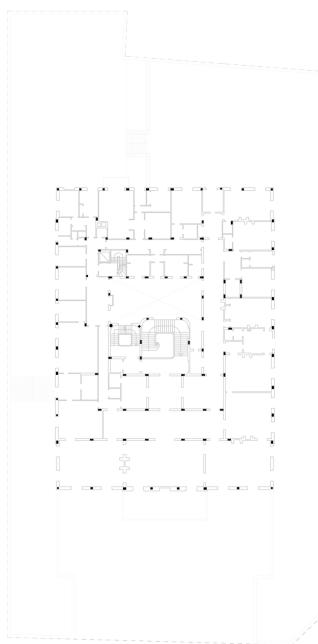
Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



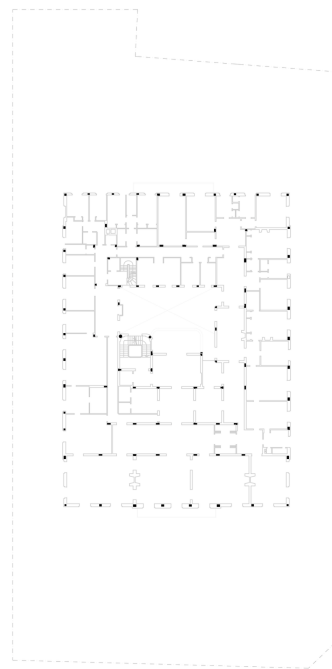
ESTRUCTURA PLANTA BAJA

0 1m 2m 3m



ESTRUCTURA PISO 1

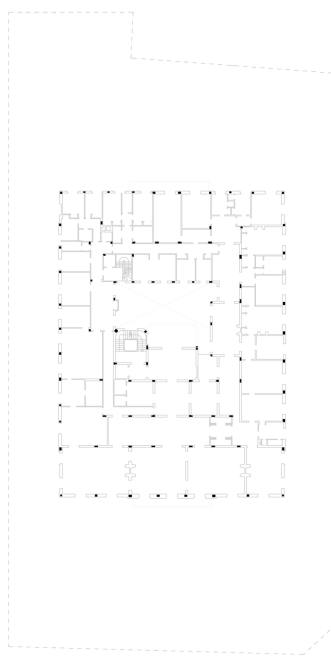
0 1m 2m 3m



ESTRUCTURA PISO 2 y 3

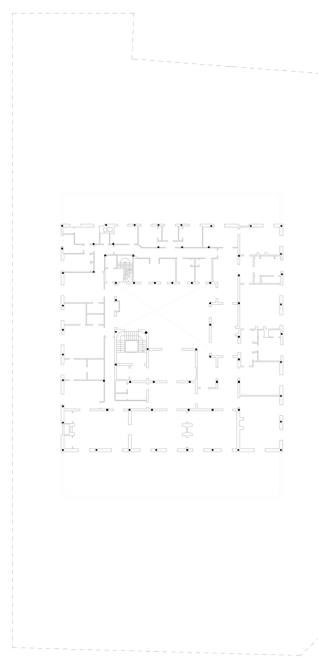
0 1m 2m 3m

75, 76 y 77. Planos de estructura de planta baja, piso 1 y piso 2 y 3.



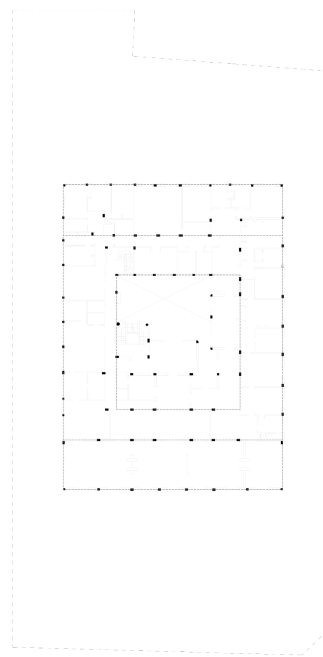
ESTRUCTURA PISO 2 y 3

0 1m 2m 3m



ESTRUCTURA PISO 5

0 1m 2m 3m



ESTRUCTURA PISO 6

0 1m 2m 3m

78 y 79. Plano de estructura piso 5 y 6.

80. Esquema de estructura.

Di Tella Arquitectura

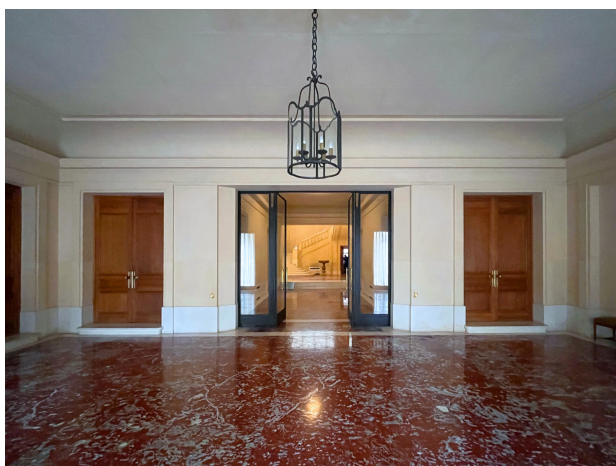
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



81. Palacio Devoto, vista desde la acera.



82. Palacio Devoto. Vista desde el Cour d'honneur al
pórtico de ingreso



83. Palacio Devoto, vista desde el hall hacia la galería.



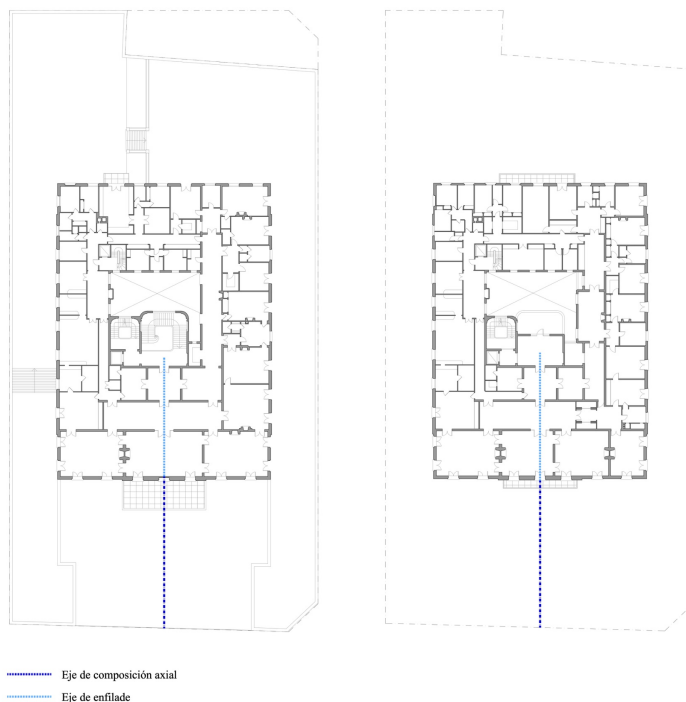
84. Palacio Devoto, vista desde la galería hacia la
escalera principal.

Di Tella Arquitectura

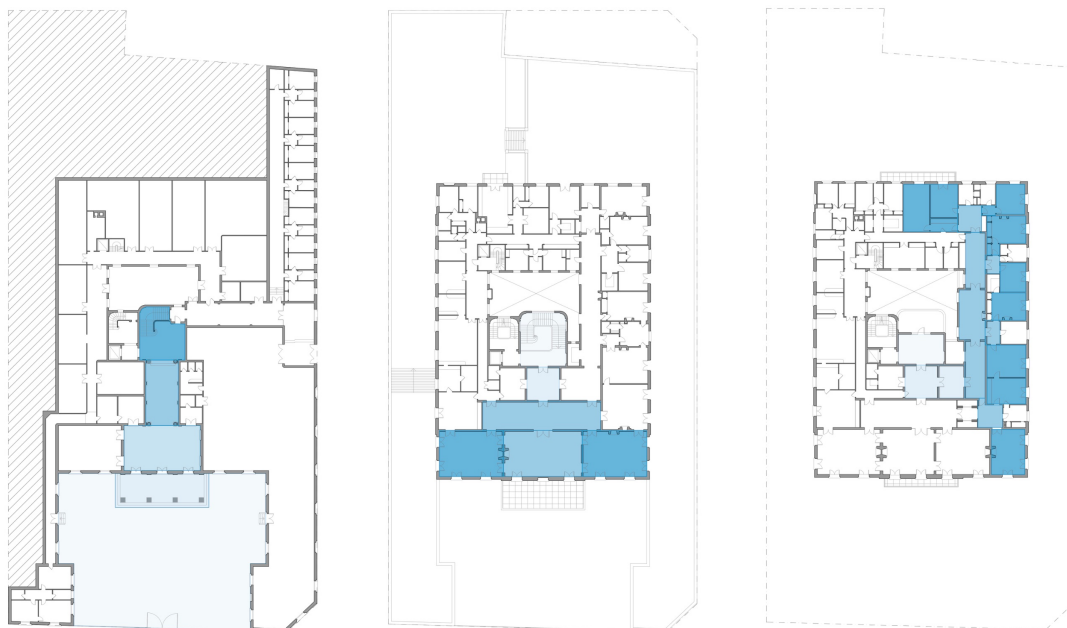
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



85. Vista *enfilade* interior desde el foyer hacia el frente.



86 y 87. Esquema de relación entre las *enfilades* propuestas y el eje de composición axial.



88, 89 y 90. Esquemas en gradiente del recorrido desde los sectores públicos y semipúblicos hacia los salones privados.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



91. Boiserie y hogar Luis XVI ubicado en el hall.



92. Boiserie en puertas del salón, galería y hall.



93. Revoque pétreo símil sillería en escalera.



94. Molduras con denticulos en escritorio.

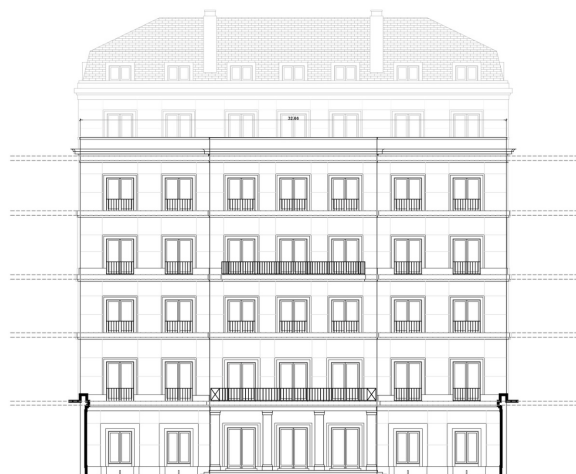
Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

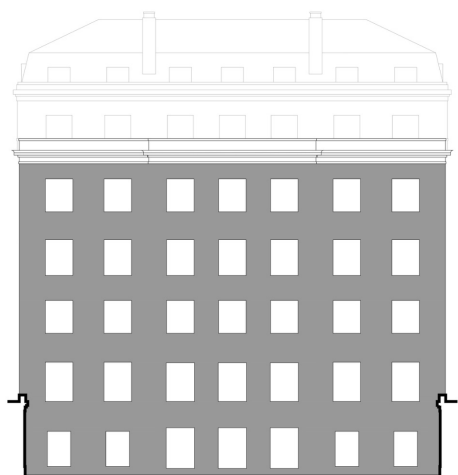


— — — Eje de composición axial

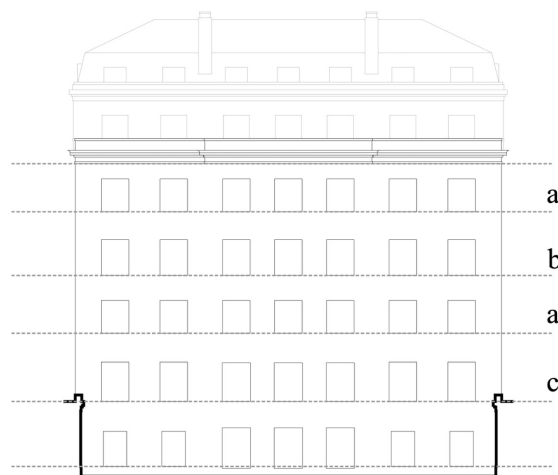
95. Esquema de composición de fachada.



96. Molduras horizontales que marcan el nivel de losa.



97. Vanos en plano de fachada.



98. Altura en cada nivel.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



99. Fachada principal del Palacio Devoto.

Continuidades, cambios e innovaciones.

Al situar el Palacio Devoto dentro del corpus de edificios residenciales proyectados por Alejandro Bustillo es posible identificar, a lo largo de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, continuidades, cambios e innovaciones que se manifiestan en el uso de los recursos compositivos y en el diseño de los elementos arquitectónicos. Un ejemplo lo constituye la utilización de la cubierta *a la mansarde* como referencia simbólica del clasicismo, presente en la mayoría de sus edificios residenciales. La excepción la representa el edificio ubicado en la intersección de las calles Guido y Francisco de Vittoria (1933) (img. 100), otras de sus obras de carácter modernista.

Entre los cambios observables en las composiciones de planta se reconoce -como se mencionó previamente- una progresiva pérdida del uso de la técnica del *poché* y el afinamiento de los muros internos. En la misma línea se inscribe el almohadillado de los basamentos, recurso que, con el correr de la década este fue gradualmente abandonado por el arquitecto y reemplazado por un revoque de símil sillería al modo francés, más sutil e imperceptible (img. 101, 102 y 103). En la misma línea se puede mencionar el tratamiento del patio interno del Palacio Devoto. El mismo es tratado como un espacio residual, con muros lisos y sin caracterización, opuesto a lo materializado en el edificio de Lavalle 1447 y Tucumán 1452, (1924) (img. 104 y 105) en los cuales el arquitecto diseña los patios internos como salones al aire libre, y presentan cribado, molduras y detalles en los planos que lo contienen, ejecutados como fachadas urbanas.

No obstante, el *carácter* de masa, solidez y permanencia asociado a estas terminaciones se mantuvo como una constante en sus obras, a través del uso de revoques pétreos, espesores de muro externos a la vista, geometría compacta y una composición de *carácter* estereotómica.

Otra de las variaciones significativas la configura el diseño de las aberturas. En su obra temprana, el *immeuble de rapport* construido en 1922 sobre la calle 18 et 20 Jean Goujon, París, para Carlos Tornquist, presenta ventanas rectangulares de orientación vertical, un tipo de ventana ampliamente difundido en la arquitectura parisina y en la obra de Auguste Perret. Si bien este elemento era habitual en el contexto francés, incorporación en las edificaciones en Buenos Aires fue hacia fines de la década de 1920. Bustillo adoptó progresivamente este tipo de aberturas en varias de sus obras y anteproyectos, incorporándolas como parte de su repertorio compositivo, al igual que las molduras ortogonales, como se observa -además de los edificios ya mencionados de Guido y Francisco de Vittoria y Posadas y Schiaffino- en la casa de renta ubicada en la calle Vicente López 1860 (img. 106). Un hecho relevante se observa en edificio en Guido y Francisco de Vittoria y Posadas y Schiaffino de donde las ventanas son colocadas sin importar el ambiente -misma ventana para el baño que para el dormitorio-

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

en favor de la composición regular de fachada y rompiendo con composición clásica que establece una concordancia entre planta, fachada y corte.

La contraposición de estilos entre fachada e interior presente en el Palacio Devoto, se verifica también en el edificio construido para Posadas y Schiaffino. Mientras que en el exterior del edificio presenta una fachada compuesta por elementos clásicos como balaustradas y frontón, en la planta de los departamentos se evidencia una fluidez espacial asociada a criterios modernos (img. 107 y 108).

La fachada del Palacio Devoto condensa una serie de innovaciones que sintetizan y reconfiguran búsquedas previas de Bustillo. Por un lado, mantiene la ausencia de decoración y la ornamentación ya ensayada en el edificio para Ramona Ocampo y en el de Guido y Francisco de Vittoria. Por otro, el marcado predominio de la horizontalidad alcanzado en la residencia de Juana G. de Devoto, profundiza y supera las intenciones sugeridas en esos antecedentes, al incorporar -por primera vez en su producción -una línea de moldura continua en cada nivel, reforzando la lectura horizontal del alzado, que utilizará posteriormente en el edificio construido en Paraná esquina Santa Fe (img. 109). Finalmente, los vanos de proporciones casi rectangulares y el diseño de las columnas de base cuadrada que conforman el pórtico constituyen un nuevo aporte a su repertorio formal, ampliando el catálogo de elementos arquitectónicos del arquitecto y consolidando una síntesis entre tradición compositiva y lógica moderna.



100. Guido y Francisco de Vittoria, 1933.



101. Palacio Devoto, frente calle Ugarteche.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



102. Posadas y Schiaffino, detalle fachada, 1931.



103. Palacio Devoto, detalle pórtico y fachada.



104. Patio interno, Lavalle 1447, 1924.



105. Patio interno, Tucumán 1452, 1924.

Di Tella Arquitectura

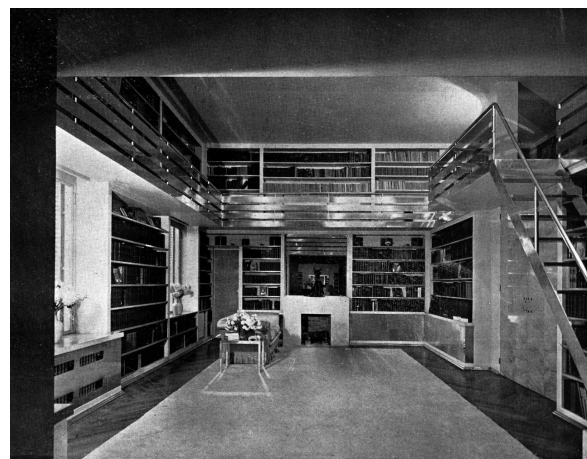
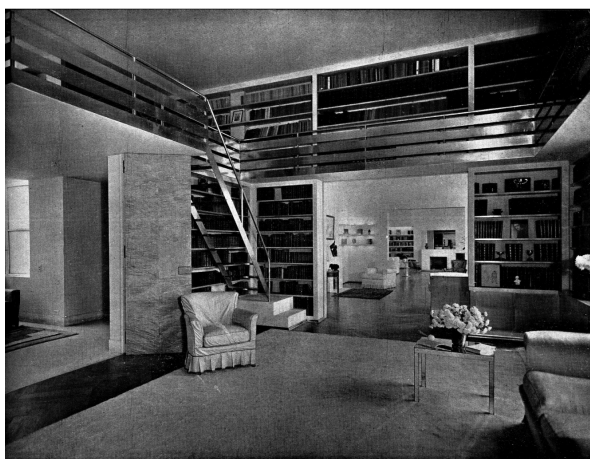
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos



106. Vicente López 1860, 1928.



109. Paraná esquina Santa Fe, 1936.



107 y 108. Posadas y Schiaffino. Interiores, 1931.

La fachada que no fue.

En 1935 la comitente, Juana G. de Devoto y el arquitecto Alejandro Bustillo firmaron los planos del proyecto para la casa de departamentos, a ser construida en el terreno ubicado en Av. Alvear 3782, esquina con calle Ugarteche¹⁹⁴. La documentación disponible en el archivo de Alejandro Bustillo consiste en once dibujos técnicos. El primer plano muestra la fachada, al que se le suman respectivamente siete planos de plantas, un plano de subsuelo, un plano de carpinterías y un plano de herrería¹⁹⁵. La fachada proyectada dista de la construida finalmente, que se remite a un plano con el nuevo frente firmado un año después, en 1936 y es el único plano modificado (al menos a disposición en el archivo del arquitecto, que contiene más de 200 documentos referidos al Palacio Devoto).

El alzado principal acordado entre comitente y arquitecto en 1935 presenta varias diferencias respecto al presentado en 1936 (img. 108). La fachada original propone un carácter más clásico, en la que se reconocen modificaciones sustanciales en la composición y en el diseño de los elementos arquitectónicos..

En primer lugar, podemos mencionar que la lectura de la composición tripartita del alzado se ve reforzada por la diferencia en la forma de las aberturas del basamento en relación a las colocadas en desarrollo. Mientras que las ventanas ubicadas en la planta adoptan la forma de ventana con arco en su dintel, en el desarrollo del plano predominan las ventanas rectangulares. La única excepción la constituyen las puertas ventanas que dan acceso a la terraza sobre el pórtico, acentuando la centralidad del conjunto.

Otro cambio significativo en la composición se vincula con la eliminación de las molduras horizontales correspondientes al segundo y cuarto nivel, misma solución planteada en los edificios de Guido y Francisco de Vittoria y Posadas y Schiaffino. La ausencia de estas líneas en conjunto con el diseño de las ventanas -de menor tamaño y con proporciones estilizadas- remarca lectura de vertical de la fachada y el protagonismo de la masa.

En cuanto a los elementos arquitectónicos, se destaca el diseño de las columnas de orden dórico del pórtico, así como el tratamiento de las ventanas con arco a nivel de basamento y primer piso, las ventanas con remate triangular en la mansarda, la variación de dimensiones de los vanos y el incremento de la presencia de marcos y antepechos de las ventanas. Asimismo, se incorporan ornamentos y elementos decorativos de estilo clásico, tales como las ménsulas ornamentales bajo del balcón del tercer

¹⁹⁴ Existe una firma más en el documento, posiblemente pertenezca a la empresa constructora.

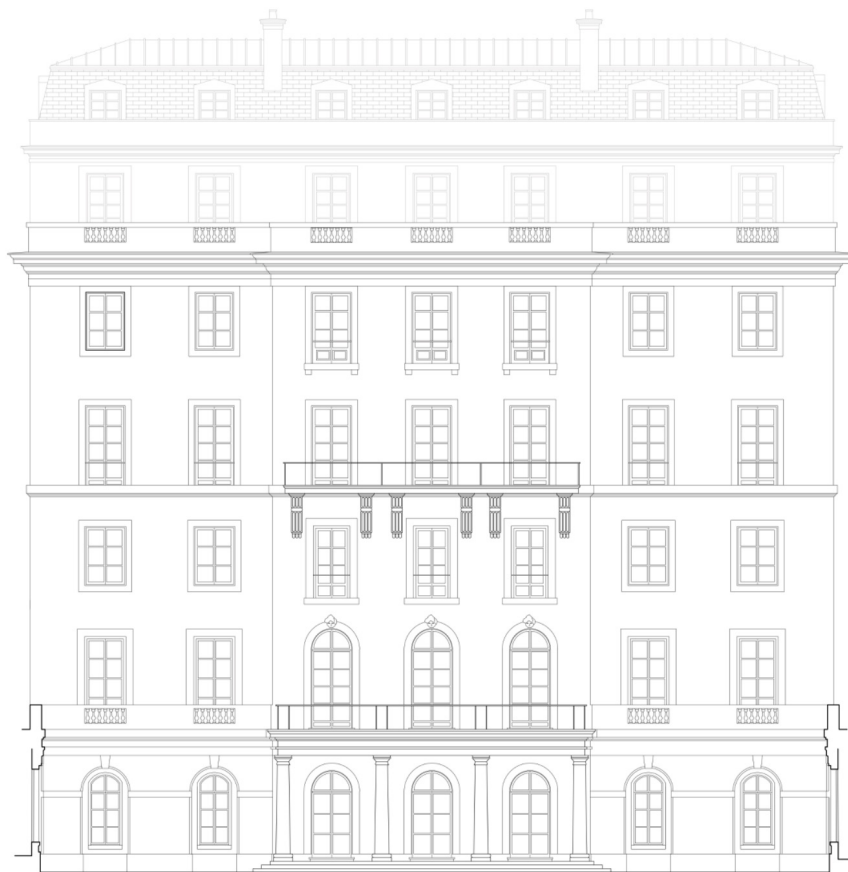
¹⁹⁵ Estos 11 documentos son los únicos planos originales firmados que se encuentran en el archivo de Alejandro Bustillo. No hay registro de planos de corte o fachadas laterales. De estas últimas se encuentran solo algunos bosquejos esquemáticos. Los planos de estructura encontrados no poseen firma alguna, pero respetan la arquitectura de los planos originales.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

piso, las balaustradas, los mascarones sobre las ventanas con arco del primer piso y las claves ornamentales en arcos de planta baja.

Como puede observarse, las diferencias entre las distintas versiones de proyectos resultan significativas, y las razones que motivaron dichas modificaciones, una incógnita. Sin embargo, a partir del análisis de los diseños presentados por Bustillo en sus edificios residenciales y su pensamiento teórico, puede plantearse la hipótesis que la primera versión es la deseada por el arquitecto. Bajo esta premisa, cabe suponer que las transformaciones posteriores responden a requerimientos estéticos de la comitente, motivada por diferenciarse del resto de las grandes residencias aristocráticas, como también por adoptar un carácter *aggiornado*, aceptado por cierta parte de la elite cultural y acorde a las sensibilidades modernas del período.



Fachada, 1935.

0 1m 5m 10m

108. Fachada Palacio Devoto.

Conclusiones

La obra de Alejandro Bustillo ha sido objeto de atención por parte de arquitectos, críticos e historiadores de la arquitectura en episodios puntuales de la historiografía argentina, particularmente a partir de 1982, con la conformación de su archivo en el ámbito de *La Escuelita*¹⁹⁶. Sin embargo, la mayor parte de los artículos, reseñas e investigaciones producidas desde entonces se concentraron en edificios particulares -como la residencia Tornquist- o en sus obras más emblemáticas, entre ellas la casa para Victoria Ocampo, el Hotel Casino de Mar del Plata, el Hotel Llao Llao, o el edificio para el Banco de la Nación. El estudio de los edificios residenciales -uno de los programas más realizados por el arquitecto- se encontró relegado, o en el mejor de sus casos, a lecturas centradas en su condición física bajo una mirada estilística centrada en algún edificio en particular.

Frente a este recorte historiográfico, por un lado, la presente tesis introduce un enfoque alternativo, basado en el estudio del corpus de edificios residenciales, proyectados por Alejandro Bustillo en la ciudad de Buenos Aires, en un período temporal extendido. El abordaje planteado permite establecer cómo la obra de arquitectura constituye un hecho vinculado a su contexto -en relación con los procesos económicos, sociales y culturales- considerándola como una propuesta elaborada por el arquitecto en función de las condiciones específicas de cada momento histórico. Esta perspectiva habilita una lectura que excede la consideración aislada y estática del objeto arquitectónico, e incorpora al análisis físico una comprensión más amplia y expansiva que concibe a la arquitectura como una práctica dinámica y atravesada por múltiples tensiones.

Por otro lado, la investigación bajo un lente disciplinar y focalizada en torno al Palacio Devoto permite un abordaje más exhaustivo, minucioso y riguroso de las especificidades arquitectónicas del edificio. Al cotejar los resultados obtenidos mediante el estudio y análisis de la condición material del objeto con el resto de la producción de la serie, con otras obras del arquitecto e incluso con referencias externas a la producción del autor se hace posible establecer coincidencias, diferencias y caminos alternativos. Esta visión propone, entender a la actividad proyectual como una práctica dinámica, evolutiva y autónoma donde se entrelazan las complejidades profesionales, las teorías y debates arquitectónicos y la voluntad propia del arquitecto.

Bajo estas premisas, se demuestra en primer lugar que, a raíz de la modernización de la matriz productiva en la Argentina del siglo XX, las nuevas actividades industriales urbanas y el shock demográfico se presentan como dos sucesos claves que repercutieron en la disciplina arquitectónica y

¹⁹⁶ Plotquin, S. *Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna, 1976-1983*. Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2001, p. 135.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

determinaron el marco en el que se ejecutó la producción urbana de Alejandro Bustillo entre los años 1915 y 1935 en la ciudad de Buenos Aires.

Por un lado, con la urbanización y la revalorización del suelo se estableció una lógica mercantil de la vivienda orientada al máximo aprovechamiento de la superficie edificable, promoviendo la proliferación de programas residenciales en altura. En este contexto, Bustillo adecua la *composición* de sus obras a las nuevas demandas del mercado. La serie de edificios residenciales refleja una adaptación progresiva, donde las plantas presentan composiciones cada vez más compactas, prescindiendo de elementos compositivos como vestíbulos, halls o galerías, y un desuso de técnicas compositivas académicas -como el *poché*, las enfiladas, y la simetría en locales internos- orientado a optimizar el rendimiento funcional y económico de la planta.

Por otro lado, a partir de la consolidación de la masa migratoria en los centros urbanos se establece un nuevo orden político y una sociedad definida por su mixtura, que tensiona y desafía los parámetros culturales establecidos por la élite dirigente. La puesta en crisis del conjunto de valores tradicionales y junto a la emergencia de tendencias modernistas -y su adopción como estética representativa de estos sectores sociales en ascenso- constituyen aspectos sociales y culturales centrales del período. En este contexto, la cuestión del *carácter* en la obra urbana de Bustillo se vio interpelada a expresar, material y simbólicamente, las condiciones de la ciudad moderna.

Bajo esta consigna, en la serie de edificios el arquitecto desarrolla un proceso gradual de depuración de los elementos arquitectónicos en sus fachadas -de *composición* clásica- y una creciente incorporación de elementos sistematizados -que simultáneamente contribuye a la reducción de costos constructivos-. Los elementos decorativos y los ornamentos redujeron su presencia -y cuando se aplican aparecen reformulados, con formas ortogonales y simples- mientras que se acentúa el uso de vanos de dimensiones homogéneas, dando como resultado una imagen arquitectónica más sobria, austera pero también ambigua.

El análisis realizado del Palacio Devoto, proyectado y construido por Alejandro Bustillo en 1935-1937, permite sostener que el ejercicio proyectual en Bustillo se establece como una práctica dinámica, crítica, evolutiva y autónoma, pero que a su vez se encuentra vinculado con el contexto donde se inscribe la obra. En esta contradicción, entre la autonomía y lo contextual, el edificio se configura como un artefacto arquitectónico producto de la voluntad subjetiva y disciplinar, capaz de condensar los procesos económicos, sociales, culturales.

En este sentido, el Palacio Devoto pone de manifiesto la capacidad dinámica de Bustillo para interpretar, modificar y adecuar la tipología del palacio y las formas establecidas en función de un

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

contexto específico y de un programa particular. La *composición* y el *carácter* del edificio configuran el campo de acción donde se realiza la operación crítica y evolutiva respecto de los edificios residenciales precedentes, retomando, reelaborando y perfeccionando soluciones previamente ensayadas por el propio Bustillo en su producción previa. El edificio constituye el apéndice de esa evolución, principalmente por la manera en que Bustillo compone con los recursos y elementos arquitectónicos académicos para lograr un carácter moderno. Al mismo tiempo, la obra afirma la condición de autonomía disciplinar, en la medida en que Bustillo dialoga con producciones contemporáneas y adopta decisiones fundamentadas en su concepción teórica y en los debates disciplinares vigentes.

El Palacio Devoto se constituye como un artefacto arquitectónico capaz de condensar el contexto histórico en el que se inscribe. Sumado a la vinculación de los aspectos económicos, sociales y culturales, el aspecto simbólico se distingue en ese edificio. La obra, interpretada como la materialización de un conjunto de valores, expresa los principios de un arquitecto con una formación cultural y posición social vinculada a los sectores tradicionales de la élite dominante. Frente a la disputa de poder entre los nuevos actores emergentes, las sensibilidades modernas y al progresivo debilitamiento de dicha élite, Bustillo elabora una respuesta proyectual que opera como una forma de disputa simbólica desde el campo disciplinar.

Entre lo moderno y lo clásico, entre adaptación y resistencia, la condición ambigua del Palacio Devoto se establece como un rasgo constitutivo, no solamente como reflejo del contexto histórico, sino también de un arquitecto que expresa a través de la obra la tensión entre sus valores personales y su ética profesional, materializando una singularidad. La condición de tensión y ambigüedad se sintetiza en la noción de “*palacio moderno*”, no solo como una denominación descriptiva, sino entendida como un sintagma que condensa la problemática de la obra, donde se articula la idea del palacio -un programa residencial anacrónico, asociado a formas de representación aristocráticas- adaptado a las exigencias habitacionales y valores de la vida urbana y cosmopolita.

En otra línea, la presente tesis busca aportar una nueva perspectiva a las interpretaciones vigentes en la historiografía argentina sobre la producción de Alejandro Bustillo, que lo han situado en el campo del clasicismo tardío, en la convivencia entre lenguajes académicos y códigos modernos, o en clave proyectual por capacidad para sintetizar tradición y contemporaneidad, o incluso enfatizando la contradicción causada por su matriz cultural y entorno social. El proyecto de una segunda fachada al año de ser aprobados los planos, se puede entender como el resultado de una compleja negociación entre expectativas simbólicas de los comitentes y convicciones teóricas personales. En este marco, el

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Palacio Devoto puede ser interpretarse como una síntesis singular de estas tensiones, en la que composición y carácter operan como instrumentos mediante los cuales Bustillo materializa una posición cultural ambigua pero coherente, situada entre la autonomía y los condicionamientos de un arquitecto en el ejercicio profesional.

En definitiva, esta tesis propone una lectura crítica del Palacio Devoto -y de las obras de arquitectura- como el resultado del entrelazamiento complejo de los factores contextuales, teóricos-disciplinarios y decisiones proyectuales. El análisis desarrollado pone de manifiesto que la disciplina arquitectónica no se transforma únicamente a partir de sus debates teóricos o de sus innovaciones técnico-constructivas, sino también en respuesta a exigencias económicas, sociales y simbólicas externas. El Palacio Devoto se configura como una ambigüedad materializada, en la que convergen tradición y modernidad, adaptación y resistencia, autonomía y condicionamiento, imposible de reducir a una expresión cultural o una abstracción formal autónoma, una singular síntesis de las tensiones propias de la modernidad urbana en la Buenos Aires del siglo XX.

Para cerrar, el estudio en torno al Palacio Devoto nos permite abrir nuevas preguntas y posibles líneas futuras de investigación. Por un lado, abordar la relación entre comitente y arquitecto proyectista, analizando las modificaciones reconocibles entre el anteproyecto y el proyecto finalmente construido, entendiendo al primero como expresión de la voluntad del arquitecto y al segundo como resultado de una mediación condicionada por las expectativas y requerimientos del comitente. Por otro lado, indagar en las posibles transformaciones y adaptaciones de tipologías desarrolladas por Bustillo en el conjunto de su producción.

Una tercera línea de investigación se vincula con el análisis enfocado en las obras en seriadas como estrategia para reconocer cambios, ajustes y reformulaciones en torno a un programa y problemática en particular a lo largo de un período de tiempo. Finalmente, se propone profundizar en la relación entre arquitectura y economía, más precisamente el vínculo entre los ciclos productivos, las actividades económicas dominantes en cada período y programas edilicios, comprendiendo la práctica profesional de Bustillo en el marco de las oportunidades y condicionamientos generados por la dinámica del sector económico. En conjunto, estas líneas permiten proyectar nuevas lecturas sobre la obra de Bustillo, ampliando el alcance interpretativo de la presente investigación.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Índice Imágenes:

1. Estampilla 1958. Fuente: [filateliaarguello.com](https://filateliaarguello.com/product-category/postales/america/argentina-america/buenos-aires-argentina-americanar-del-plata/page/4/?orderby=price-desc)
<https://filateliaarguello.com/product-category/postales/america/argentina-america/buenos-aires-argentina-americanar-del-plata/page/4/?orderby=price-desc>, visitado 04/02/2025.
2. Postal, 1942. Hotel Llao Llao. Fuente: filateliaarguello.com,
https://filateliaarguello.com/page/4/?s=bariloche&post_type=product&type_aws=true,
visitado 04/02/2025.
3. Fotografía billete argentino, 2003. Fuente: elaboración propia.
4. Jol, 1926. Alejandro Xul Solar. www.coleccion.malba.org.ar,
<https://coleccion.malba.org.ar/jol/>, visitado el visitado 04/02/2025.
5. Hombre de la flor amarilla. El poeta Hidalgo, 1932. Emilio Petorutti. Fuente:
www.bellasartes.gob.ar, <https://bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6931/>, visitado 04/02/2025.
6. Almacén Goldman & Salatsch, Viena, 1910. Adolf Loos. Fuente:
www.artedeximena.wordpress.com, <https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/2-0-arquitectura-entre-1918-1940/arquitectura-s-xx-segunda-parte/bc-goldman-salatsch-loos-1910-0001/>, visitado 04/02/2025.
7. Rue Franklin de Auguste Perret, París, 1902-1904. Andrei de Ferrer.
Fuente: <https://www.instagram.com/andreideferrer/>, visitado 04/02/2025.
8. Instituto de gimnasia rítmica, 1911, Hellerau. Heinrich Tessenow. Fuente: www.epdip.com,
<https://www.epdip.com/edificio.php?id=4967>, visitado 04/02/2025.
9. Biblioteca de Estocolmo, 1928. Gunnar Asplund. Fuente: www.wikipedia.org,
https://es.wikipedia.org/wiki/Erik_Gunnar_Asplund#/media/Archivo:Stockholms-stadsbibliotek-2003-04-14.jpg, visitado 04/02/2025.
10. Hotel Llao Llao, San Carlos de Bariloche. Fuente: www.llaollao.com,
<https://llaollao.com/hotel-patagonia/>, visitado 04/02/2025.
11. Casino y Hotel Provincial Mar del Plata. Fuente: [Marcos Álvarez 500px.com](http://www.marcos-alvarez-500px.com),
<https://500px.com/photo/207737311/marcos-alvarez-espejismo-by-marcos-alvarez>, visitado 04/02/2025.
12. Villa Devoto, Mar del Plata. Fuente: www.igeored.com.ar,
<https://www.igeored.com.ar/property/importante-residencia-de-patrimonio-historico-villa-devoto-en-esquina-de-mar-del-plata-vendido/>, visitado 04/02/2025.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

13. Fachada 18 et 20 Jean Goujon, Paris. 1922. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
14. Residencia Tornquist, Buenos Aires, 1928. Fuente: Levisman, Martha. *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*. Buenos Aires, ARCA. 2007.
15. Banco Tornquist, Buenos Aires, 1928. Diego Eidelman Fuente: www.argentina.gob.ar, <https://www.argentina.gob.ar/edificio-tornquist>, visitado 04/02/2025.
16. Casa Ocampo, Buenos Aires 1929. Fuente www.modernabuenosaires.org, <https://www.modernabuenosaires.org/obras/20s-a-70s/casa-de-victoria-ocampo>, visitado 04/02/2025.
17. Casa de Renta Posadas y Schiaffino, Buenos Aires 1931. Fuente: www.bcg-ar-com.ar, / <https://bcg-ae.com.ar/posadas-1650-building/>, visitado 04/02/2025.
18. Fotografía Autorretrato Alejandro Bustillo, 1912. Eduardo Lazzari. Fuente: www.tn.com.ar, <https://tn.com.ar/opinion/2025/04/12/alejandro-bustillo-el-arquitecto-clasico-nacional>, visitado 04/02/2025.
19. Revista de arquitectura n11, 1917. Fuente: www.biblioteca.fadu.uba.ar, visitado 04/02/2025. <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/5c00b05788dad3720cac67065bf9025d&g=6>
20. Publicidad, Buenos Aires 1922. www.elhistoriador.com.ar, <https://elhistoriador.com.ar/1920-1929-2/>, visitado 04/02/2025.
21. Nota gráfica, 1928. Fuente: Revista *El Hogar*. n1000. https://archive.org/details/RevistaElHogar_1000, visitado 04/02/2025.
22. Publicidad, 1933. Revista *Nuestra Arquitectura*. n42. Fuente: www.biblioteca.fadu.uba.ar, <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/fdc7276eb406c28c9cdc05b4ea77eff0&g=96>, visitado 04/02/2025.
23. Hotel Continental, 1929. Fuente: www.alicepatrimonio.blogspot.com/, <https://alicepatrimonio.blogspot.com/>, visitado 04/02/2025.
24. Edificio Volta, 1934. Fuente: Elaboración propia.
25. Palacio Ortiz Basualdo, 1904. Fuente: www.argentina.gob.ar, <https://www.argentina.gob.ar/palacio-ortiz-basualdo>, visitado 04/02/2025.
26. Palacio Anchorena, 1909. Fuente: www.argentina.gob.ar, <https://www.argentina.gob.ar/palacio-san-martin-ex-palacio-anchorena>, visitado 04/02/2025.
27. Esquema de un palacio 1795. Durand, Jean-Nicolas-Louis. *Precis of the lectures on architecture*. The Getty Research Institute, Los Angeles, 2000. Part III, plate 4.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

28. Planta edificio Charcas 1721, 1922. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
29. Planta edificio Guido y Rodríguez Peña 1924. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
30. Planta edificio Guido y Francisco de Vittoria, 1933. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
31. Artículo Nuestra Arquitectura, n1, agosto 1929. Fuente: www.biblioteca.fadu.uba.ar, <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/bfb3ce2ec62a905d4dd5dc0154bc1b6e&g=96>, visitado 04/02/2025.
32. Tapa de Revista Nuestra Arquitectura, n59, 1934. Fuente: www.biblioteca.fadu.uba.ar, <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/6ea03e78d4c93e177109df0842f73dbb&g=96>, visitado 04/02/2025.
33. Artículo Revista Nuestra Arquitectura, n77, 1935. Fuente: www.biblioteca.fadu.uba.ar, <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/f07afbe362d925edf68592af8ec85c8f&g=96>, visitado 04/02/2025.
34. Fachada Charcas 1721, 1922. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
35. Fachada Tucumán 1452, 1924. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
36. Fachada Guido y Rodríguez Peña, 1924. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
37. Fachada Santa Fe 1752, 1924. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
38. Fachada Cours Albert n1, París. 1927. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
39. Fachada Paraguay 1874, 1929. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
40. Fachada Posadas y Schiaffino, 1931. Fuente: Levisman, Martha. *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*. Buenos Aires, ARCA. 2007.
41. Fachada Guido y Francisco de Vittoria. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
42. Fachada Victoria 3380, 1933. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
43. Fachada Casa Gómez Piñeiro, 1931. Fuente: www.dyd.com.ar, <https://dyd.com.ar/modernismo-para-un-amigo/>, visitado 04/02/2025.
44. Vista desde el patio, Casa Gómez Piñeiro, 1931. Fuente: www.dyd.com.ar, <https://dyd.com.ar/modernismo-para-un-amigo/>, visitado 04/02/2025.
45. Fachada Casa Fioravanti, 1931. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.
46. Interior Museo Nacional de Bellas Artes. Fuente: Archivo Universidad Torcuato Di Tella.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

47. Banco de la Nación Argentina, Buenos Aires, 1940. Fuente: www.argentina.gob.ar, <https://www.argentina.gob.ar/capital-humano/cultura/monumentos/banco-de-la-nacion-argentina>, visitado 04/02/2025.
48. Capilla Nuestra Señora de La Asunción, Villa la Angostura, 1936. Fuente: www.patagonia-argentina.com, <https://www.patagonia-argentina.com/capilla-la-asuncion-y-el-mesidor/>, visitado 04/02/2025.
49. Parcelario. Fuente: Elaboración propia.
50. Implantación del edificio. Fuente: Elaboración propia.
51. Palacio Devoto, fachada 1936. Fuente: Elaboración propia
52. Palacio Devoto, planta baja. Fuente: Elaboración propia.
53. Palacio Devoto, piso Fuente: Elaboración propia.
54. Palacio Devoto, piso 2 y3. Fuente: Elaboración propia.
55. Palacio Devoto, piso 4. Fuente: Elaboración propia.
56. Palacio Devoto, piso 5. Fuente: Elaboración propia.
57. Palacio Devoto, piso 6. Fuente: Elaboración propia.
58. Palacio Devoto, Azotea. Fuente: Elaboración propia.
59. Palacio Devoto, Sub suelo. Fuente: Elaboración propia.
60. Planta del Palacio Farnese, Roma 1514-1589. Fuente: Letarouilly, Paul Marie, *Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Tome secundo, The Reprint Co Inc, Washington DC, 1840.
61. Cour d'honneur Fuente: Elaboración propia.
62. Pórtico. Fuente: Elaboración propia.
63. Hall de ingreso. Fuente: Elaboración propia.
64. Escalera. Fuente: Elaboración propia.
65. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
66. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
67. Jardín posterior sobre Francisco de Seguí. Fuente: Elaboración propia.
68. Jardín sobre calle Ugarteche. Fuente: Elaboración propia.
69. Patio interno. Fuente: Elaboración propia.
70. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
71. Esquema. Fuente: Elaboración propia.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

72. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
73. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
74. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
75. Palacio Devoto, estructura planta baja. Fuente: Elaboración propia.
76. Palacio Devoto, estructura piso 1. Fuente: Elaboración propia.
77. Palacio Devoto, estructura piso 2 y 3. Fuente: Elaboración propia.
78. Palacio Devoto, estructura piso 5. Fuente: Elaboración propia.
79. Palacio Devoto, estructura piso 6. Fuente: Elaboración propia.
80. Palacio Devoto, esquema de estructura. Fuente: Elaboración propia.
81. Secuencia de ingreso 01. Vista desde la acera. Fuente: Elaboración propia.
82. Secuencia de ingreso 02. Vista desde el *cour d'honneur*. Fuente: Elaboración propia.
83. Secuencia de ingreso 03. Vista desde el hall. Fuente: Elaboración propia.
84. Secuencia de ingreso 04. Vista desde la galería hacia la escalera principal. Fuente: Elaboración propia.
85. *Enfilade*. Vista desde el foyer, departamento piso 2. Fuente: Elaboración propia.
86. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
87. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
88. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
89. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
90. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
91. *Boiserie* y hogar estilo Luis XV en departamento piso 2. Fuente: Elaboración propia.
92. *Boiserie* en departamento piso 2. Fuente: Elaboración propia.
93. Palacio Devoto, terminación interior tipo sillería. Fuente: Elaboración propia.
94. Escritorio en departamento del piso 2. Fuente: Elaboración propia.
95. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
96. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
97. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
98. Esquema. Fuente: Elaboración propia.
99. Fachada principal. Fuente: Elaboración propia.
100. Guido y Francisco de Vittoria. Fuente: Elaboración propia.
101. Palacio Devoto, frente calle Ugarteche. Fuente: Elaboración propia.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

102. Balaustradas y revoque símil sillería francesa, Posadas y Schiaffino. Fuente: Elaboración propia.
103. Detalle columna del pórtico, Palacio Devoto. Fuente: Elaboración propia.
104. Patio interno, Lavalle 1447, 1924. Fuente: Elaboración propia
105. 105. Patio interno, Tucumán 1452, 1924. Fuente: Elaboración propia
106. Vicente López 1860. Fuente: Elaboración propia
107. Posadas y Schiaffino. Interior. Fuente: Revista de Arquitectura, n163, 1934. Fuente: www.biblioteca.fadu.uba.ar,
<https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/066802e1b73ddfd20c614c0d766af59f&g=6>, visitado 04/02/2026.
108. Posadas y Schiaffino. Interior. Fuente: Revista de Arquitectura, n163, 1934. Fuente: www.biblioteca.fadu.uba.ar,
<https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/066802e1b73ddfd20c614c0d766af59f&g=6>, visitado 04/02/2026.
109. Paraná esquina Santa Fe. Fuente: Elaboración propia
110. Palacio Devoto, fachada principal, 1935. Fuente: Elaboración propia.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Fuentes primarias:

- Archivo UTDT Alejandro Bustillo. Planos y fotografías.
- Archivo CEDODAL.

Bibliografía:

- Aliata, Fernando y Jorge, Liernur. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, Obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires, 2004.
- Aliata, Fernando. *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno*. Buenos Aires, Nobuko, 2016.
- Aliata, Fernando y Gentile, Eduardo. *El modelo Beaux-Arts y la Arquitectura en América Latina, 1870 – 1930*. La Plata, UNLP, 2022.
- Barbero, María Inés y Rocchi, Fernando. *Industry. A New Economic History of Argentina*. Cambridge University Press, 2003, cap.9.
- Bustillo, Alejandro. *Reflexiones sobre arquitectura*. Buenos Aires, La Nación. 1930.
- Bustillo, Alejandro. *La verdadera originalidad*. Buenos Aires, Revista de Arquitectura N 68: pp. 291-292.1926.
- Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí. *Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)*. La Plata, 2019.
- Capitel, Anton. *La Arquitectura del Patio*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.
- Cislighi Juber, Anabella Elizabeth y Nicolás Adriél Barboza Dri. *Epístolas para el Obelisco. Discusiones sobre la técnica constructiva para el monumento de Buenos Aires en la década de 1930*. Segovia, Actas del noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción. 2015.
- Cortés Conde, Roberto. De la Primera a la Segunda Guerra Mundial. *La economía política de la Argentina en el siglo XX*. Cap. 02. Buenos Aires, 2005
- Devoto, Fernando. *Historia de la Inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana. 2003
- Díaz, Antonio. *Acerca de la composición con dos elementos*. Buenos Aires, Summa N 200/201, junio. 1984.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. *Compendio de lecciones de arquitectura*. Pronaos, Madrid, 1981.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. *Precis of the lectures on architecture*. The Getty Research Institute, Los Angeles, 2000.

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

- Egbert, Donald Drew. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture. illustrated by the Grands Prix de Rome*. New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- Feal, Norberto. *De la caracterización a la neutralidad. Apuntes sobre la emergencia del racionalismo en la arquitectura argentina*. Jornadas de Historia de Arte Argentina. La Plata, 2004.
- Franchino, Magalí. *El origen de una reliquia. Del atelier beaux-arts al Taller de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1901-1928)*. La Plata, UNLP, 2020.
- Gentile, Eduardo. “Petit Hotel y Casa de Rentas”. La Plata, *Itinerarios* n° 1, 1997.
- Grementieri, Franco. El Academicismo Argentino (1920-1950), integrador de tradición y modernidad. Buenos Aires, *Anales de Historia del Arte* N5: pp. 155-177, 1995.
- Grementieri, Fabio. Shmidt, Claudia. *Alemania y Argentina: la cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires, Lariviere, 2010.
- Guadet, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture*. Librairie de la construction moderne, Paris, 1910.
- Katzenstein, Ernesto. Alejandro Bustillo, Casa Victoria Ocampo, Palermo Chico, 1929. Milán, *Domus* N 736, pp. 76-80. 1992.
- Katzenstein, Ernesto. Argentine Architecture of the Thirties. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Argentine Theme Issue* Vol. 18, *Estados Unidos*. pp. 54-75. 1992.
- Katzenstein, Ernesto. Bustillo, del estilo a la neutralidad. En *Catálogo exposición Alejandro Bustillo. Arquitecto. 1889-1982*. Martha Levisman, curadora. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Letarouilly, Paul Marie, *Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Tome segundo, The Reprint Co Inc, Washington DC, 1840.
- Levisman, Martha. *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*. Buenos Aires, ARCA. 2007.
- Liernur, Jorge Francisco. Menos es misero. Notas sobre la recepción de la arquitectura de Mies Van Der Rohe en América Latina. Navarra, RA, *Revista de Arquitectura* N 5, pp. 31-44. 2003.
- Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- Losada, Leandro. *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento*

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

del peronismo. Sudamericana, Buenos Aires, 2009.

- Lucan, Jaques. *Composition, non-composition*. EPFL, Lausana, 2009.
- Marechal, Leopoldo. *Artistas de América. Bustillo, arquitecto*. Buenos Aires. Peuser. 1944.
- Martin, Marcelo. *Homenaje. Alejandro Bustillo. 1889 - 1982*. Buenos Aires, *Summa* N 185, pp. 17-23. 1983.
- Otero, Néstor J. Ocampo, Bustillo, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, Prebisch. Buenos Aires, *Casas* N 25. 1992.
- Plotquin, Silvio. *Entre la agonía de las artes bellas y la expectativa de los oficios: Del complejo mestizaje de dos sistemas creativos en la tipología de los rascacielos*. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2019.
- Plotquin, S. *Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna, 1976-1983*. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2001.
- Quatremere de Quincy, Antoine-Chrysostome. *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*. Buenos Aires, Nobuko, 2007.
- Quetglas, Josep. *El sueño moderno en Buenos Aires 1930-1950*. Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya, 1991.
- Ramos, Jorge. Alejandro Bustillo, de la Hélade a la pampa. Buenos Aires, *Cuadernos de Historia* N 6, Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”, UB, pp. 89-129. 1995
- Ramos, Jorge. *Maestros de la Arquitectura Argentina. Alejandro Bustillo*. Buenos Aires, Clarín, 2014.
- Riera Ojeda, Oscar. *Bustillo en Buenos Aires*. Milán, Domus N 736. 1992.
- Rowe, Collin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. España, Gustavo Gili, 1999.
- Sacriste, Eduardo y Fernández, Roberto. Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura. Buenos Aires, *Dos Puntos* N 5, pp. 80-82. 1982.
- Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Shmidt, Claudia. *Consideraciones tardías. Las lecturas filosóficas en la arquitectura de Alejandro Bustillo*. XI Jornadas Interescuelas, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.
- Shmidt, Claudia. *El carácter arquitectónico y la ruptura con la tradición clásica*. Buenos Aires,

Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

1993.

- Shmidt, Claudia. *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la "capital permanente". Buenos Aires 1880-1890*. Rosario, 2012.
- Shmidt, Claudia. Un modernista contrariado. En Levisman, Marta. *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*. Buenos Aires, ARCA. 2007. pp. 449 – 470.
- Szambien, Werner. *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la época clásica. (1550 - 1880)*. Madrid, Akal, 1993.
- Van Zanten, David. *Composición arquitectónica en la École des Beaux-Arts. De Charles Percier a Charles Garnier*. Nueva York, 1977.
- Torre, Juan Carlos. Transformaciones de la sociedad argentina en R. Russell (edi.) *Argentina 1910-2010. Balance de un Siglo*. Editorial Taurus, 2010.