

Entre el arte y la técnica: René Villeminot y la arquitectura beaux-arts en la Argentina (1878-1928)

Between art and technique: René Villeminot and the beaux-arts architecture in Argentina (1878-1928)

MAGALÍ FRANCHINO*

Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad. Instituto de Investigación.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata.

(HiTePAC- FAU- UNLP) / (CONICET)

magalifranchino@gmail.com

Resumen

René Villeminot formó parte de un grupo de personajes relevantes en la construcción del campo disciplinar de la Arquitectura en la Argentina a principios del siglo XX. Más que la construcción de una biografía, el interés de este trabajo se focalizará en el estudio de su esfera artística y profesional, dando cuenta de las particularidades de su producción en el marco del proceso de institucionalización de la Arquitectura como disciplina en los primeros decenios del siglo XX. En este sentido, analizar su trayectoria implica reconocer la complejidad que su figura adquiere al ser uno de los primeros personajes que articula la enseñanza de la Arquitectura, el ejercicio de la profesión dentro de las reparticiones estatales y la construcción de la arquitectura pública del Estado nacional.

PALABRAS CLAVE: Villeminot; Beaux-Arts; composición; enseñanza; Arquitectura pública

Abstract

René Villeminot was part of a group of prominent figures in the construction of the architectural discipline in Argentina in the early twentieth century. Rather than a biography, the interest of this work will focus on the study of his artistic and professional sphere, identifying the particularities of his production during the process of institutionalization of Architecture as a discipline in the early decades of the twentieth century. In this direction, analyzing his trajectory involves recognizing the complexity that his figure acquires as one of the first characters that articulates architectural teaching, professional work in the state and the construction of national state public works.

KEYWORDS: VILLEMINOT ; BEAUX-ARTS ; COMPOSITION ; TEACHING ; PUBLIC ARCHITECTURE.

FECHA DE ENVÍO: 14-03-2016 | FECHA DE ACEPTACIÓN: 05-05-2016 | FECHA DE PUBLICACIÓN: JULIO-2016

ESTA OBRA ESTÁ BAJO LICENCIA: LICENCIA CREATIVE COMMONS ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-SIN DERIVAR 4.0 INTERNACIONAL



* Arquitecta (UNLP) Maestranda en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT). Becaria Doctoral CONICET-UNLP. Profesora en Historia de la Arquitectura (FAU-UNLP) y en Historia de la Arquitectura I y II (UNSAM).

Introducción

El presente artículo propone recorrer la trayectoria académica y profesional del arquitecto René Villeminot como parte de un grupo de personajes relevantes en la construcción del campo disciplinar de la Arquitectura en la Argentina a principios del siglo XX. Su figura estuvo caracterizada por una doble condición que osciló entre el “técnico-experto” y el “maestro de composición”. Desde 1914, Villeminot se desempeñó como arquitecto en la Sección de proyecto de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (DGA-MOP) siendo parte del equipo de profesionales encargados de proyectar decenas de *obras públicas* en el periodo de extensión del proyecto modernizador del Estado al territorio nacional. Al mismo tiempo, fue profesor en los Cursos de Arquitectura y Composición decorativa en la Escuela de Arquitectura (EA) de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (FCEFYN-UBA) en el marco de la reforma del Plan de Estudios de 1913 que aludía hacia una formación decididamente *beaux-arts*.

Más que la construcción de una biografía, el interés de este trabajo se focalizará en el estudio de su esfera artística y profesional, dando cuenta de las particularidades de su producción en el marco del proceso de institucionalización de la Arquitectura como disciplina en los primeros decenios del siglo XX.¹ En este sentido, analizar su trayectoria implica reconocer la complejidad que su figura adquiere al ser uno de los primeros personajes que articula la enseñanza de la arquitectura, el ejercicio de la profesión dentro de las reparticiones estatales y la construcción de la arquitectura pública del Estado nacional.

Una formación en las artes bellas

La función del diseño es, pues, la de asignar a los edificios y a sus partes una posición apropiada, una proporción exacta, una disposición conveniente y una ordenación agradable, de modo que toda la forma y figura de la construcción repose completamente en el mismo diseño (...)

El diseño no contiene en sí nada que dependa del material. (...) Se podrán proyectar mentalmente estas formas en su integridad prescindiendo completamente del material: se conseguirá dibujando y definiendo ángulos y líneas exactamente orientadas y conectadas. (...) (León Battista Alberti, *De re Aedificatoria*)

Durante gran parte del siglo XX, el campo historiográfico local ha asociado la figura de René Villeminot al núcleo del “academicismo francés” de la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA) de París bajo el sesgo negativo de la noción de estilo.² Sin embargo, en los últimos decenios, el estudio de su trayectoria ha cobrado un renovado interés dada la relevancia que ha tenido su figura en la construcción del campo disciplinar local.³ Así-mismo, el hallazgo de los documentos familiares recopilados por su esposa Marguerite y atesorados por su nieto Alain Chedeville permite complejizar su figura a partir de estas nuevas aportaciones.⁴

Nacido en París el 21 de mayo de 1878, Villeminot inició sus estudios en 1893 en la *École Nationale des Arts décoratifs* (ESAD)⁵. Fundada bajo la tradición de las escuelas libres de dibujo francesas, el propósito era formar artesanos instruidos en el “buen gusto”, orientando la enseñanza de las artes aplicadas a la producción industrial con la incorporación de los nuevos materiales. A diferencia de la enseñanza en las *artes bellas*, esta escuela se encargaba de fomentar el diseño de pequeños elementos y ornamentos aplicados, considerados temas de menor relevancia en la tradición *beaux-arts*. (Egbert, 1980)⁶

² Podríamos mencionar los trabajos más relevantes: La Arquitectura en la República Argentina 1810-1930, (Buschiazzo; 1966); La arquitectura del liberalismo en la Argentina (Ortiz; Mantero; Gutiérrez; Levaggi; 1968); Historia general del arte en la Argentina, tomo V. “Arquitectura 1880-1930” (Ortiz, 1988)

³ En línea con el revisionismo de la historiografía local producido desde 1980 destacan los trabajos de Eduardo Gentile (2004); Silvia Cirvini (2004) Claudia Schmidt (1995) y junto a Fabio Gremietteri (2010); Ana Cravino (2012)

⁴ Agradezco especialmente la generosidad de Alain Chedeville por brindarme los documentos de su familia y compartir las memorias de su abuelo René. Alain expuso parte de su historia familiar en el blog: <http://lachansondelacigale.blogspot.com.ar/2009/03/mon-grand-pere-mi-abuelo.html>

⁵ Esta escuela fue fundada en 1767 durante el reinado de Luis XV bajo el nombre Ecole Gratuite de Dessin. En 1877 oficializó su nombre como École Nationale des Arts décoratifs. Desde 1925 se denomina École Nationale Supérieure des Arts décoratifs.

⁶ Esta condición se evidencia en el primer premio en diseño de figura que Villeminot obtiene en uno de los concursos mensuales de 1896.

¹ Este trabajo es deudor de la problematización realizada de la figura de Mario Palanti por Fernando Aliata y Virginia Bonicatto (2014). Agradezco sus comentarios junto a los recibidos de parte de Eduardo Gentile.



Figura 1: Primer premio en diseño de figura, Concursos mensuales (1896), *École Nationale des Arts décoratifs*.
Fuente: Archivo familia Chedeville-Villeminot

Luego de cinco años de formación, y tras un año de preparación como élève aspirante, el 17 de mayo de 1899 Villeminot es admitido en la Segunda clase de la Sección de Arquitectura de la *École National Supérieure des Beaux-Arts* de París. A diferencia de la ESAD, el modelo de enseñanza *beaux-arts* fue encauzado en la tradición de las Academias reales de Arquitectura, Pintura, Escultura y Música del *Ancien Régime*.⁷ La enseñanza académica francesa se organizaba, por un lado, a partir de ciclos de conferencias desarrolladas dentro de la *École*. Entre 1899 y 1908, período en el que Villeminot fue alumno, la Sección de Arquitectura contaba con once ciclos de conferencias que involucraba tres áreas de conocimiento: teoría e historia de la arquitectura, la *enseignement scientifique*, con una impronta técnico-científica, junto con dos materias compartidas con las demás secciones de la *École*. Entre estas, Teoría de la arquitectura, a cargo de Julien Guadet, fue la asignatura de mayor relevancia dado su carácter normativo y sus incumbencias en la elaboración de los programas de los concursos.⁸ (Chafee, 1977; Epron, 1997)

Lamentablemente no contamos con un registro completo de su paso por la ESAD pero los documentos familiares permiten confirmarlo.

⁷ Estas Academias fueron creadas como parte de una política de estado que buscaba consolidar a Francia como centro cultural frente a la hegemonía del arte italiano. Estas reuniones de académicos, vinculados al Rey, fueron progresivamente abiertas para la formación de artistas con el objetivo de desligar a la disciplina de los gremios artesanales y concebirla como una actividad intelectual.

⁸ El ciclo se completa con las siguientes asignaturas: Historia general de la arquitectura, a cargo de L. Magne, e Historia de la arquitectura francesa a cargo de P.-L. Boeswillwald; Diseño ornamental a cargo de H. d'Espouy. La *"enseignement scientifique"* contaba con Construcción, a cargo de E. Arnaud;

No obstante, por otro lado, el nudo problemático del sistema de enseñanza se sustentaba en la práctica de los concursos. Siguiendo las características del histórico *Concours d'émulation*, estos funcionaban como un dispositivo mediante el cual los alumnos desplegaban el oficio proyectual sostenido en la noción de composición. Como acto esencial del diseño arquitectónico este método consistía en recurrir a la cantera de la historia en la búsqueda de los *elementos de composición*, y mediante sofisticados principios de ordenación disponerlos de la manera más *conveniente* según las circunstancias de cada ejercicio.⁹ Este sistema de concursos tenía como finalidad obtener una serie de *valeurs* -créditos- en las diversas áreas de conocimiento para llegar a competir por el preciado *Grand Prix de Rome*.¹⁰

La *feuille de valeurs* de Villeminot permite reconocer las particularidades del sistema *beaux-arts* a finales del siglo XIX.¹¹ Villeminot fue admitido como alumno de la Segunda clase en 1899 y hasta 1903 obtuvo numerosos premios, medallas y menciones en los concursos elaborados en las diversas áreas de conocimiento: la *enseignement scientifique*, que involucraba los estudios científicos en matemáticas, geometría descriptiva, estereometría, perspectiva y construcción; *architecture*, que trabajaba sobre tres tipos de ejercicios: los *esquisses*, o bocetos, elaborados en *loge* -un especie de encierro- durante doce horas de duración, los *projets rendus*, o trabajos terminados, de

Perspectiva, a cargo de P.-E. Julien; Matemáticas, a cargo de E. Bourlet; Geometría descriptiva, a cargo de J.-J.-O. Pillet; Estereometría, a cargo de Mareel Lambert; Física y química, a cargo de A.-J. Riban (hasta 1906) y E.-C. Maneuvrier; y Legislación de la construcción a cargo de E.-J. Mulle (hasta 1904) y luego de E.-M.-J. Cassagnade. Por último, Historia general a cargo de J.-H. Lemonnier y Literatura, dictada por E.-S. Roeheblave, eran compartidas con los alumnos de las secciones de Pintura, Escultura y Música. Para no agobiar al lector, preferimos omitir las fechas del período en las que los profesores mencionados dictaron sus clases. Esto puede ser consultado en el estudio pormenorizado que realizó Richard Chafee en el catálogo de la exposición del MoMA, (1977) donde además detalla anteriores y posteriores profesores a cargo de dichas asignaturas.

⁹ Aunque desde diferentes perspectivas, existen varios autores que identifican la relevancia del concepto de "composición" en la institucionalización de la enseñanza francesa desde finales del siglo XVIII. Destacamos los trabajos de Van Zanten, D. (1977; 1978); Solá-Morales, I. (1981; 2003); Colquhoun, A. (1986); Epron (1997); Aliata (2003; 2013)

¹⁰ El Grand Prix de Rome consistía en una beca de estudio para residir como pensionado de la Academia francesa en Roma por un período de entre tres a cinco años con la finalidad de estudiar y registrar gráficamente las obras de la Antigüedad greco-romana y el Renacimiento italiano.

¹¹ Las fichas de los élève de la *École des Beaux-Arts* de París se encuentran archivadas y digitalizadas en el Instituto Nacional de Historia del Arte de Francia.

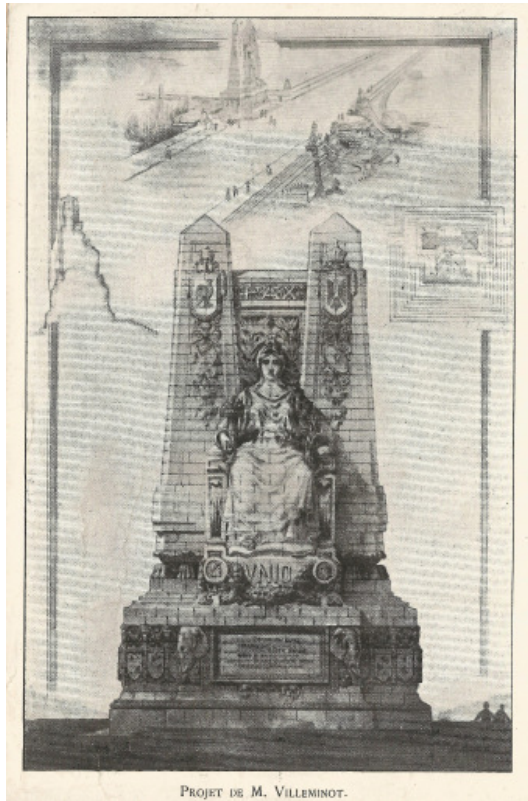


Figura 2: Primer medalla, Concurso *Rougevin* (1904), *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. **Fuente:** Revista *La Construction moderne*, 1904

mayor complejidad y escala pues llevaban hasta dos meses de trabajo; y desde 1876, el concurso *éléments analytiques* cuya finalidad consistía en introducir a los alumnos en el conocimiento de los elementos de la arquitectura clásica. A su vez, desde 1859 se introdujeron una serie de concursos menores: la *enseignement simultané des trois arts*, orientada hacia el diseño ornamental, de bajorrelieve y modelado de figura humana, conciliando la arquitectura con la pintura y la escultura, así como los *exercices d'histoire de l'architecture*, encauzados hacia el estudio de la historia con una impronta arqueológica (Chafee, 1977).

El 31 de julio de 1903 Villemillot ascendió a la Primera clase y hasta 1905 sumará los créditos correspondientes para participar por el *Grand Prix*. En esta etapa, los concursos adquieren mayor complejidad programática. La escala de intervención oscilaba entre la composición de *elementos* de la arquitectura -desde portales y nichos hasta monumentos-, hasta la *grand architecture*, en la que los alumnos desplegaban la exuberancia compositiva de un edificio a gran escala. Durante este período, Villemillot adquirió

varias distinciones en los concursos de Arquitectura *Rougevin* (1904, 1906), *Godeboeuf* (1904, 1905), *Labarre* (1906, 1908) y *Chenavard* (1908). En esta serie podríamos destacar el concurso *Rougevin* de 1904 en el que Villemillot gana la primera medalla. Ateniéndose a las exigencias del programa que requería resolver *un monument commémoratif de l'union de deux peuples*, Villemillot proyecta un monumento en conmemoración a la Paz y Unión entre dos naciones. Los dibujos presentados en lámina del concurso exhiben su propuesta: debiendo emplazarse en la frontera entre ambas *naciones*, sobre una de las vías principales de comunicación, el manejo de la escala monumental le otorga visibilidad en el territorio. Su carácter sólido, de simples geometrías regulares evoca, junto con la estatua, a la *PAX romana* como símbolo de estabilidad política. La utilización de obeliscos que median entre la tradición romana y egipcia es potenciada por las representaciones alegóricas que incorpora en sus figuras.¹²

Pero la enseñanza del *arte de la composición* no se desarrollaba en la *École* sino en el *atelier*, el ámbito de debate sobre problemas de arquitectura. Julien Guadet la llamaba la "enseñanza fraternal" dado que involucra una práctica colaborativa entre todos los alumnos bajo la dirección de un *chef d'atelier*¹³. Sin embargo, la clave era la corrección individual del proyecto: cada alumno, en presencia de los demás exhibía sus estudios al maestro. (Chafee, 1977)¹⁴ Desde sus orígenes, los *ateliers* fueron ajenos al control del sistema de enseñanza francesa, pero luego de la reforma de la *École* en 1863 surgieron los primeros *ateliers* oficiales. Sus diferencias radicaban en las personalidades artísticas de los *patrons* que oscilaban entre el interés por la organización de la planta, la proporción y unidad del conjunto junto con el manejo de la ornamentación. En su gran mayoría, estos maestros fueron *ancien Grand Prix*, por lo que el prestigio que cada *atelier* adquiría se medía en relación a la cantidad de *élèves* ganadores del premio. Asimismo, existía

¹² Revista *La Construction moderne* (1904).

¹³ «L'enseignement fraternel» (Guadet, 1901)

¹⁴ La corrección involucraba la argumentación por medio de la palabra, así como mediante la elaboración de bocetos donde se sugerían posibles respuestas a los problemas planteados. El *atelier* era, entonces, el ámbito para el debate sobre los problemas de la arquitectura. Richard Chafee realiza una disquisición entre el *atelier* y el *chantier*, a mitad de camino entre el taller de aristas renacentistas y el obrador del artesano. Asimismo, analiza los pormenores de la vida en los *ateliers*.

una cadena de pase de mando, en la que los maestros cedían su control a los nuevos ganadores.¹⁵

Esta condición puede ser ilustrada en la formación de Villeminot en el atelier libre de Gaston Fernand Redon (Figura 3). Ganador del Grand Prix de Rome (1883) Redon había sido alumno del atelier de Jules André y era un destacado *architecte du gouvernement*, miembro de varias sociedades francesas.¹⁶ Contemporáneo con los ateliers libres de Victor Laloux y Jean-Louis Pascal, en 1891 Redon se hizo cargo del atelier de Gustav A. Gerhardt, Grand Prix de Rome (1865). Gerhardt había recibido el atelier de Ernest G. Coquart, también ganador Grand Prix (1858) quien había sido alumno del primer atelier libre a cargo de Lebas- Vaudoyer hacia 1847. El quiebre se produjo luego de la mencionada reforma de la École en 1863, cuando los alumnos del atelier de André se negaron a seguirlo tras su oficialización en 1866. Sin embargo, André, ganador del Grand Prix de Rome (1847), también había sido élève del atelier de Louis Hippolyte Lebas y Leon Vaudoyer durante 1836, y a partir de 1856 se hizo cargo del atelier de Henri Labrouste.¹⁷

Esta disquisición en el legado de *chefs d'ateliers* a premiados *élèves* expone que aún con las diferencias mencionadas, en los ateliers se codificará un cuerpo teórico- proyectual puesto a prueba desde la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente, en los concursos Grand Prix¹⁸. Pero no se trataba de una mera codifica-

ción de abstractos principios compositivos reguladores de la forma. La importancia que tuvo la generación de *élèves Grand Prix* representada por principalmente por Labrouste, Duban y Vaudoyer, luego volcada en su rol de maestros de *ateliers* y miembros del *Institut*, permite reconocer tanto dentro y fuera de la École una temprana inflexión en la *teoría de los caracteres dieciochesca*¹⁹. La novedad del planteo formulado hacia 1830 radicaba en que la arquitectura debía representar las cualidades específicas de la región en la que se emplazaba, entendiéndola como una activa superposición de capas históricas de una cultura en constante evolución. (Bergdoll, 2013)²⁰ En la segunda mitad del siglo XIX, esta posición sería teorizada en clave positivista por Hyppolythe Taine, donde el carácter de la obra debía definirse en función de los rasgos predominantes del entorno natural que cada región geográfica le imprimiera a cada país.

Como veremos en la obra de Villeminot, hacia finales del siglo XIX el método de composición debía garantizar la disposición más *conveniente* de las partes constitutivas del proyecto sobre la base de una relación armónica entre tipo y destino, en la búsqueda de una expresión exterior de las cualidades del edificio. Así, el proyecto debía satisfacer un propósito que excediera su carácter utilitario y representara las cualidades específicas del entorno “natural” y “nacional” en el que se situara.

Un palacio para la educación. La megalomanía *beaux-arts*.

Dentro del *atelier* de Redon, Villeminot desarrolló los sucesivos intentos para ganar el *Grand Prix de Rome*. Hacia 1908, con treinta años cumplidos, Villeminot era uno de los más antiguos entre los más de sesenta alumnos. La mención de la edad no es fortuita:

permiten reconocer la formación de un vocabulario común que se utilizará dentro y fuera de la école.

¹⁹ Nos referimos a la teoría de los caracteres inicialmente enunciada por Boullée y Ledoux hacia la segunda mitad del siglo XVIII en el seno de la école des Beaux-Arts. Destacamos los escritos *Essai sur l'art* (Boullée, 1791) y fundamentalmente *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (Quatremere de Quincy, 1791-1832)

²⁰ Los trabajos de estos ganadores Grand Prix como pensionados en la Academia francesa en Roma permiten verificar el registro que realizan de las ruinas de la antigüedad greco-romana. En el caso de Henri Labrouste el estudio pormenorizado de su obra puede consultarse en la publicación del MoMA, *Structure brought to light*, realizada a raíz de la exposición en el año 2013 (Bélier, C., Bergdoll, B., Le Cœur, 2013)

¹⁵ Esto creó disputas y rompimientos, por lo que a partir de 1870 se reorganizaron y crearon nuevos ateliers. Sobre este tema tanto Epron (1997), Egbert (1980) como Chafee (1977) se extienden en su análisis sobre el rol de Violett- Le-Duc y las sucesivas consecuencias de la reforma de 1863. Desde 1870 se crearon los ateliers de Sable, Douillard, Moyaux y Train; en 1881, el de Paul Blondel. Asimismo, Epron detalla las disputas que llevan al pedido de André a Laloux para cubrir su propio atelier, posteriormente a cargo de Lemaesquier.

¹⁶ Su desempeño profesional estuvo vinculado a encargos oficiales así como miembro de la *Société des artistes français* y de la «*Société des architectes diplômés par le gouvernement*. Dentro de su producción arquitectónica podrían mencionarse: trabajo en el Gran Casino de Royan (1895), en la Salla Rubens del Louvre (1900) y en trabajos de intervención en el ala norte de las Tullerías y en el pabellón Marsan en el museo de Artes decorativas (1905).

¹⁷ Esta secuencia es posible construirla a partir de la nómina de los principales arquitectos que Epron (1997) sintetiza al final de su libro y mediante la nómina de ganadores del premio Grand Prix que detalla Egbert (1980)

¹⁸ Como indica Van Zanten (1977) las anotaciones del jurado en las láminas presentadas a los concursos Grand Prix junto con los *motifs pour jugement* de los *Registre des concours* del Grand Prix



Figura 3 : Los élèves del atelier de Redón en el patio de *École National Supérieure des Beaux- Arts*, (1908). **Fuente:** Archivo familiar Chedeville-Villeminot

la École permitía concursar por el Gran Premio hasta la edad de treinta. Villeminot realizó su primer intento en 1905, a los veintiseis años, y persistió en el intento otras siete veces más hasta 1908, alcanzando el límite de edad. Durante estos cuatro años se empeñó en superar las tres instancias que requería la competición. Bajo una modalidad similar a los concursos de la École, en la primera el alumno recibía una copia del programa y pasaba doce horas en *loge* realizando un *esquisse* individual definiendo el *partí*. Una vez superada esta instancia, en la que sólo participaban treinta alumnos, una segunda prueba se extendía durante veinticuatro horas en las que debían resolver problemas de composición. Aquí sólo resultaban ganadores ocho participantes. Estos vencedores pasaban a una tercera prueba de dos meses de duración para elaborar el *concours définitifs*, contando con la guía de su maestro y la colaboración de todos los alumnos del atelier. Cualquier modificación sustancial del *partí* desarrollado en el *esquisse* lo dejaría fuera de competición.

En los dos primeros intentos realizados en 1905, Villeminot sólo llegó a la instancia del *esquisse*. En 1906, el primer intento tuvo la misma fortuna y en el segundo llegó a ser segundo

logiste, término utilizado para denominar a los alumnos admitidos al encierro de la competición. (Figura 4). En 1907 corrió la misma dicha, resultando décimo *logiste* (Figura 5). Recién en 1908, luego de otro intento truncado al quedar décimo y al límite de edad, Villeminot consigue el *Premier Second Grand Prix*. Desde 1871, la école otorgaba tres premios Grand Prix. En este caso, el *Premier Grand Prix de Rome* fue otorgado a Charles-Louis Boussois, alumno del atelier de Pascal. El *Deuxieme Second Prix* fue para Jacques-Marie-Gabriel Maurice Boutterin, alumno del atelier de Paulin y Héraud.

Las láminas de los concursos de Boussois y Villeminot permiten realizar un análisis comparativo de los principios sobre los que se apoya el método de composición a principios del siglo XX.²¹ Representativo de las necesidades del Estado moderno, el programa elaborado en 1908 consistió en una Facultad mixta de Medicina y Farmacia.²² Situado en un terreno rectangular, la complejidad programá-

²¹ En la ENSBA no se encuentran digitalizados las láminas del Grand Prix de Boutterin.

²² Históricamente, la École estableció una jerarquía programática, siendo de mayor importancia los programas dedicados a la realeza o al Estado. En segundo orden aparecían programas dedicados a la aristocracia y en menor medida a la clase media y, por último, aquellos programas de carácter utilitario. (Egbert, 1980).



Figura 4: Esquisse Grand Prix de Rome (2° logiste, 1906). **Fuente:** Archivo familia Chedeville-Villeminot.

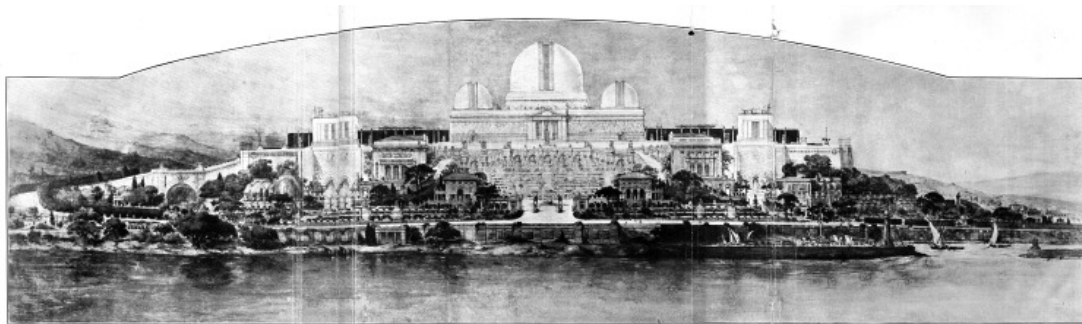


Figura 5: Esquisse Grand Prix de Rome (10° logiste, 1907). **Fuente:** Revista de Arquitectura (29), SCA, 1921.

tica de este monumental *palacio* para la educación involucra resolver en un mismo conjunto las diferentes áreas de ambas escuelas: aulas y talleres especiales, salas de conferencias, laboratorios y dependencias de servicios. Asimismo, incorporaba áreas comunes a todo el conjunto: un sector administrativo y de decanato de la universidad, así como un gran salón, una biblioteca y un museo.²³

Pese a no contar con las críticas del jurado, el proyecto de Boussois revela una mayor claridad en su *partí* que el de Villeminot. Ampliamente utilizado en el vocabulario *beaux-arts*, este concepto denominaba la toma de decisiones que el alumno debía realizar al identificar el *leitmotiv* del programa, definiendo la jerarquía de las diferentes partes del edificio en relación al conjunto. Trabajando sobre el históricamente consolidado *partí* de rectángulos entrelazados²⁴, Boussois define en dos niveles tres áreas paralelamente *dispuestas* a lo largo del lado

mayor del terreno y separadas por pequeños jardines: primero, la escuela de farmacia, compactada en un cuerpo resuelto a doble crujía; luego, la escuela de medicina, ordenada bajo la lógica del sistema de pabellones rodeados por jardines, y finalmente, el área jerárquica y administrativa de la facultad. La articulación de estas tres áreas es lograda mediante un eje en sentido longitudinal que incorpora las áreas singulares y comunes como son el gran salón, la biblioteca y el museo, y al mismo tiempo, le permite resolver un doble acceso hacia los extremos del terreno. Este eje de composición axial condensa la esencia del *partí*. En una secuencia geoméricamente ritmada, Boussois logra articular el hall de acceso de planta baja, el auditorio resuelto en dos niveles, junto con la biblioteca y el museo ubicados en el segundo nivel.

Por el contrario, el *partí* de Villeminot propone un orden alternativo al de Boussois al incorporar un gran *cour d'honneur*. Las tres áreas programáticas son paralelamente dispuestas a lo largo del lado mayor y separado por patios: primero, la escuela de farmacia organizada de manera claustral; luego, el gran salón rodeado por cuatro salas de conferencias, y finalmente la escuela de medicina, que contiene el patio de honor para luego abrirse hacia la calle entre las áreas de decanato y administración resultas en dos cuerpos

²³ No encontramos la documentación del programa, pero podremos aproximarnos a partir de las láminas presentada en la *École*. De este material suponemos, como era costumbre, que se definió un emplazamiento ideal: un terreno carente de límites físicos, delimitado por tres calles y hacia el sur por una plaza. Cada ganador nombró las calles y plaza con diferentes nombres.

²⁴ Van Zanten (1977) reconoce que a finales del siglo XVIII una nueva generación de arquitectos y maestros de *atelier* -cuya figura destacable sería Charles Percier- evidencia la implementación de estas técnicas compositivas en los *Grand Prix de Rome de la École*.

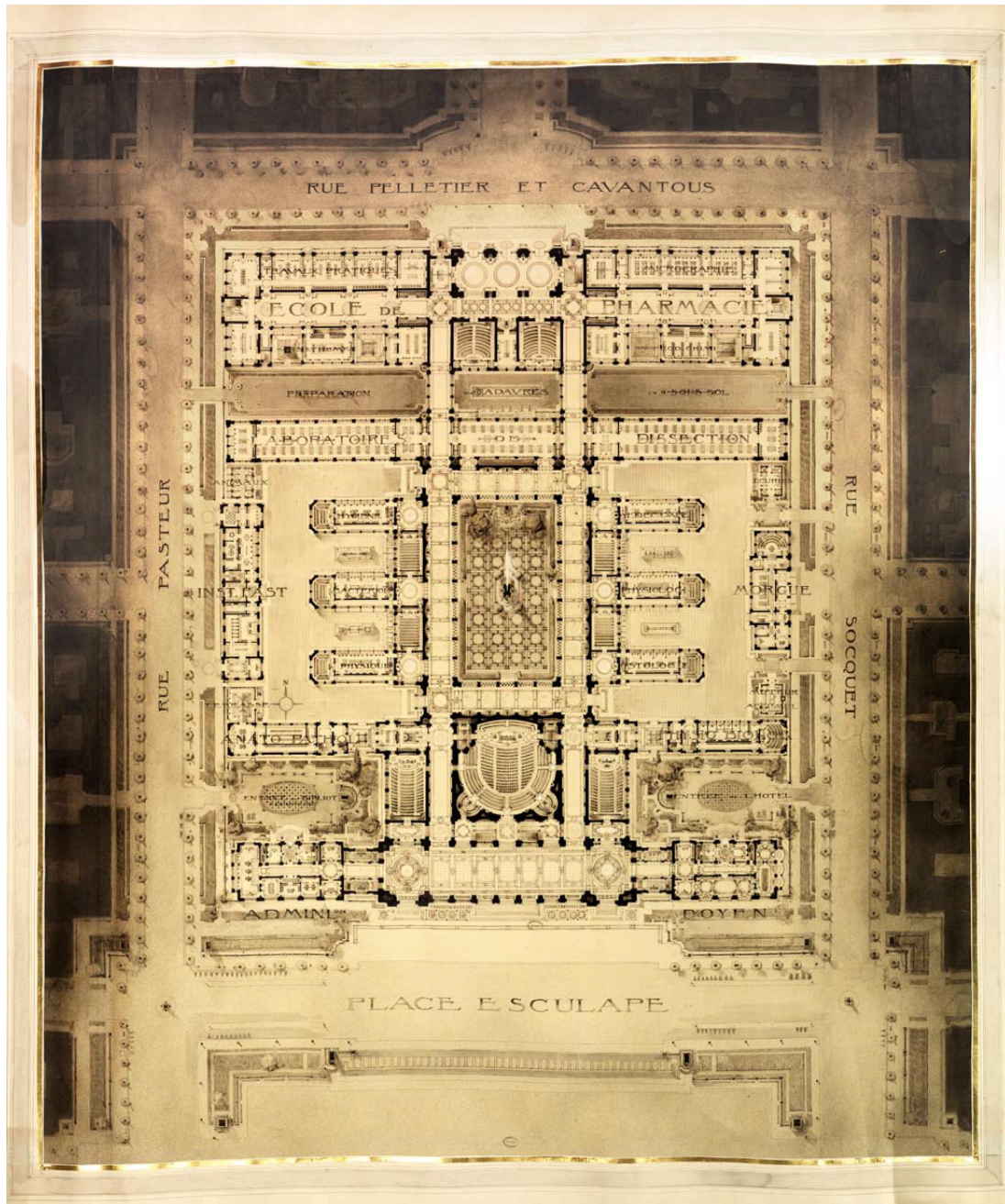


Figura 6: Charles-Louis Boussois, *Premier Grand Prix de Rome* (1908). Planta de conjunto. Tinta y lavado en papel, (2,62 x 2,31 m). *Cat'zArts*, **Fuente:** Catálogo en línea ENSBA: <http://www.beauxartsparis.fr/ow2/catzarts/index.xsp?l=es>

independientes. Ambas escuelas se organizan entorno a un patio, pero al ser la de medicina de mayor tamaño, la proporción del patio en relación al conjunto resulta más *armónica*. En sentido longitudinal, el eje de composición concatena los patios de ambas escuelas con el gran salón y salas dispuestas a sus lados, resolviendo un doble foyer que se comunica con sus respectivos sistemas de corredores. Esta secuencia evidencia una falta de claridad en el recorrido productivo

de la interrupción de los corredores propuestos sobre el eje de composición axial. El resultado es una composición dislocada, cuyos elementos carecen de una articulación fluida. (Figura 7)

Este es el logro que creemos que hace ganadora a la propuesta de Boussois: la planta evidencia una organización a partir de ejes mayores y menores que permiten concatenar las diferentes partes del edificio en un recorrido claro y sintético. Esto es lo que se denominaba *marché*, y per-

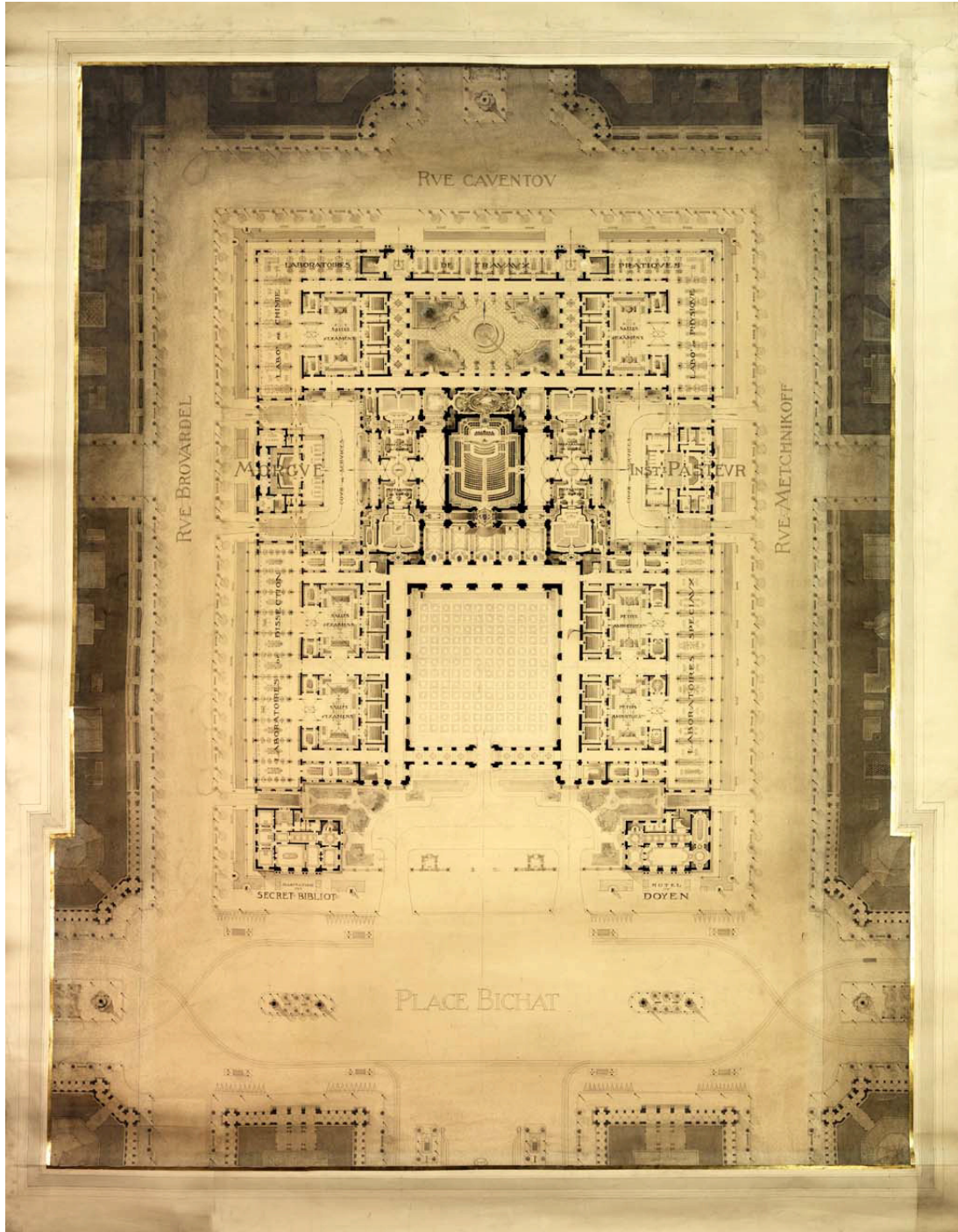


Figura 7: René Villeminot, *Premier Second Grand Prix de Rome* (1908). Planta de conjunto. Tinta, lápiz y aguada gris sobre papel, (1,40 x 2,01 m). *Cat'zArts*, Fuente: catálogo en línea ENSBA. <http://www.beauxartsparis.fr/ow2/catzarts/index.xsp?l=es>

mitía articular los diferentes *tableaux*, o escenas, a través del recorrido propuesto para el edificio. Vinculados a la tradición pictórica del paisaje dieciochesco, ambos conceptos no podrían entenderse como una abstracta composición en el plano, ni tampoco como una mera respuesta funcionalista. Más bien, expresaban una experiencia

sensorial del espacio interior donde el movimiento y el efecto de la luz eran parte inescindible del espacio interior²⁵. Por lo tanto, el problema del *parti*

²⁵ Van Zanten (1977; 1978) analiza la vinculación de estas técnicas de composición con la tradición pictórica del siglo XVIII y la relación con la idea moderna de paisaje en los trabajos de Le Roy, *Historie de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont données*

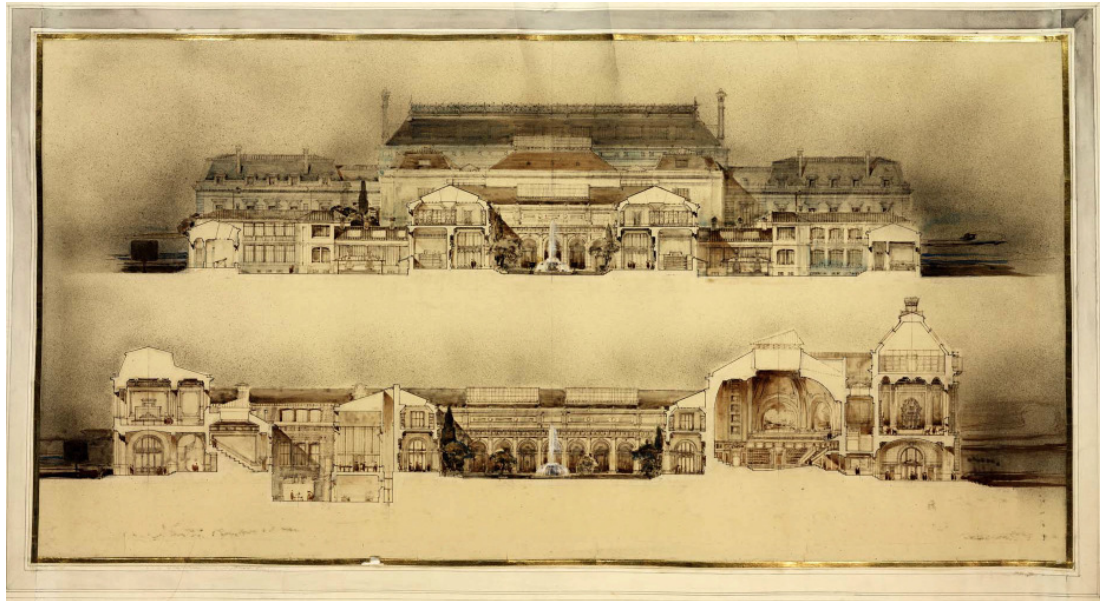


Figura 8 : Charles-Louis Boussois, *Premier Grand Prix de Rome* (1908). Sección longitudinal y transversal. Tinta y lavado en papel, (1,43 x 3,31 m). *Cat'zArts*, **Fuente:** catálogo en línea ENSBA. <http://www.beauxartsparis.fr/ow2/catzarts/index.xsp?l=es>

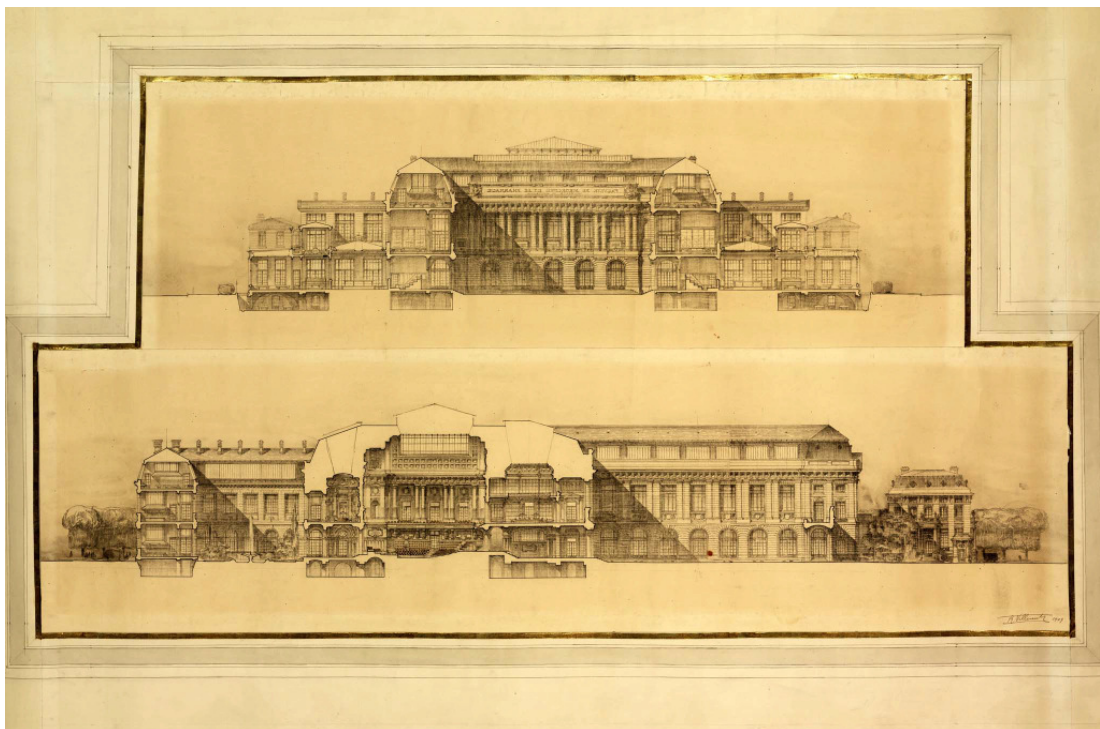


Figura 9: René Villeminot, *Premier Second Grand Prix de Rome* (1908). Sección longitudinal y transversal. Lápiz y aguada gris sobre papel, (1,40 x 2,01 m). *Cat'zArts*, **Fuente:** Catálogo en línea ENSBA. <http://www.beauxartsparis.fr/ow2/catzarts/index.xsp?l=es>

de Villeminot surgía en relación a la definición del *point*. Si bien en ambas propuestas se definió al Gran Salón como punto dominante, la jerarquía

otorgada por Villeminot al *cour d'honneur* llevó a disponerlo entre las dos Escuelas, quebrando la *marché*.²⁶ (Figuras 8 y 9)

à leurs Temples, depuis le regne de Constantin le Grad, jusqu'à nos jours (1764) y Boutard, *Dictionnaire des arts de dessin*, (1832)

²⁶ Una crítica en esta dirección de análisis aparece en la Revista *La Construction moderne* N° 46 (1908).



Figura 10: Charles-Louis Boussois, *Premier Grand Prix de Rome* (1908). Fachada principal. Tinta y lavado en papel, (1,62 x 2,31 m). **Fuente:** Cat'zArts, Catálogo en línea ENSBA. <http://www.beauxartsparis.fr/ow2/catzarts/index.xsp?!=es>

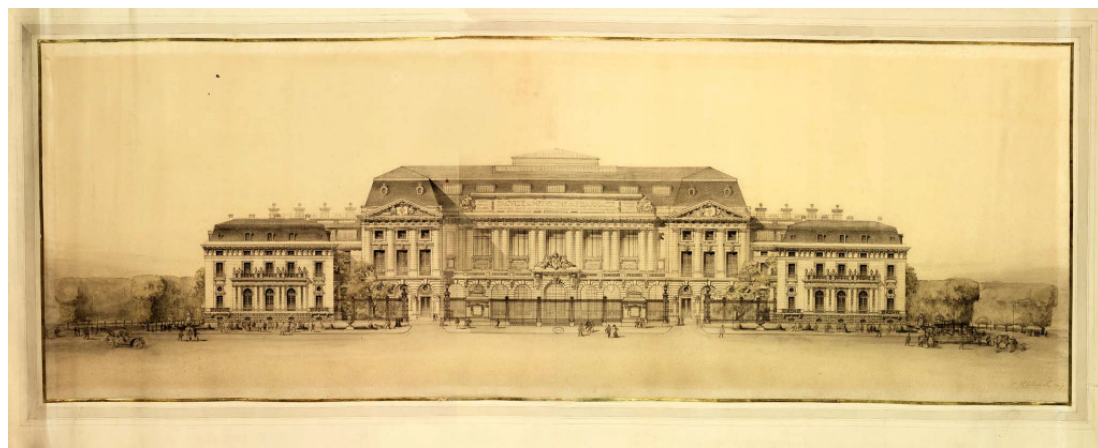


Figura 11 : René Villemín, *Premier Second Grand Prix de Rome* (1908). Fachada principal. Lápiz y aguada gris sobre papel, (1,50 x 3,24 m). **Fuente:** Cat'zArts, catálogo en línea ENSBA. <http://www.beauxartsparis.fr/ow2/catzarts/index.xsp?!=es>

A su vez, este punto dominante debía manifestarse jerárquicamente en la configuración exterior del edificio, comunicando su naturaleza. Por esta razón, expresar el *point* no sólo involucraba el manejo de la forma, sino también la búsqueda del carácter que exhibiera su condición de edificio *público*. En este sentido, el carácter de ambos *palacios* se asemeja a *los hoteles particuliers* del clasicismo francés del siglo XVIII. Aunque con matices, ambas propuestas operan sobre una matriz similar: un *corps-de-logis* con resaltes en esquinas, sobre un sólido basamento almohadillado, seguido de un *piano nobile* de proporciones colosales que concentra la mayor carga decorativa, rematado por una *mansard* de ángulos rectos. (Figuras 10 y 11)

Ante la falta de un tipo histórico que expresase la naturaleza de estas nuevas instituciones públi-

cas, desde mediados del siglo XIX se recurrió a la figura del palacio como *pieza compositiva*, pues evocaba el poder, la belleza y la solidez necesaria para la representación de la *grand architecture*. Como afirmaba Julien Guadet hacia finales del siglo XIX, podría formularse una progresión entre *maison-hotel-palais* hasta el edificio público, como evolución programática desde la *case-la cabaña-* hasta el palacio.²⁷

Como vimos hasta aquí, la concepción de la enseñanza *beaux-arts* se construyó sobre la noción clásica - o moderna, en clave tauriniana - que

²⁷ El tratado de Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture* (1901) es de vital relevancia para comprender el estado de la teoría de la arquitectura dentro de la École a principios del siglo XX. El problema del carácter en las arquitecturas nacionales modernas desde finales del siglo XVIII en el ámbito francés es desarrollado por Claudia Shmidt (2012).

se inicia con el ciclo del Humanismo: la idea de proyecto (Tafuri, 1968). Como mediación entre las ideas y la materia, el arquitecto, a la manera de un genio-creador, concebía la totalidad de la obra escindida de su materialización. Esta concepción podría remontarse hasta la noción de *disegno* albertiano, en la que proyectar y dibujar era parte de la misma actividad intelectual fundante de la noción de arquitecto. A diferencia del artesano, el artista sería el responsable intelectual del trazado del edificio, pero no así de su ejecución material. Esta reivindicación de la autonomía proyectual está presente en los concursos: no tenían la finalidad de ser construidos. Apoyados en convenciones gráficas históricamente consolidadas, estas colosales láminas presentadas se apoyaban en la práctica del dibujo, cuya claridad y precisión era fundamental para hacer inteligible sus ideas y al mismo tiempo, *persuadir* al jurado.²⁸

Pero al mismo tiempo, este método de composición expone la crisis de la teoría clásica para responder a las nuevas demandas de la sociedad. Antes que modelos arquetípicos, los proyectos elaborados para el *Prix de Rome* recurrían a la cantera de la historia en la búsqueda de partes y elementos para organizarlos mediante principios ordenadores cada vez más abstractos. (Sola-Morales, 2003).

Como afirmaba Guadet:

Se compone con paredes, puertas, ventanas, pilares, columnas, bóvedas, cielorrasos, escaleras; todos esos son elementos, lo que llamo los elementos de la arquitectura. Después de estos elementos de arquitectura, veo lo que llamaré los elementos de la composición [...] La composición es la aplicación, es la reunión de distintas partes [...] Sólo compondrán provechosamente con la condición de saber lo que son las distintas salas, lo que pueden ser los distintos pórticos, los vestíbulos, etc., lo que pueden ser los tramos de fachada, pabellones, interiores y exteriores, no desde el

punto de vista de un programa general, sino según la opinión de los bonitos ejemplos que deben conocer en el ámbito del arte. Es necesario que, cuando compongan, estén enriquecidos por conocimientos para poder mencionar la analogía de los más bonitos modelos [...] (Guadet, 1901: 87)²⁹

Estos elementos abandonan su historicidad y conforman un sistema de piezas intercambiables que tienen a la geometría y las matemáticas por fundamento: la taxis. (Aliata, 2013) Adentrados en el siglo XX, la simetría axial, la centralidad y frontalidad, la concatenación y jerarquía espacial serán los principios de esta abstracta matriz compositiva *beaux-arts* que permanecerá invisible detrás de la persistencia de los estilemas del pasado.

Pero al mismo tiempo, otro de los aspectos que pasará desapercibido será la *conciencia material* que estos alumnos adquirirían en su formación. El problema principal radicaba que los Grand Prix estaban disociados de su condición material. Como vimos en los concursos de Villemínot y Boussois, las secciones aparecían vacías, sin una definición técnico-estructural. Estos ejercicios no incorporaban las soluciones constructivas ensayadas en los concursos de la enseñanza técnico-científica anteriormente mencionados. Estos concursos de construcción consistían en la elaboración de una docena de dibujos debiendo resolver detalles en piedra, hierro y madera junto con los cálculos matemáticos correspondientes (Chafee, 1977; Epron, 1997). Aún así, las soluciones se limitaban a la repetición de fórmulas constructivas consolidadas dentro de la tradición clásica, sostenidas en la asociación de elementos de composición y su disgregación según una

²⁹ «On compose avec des murs, des portes, des fenêtres, des piliers, des colonnes, des voûtes, des plafonds, des escaliers; tout cela ce sont des éléments, ce que j'appelle les éléments de architecture [...] Après ces éléments d'architecture, je vois ce que j'appellerai les éléments de la composition. La composition, c'est la mise en œuvre, c'est la réunion dans un même tout de différentes parties [...] Vous ne composerez utilement qu'à la condition de savoir ce que sont les différentes salles, ce que peuvent être les différents portiques, les vestibules, etc., ce que peuvent être des travées de façade, des pavillons, des intérieurs et des extérieurs, non pas encore au point de vue d'un programme général, mais au point de vue des beaux exemples que vous devez connaître dans le domaine de l'art. Il faut que, lorsque vous composerez, vous soyez assez riche de connaissances pour pouvoir évoquer l'analogie des plus beaux modèles» Traducido al español por Eduardo Gentile.

²⁸ A modo ilustrativo de esta condición, la planta de Villemínot del Gran Prix de 1908 anteriormente analizada media 2,80 por 2,15 metros. La práctica del dibujo se consideraba la actividad fundamental en la enseñanza en las academias francesas que definía la esencia de las *artes bellas* –arquitectura, escultura y pintura.



Figura 12: “René en gaucha!” (ca. 1913). **Fuente:** Archivo familia Chedeville-Villeminot.

Figura 13: Villeminot en Doblás, provincia de La Pampa (ca. 1913). **Fuente:** Archivo familia Chedeville-Villeminot.

lógica estructural: muros, columnas, bóvedas, vigas, etc. Además, la tectónica clasicista ensayada dentro de la *École* se correspondía con los atributos de peso murario que detrás de las variantes estilísticas escondían un complejo sistema estructural para resolver los requerimientos técnicos de los nuevos programas.³⁰

Esta conflictiva articulación entre la dimensión artística y técnico-constructiva de la formación *beaux-arts* estará presente en la trayectoria académica y profesional que René Villeminot construirá en Buenos Aires a partir de 1914. Como veremos a continuación, la *École* dotará a Villeminot de la “enciclopedia mental” con la que operará en dos instituciones claves en Buenos Aires. En el campo de la enseñanza, como profesor en los “talleres” de Arquitectura y Composición decorativa en la Escuela de Arquitectura de la FCEFyN-UBA; en la construcción de la obra pública, como miembro de la Sección de proyectos en la DGA- MOP.

La emergencia de un campo disciplinar: Buenos Aires como posibilidad

Yo no dejé de sentir la sorpresa general [...] ante aquella ciudad enorme, ante aquella inmensa incógnita que desde hace veinte años crece en si-

lencio sin que sus hermanas latinas tengan á bien notarlo. Aquel basto puerto, con sus muelles amplios [...]; los automóviles lujosos que os conducen á los hoteles á través de las grandes arterias centrales; el movimiento de las calles en que radica el alto comercio, el de aquella calle Florida, demasiado estrecha, con sus almacenes parisienses; [...] todo eso, visto separadamente o en conjunto, constituye la gran ciudad europea, mezcla de las capitales y metrópolis comerciales de Europa.

Nada de indígena, típico, desvanece esa impresión. ¿Dónde están los gauchos que llegan del campo, los mendigos á caballo y las Cármenes empolvadas y acicaladas que imaginaba ver? (Jules Huret, *De Buenos Aires al Gran Chaco*)

René Villeminot viajó a Buenos Aires en 1909, como consecuencia de ganar el Primer premio en el Concurso internacional para el Policlínico José de San Martín convocado bajo el patrocinio del M.O.P.³¹ Sin embargo, no tuvo la dicha de ser

³⁰ Requerimientos de diversa índole: técnico-constructivos, debido a las grandes luces a cubrir, de acondicionamiento técnico, en relación a la ventilación e iluminación.

³¹ En la prensa escrita se señala que en 1909 Villeminot participó del concurso en carácter de “director de la Compañía francesa de construcciones” especialmente enviado a Buenos Aires (*Diario La Nación y La Razón*, 16 de febrero de 1928; *La Frontera*, 17 de febrero de 1928); otros, en cambio, afirman que viajó becado por el “instituto de Bellas Artes” y el “municipio de París” con la finalidad de perfeccionar sus estudios en el extranjero (*El Diario*, 16 de febrero de 1928). Por otro lado, su nieto Alain afirma que René y su esposa Marguerite viajaron al país meses después de

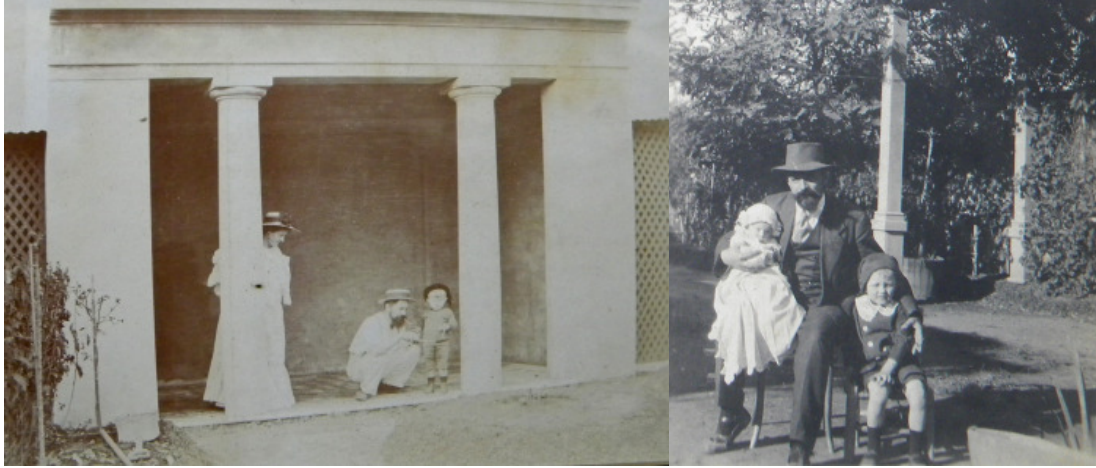


Figura 14: René junto a su esposa Marguerite y su hijo Louis en el jardín de su casa en Coghlan (ca. 1914). **Fuente:** Archivo familia Chedeville-Villeminot.

Figura 15: René junto a Louis y la pequeña Susanne, posando frente a la pérgola de su jardín (ca. 1913). **Fuente:** Archivo familia Chedeville-Villeminot.

construido. Al año siguiente, obtiene el primer premio en el concurso internacional para el Hospital e Instituto médico de Enseñanza Médica del centenario de Rosario. Pero nuevamente corrió con la misma suerte que en el anterior concurso. No obstante, desde el fallo del concurso en agosto de 1909 hasta 1914, fecha en la que es nombrado profesor en la Escuela de Arquitectura de la UBA y aparecen los primeros proyectos firmados en la DGA-MOP, la actividad profesional y académica de Villeminot resulta difícil de dilucidar.³²

De este periodo son la gran mayoría de las fotografías familiares, tomadas entre 1911 y 1914 en Buenos Aires y Doblas, provincia de La Pampa, al pie de un obraje en la llanura del paisaje pampeano. En ellas se puede ver a “Rene en gaucho!”, como señala el trazo de su esposa Marguerite Humbert al pie de la fotografía que lo exhibe a caballo vistiendo el típico atuendo. (Figuras 12 y 13) Del mismo periodo son las fotografías junto a su esposa y sus dos hijos nacidos en 1911 y 1913, Susanne y Louis, en su vivienda de la calle Donado 2765 de la localidad de Coghlan, barrio

residencial predilecto de la colectividad francesa en Buenos Aires. (Figura 14 y 15). Las fotografías exhiben la intimidad familiar: el nacimiento de sus hijos, reuniones con amigos, así como el diseño de los jardines de su vivienda. (Figura 16)

Cabe preguntarse, ¿Qué motivó a un ganador del *Grand Prix* a emigrar hacia una ciudad como Buenos Aires, en el otro extremo del mundo? Probablemente, el eje del conflicto radicaba en la proyección profesional que un ganador del *Grand Prix* tenía en el campo profesional arquitectónico francés. La insistencia en ganar el premio no era un mero capricho, dado que dotaba al ganador de un gran prestigio. La adjudicación era realizada por el jurado de la *Academie des Beaux-Arts*, una de las cuatro instituciones que conformaba el *Institut de France*. Detrás de este organismo estaba el Estado francés, quien promovía a estos ganadores como *architecte du gouvernement*. Su desempeño profesional solía ser como director a cargo de la conservación o intervención de los edificios públicos nacionales. Asimismo, el prestigioso premio era la llave de acceso a la enseñanza. Ya sea a cargo de un atelier o heredando el de su patrón, un ganador *Grand Prix* podría llegar a convertirse en uno de los ocho miembros de la Sección de Arquitectura de la *Academie des Beaux-Arts*. El problema es que estos cargos eran vitalicios, y podrían pasar décadas hasta ser nominado para la elección. (Chafee, 1977)

Frente a este hermético panorama profesional, la adjudicación del primer premio

haber contraído matrimonio. Cotejar las fechas de su matrimonio -el 23 de julio de 1909- con el llamado a concurso -en febrero de 1909- y el fallo -en agosto de 1909- hace suponer que su viaje fue posterior a la adjudicación del Primer premio. Lamentablemente no tenemos documentos que confirmen estas becas. Este concurso se promocionó en diversos medios de la prensa gráfica francesa y argentina. En Argentina: *Suplemento Arquitectura de la Revista Técnica* N° 52, pp. 18. Asimismo, el primer premio aparece publicado en el Diario *La Prensa*, 19 de febrero de 1910.

³² En varios artículos de diarios recopilados por su esposa figuran: una tercera medalla de arquitectura en la *Société des Artistes français* (1909) otorgada por el *Institut de France*, además de las anteriormente mencionadas becas del gobierno francés.



Figura 16: Villeminot y la construcción del jardín de su vivienda. En la foto se puede observar el diseño de una serie de *parterres* y pérgolas a ambos lados en cuyo centro incorpora una cancha de bocha. Por detrás se ve una pequeña *loggia* de orden dórico, también construida por él. (ca. 1913). **Fuente:** Archivo familia Chedeville-Villeminot.

del Policlínico José de San Martín fue una oportunidad para que Villeminot se adentrara en la ecléctica cultura arquitectónica porteña de principios del siglo XX.

Sin embargo, el caso de Villeminot no resultó un hecho aislado. Desde finales del siglo XIX la relevancia que adquirió la ENSBA a nivel internacional la convirtió en la institución académica por excelencia para la formación del “gran arquitecto”. Esto supuso un doble movimiento: por un lado, extranjeros que viajarían a formarse a París para luego regresar a sus países de origen. Por el otro, *ancien élève* franceses convocados por diversas instituciones públicas y comitentes privados para trabajar en ciudades en pleno proceso modernizador.³³

En el caso de Buenos Aires, el campo disciplinar local en plena formación ofrecía sugestivas oportunidades para desempeñarse como arquitecto a aquellos franceses formados en la ENSBA. Sin embargo, pese a tener las condiciones académicas para conseguirlo, a lo largo de su vida Villeminot no recibiría suntuosos encargos provenientes de la aristocracia porteña. Hacia finales del siglo XIX, el “academicismo francés” fue elegido como *estilo* oficial para construir los grandes *hôtels particuliers* de la aristocracia local. Si bien no excluyó otras vertientes, como la

italiana, la alemana o la inglesa, la cultura francesa fue elegida por los círculos oficiales como la más representativa de una nación culta y de buen gusto.³⁴ Esto supuso construir una serie de vínculos con los grandes centros artísticos europeos como Roma, Venecia y Florencia, pero en particular, con París, metrópolis símbolo de la modernización. En el campo de la arquitectura, el interés por el gusto y los hábitos de la cultura francesa llevó a estas familias a contratar a arquitectos *beaux-arts* para la construcción de sus *palacios*: Alejandro Christophersen y la residencia Anchorena (1909), Paul E. Pater y la residencia Ortiz Basualdo (1913), Louis Sortais y el Palacio Paz (1902), René Sergent y la residencia Errázuriz Alvear (1916)³⁵. La recurrencia al *palacio* como pieza compositiva que recupera los ejemplos del clasicismo francés posibilitó que estas residencias representen en el heterogéneo mapa cultural capitalino el *carácter* grandioso y opulento que poseían estas poderosas familias en la esfera pública local. (Aliata; Liernur, 2004)

Pero estos no eran los únicos comitentes que recurrirían a esta variable del clasicismo. Ya sea desde la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Buenos

³³ Podríamos mencionar dos casos de relevancia en América. En Estados Unidos, Paul Cret y su inmigración en 1903, siendo contratado como profesor en la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia. En Uruguay, Joseph Carré emigrado en 1907 y su actividad docente en la Facultad de matemáticas de la Universidad de la República, Montevideo.

³⁴ Sobre el “afrancesamiento” en la alta vida social y su impacto en las costumbres y los modos de habitar locales, Cfr. (Losada, 2009).

³⁵ Sin embargo, Sortais y Sergent realizaron sus proyectos desde Francia. Es preciso mencionar los vínculos que existían entre estos arquitectos y las familias más poderosas de la aristocracia local. Los casos mencionados obedecen a la relevancia otorgada por la historiografía local. Varios de estos personajes aparecen analizados en las publicaciones a del CEDONAL a cargo de Ramón Gutiérrez (2011; 2012)

Aires como desde los organismos a cargo de la construcción de las obras públicas en el Ministerio de Obras Públicas, a principios del siglo XX la construcción de un campo disciplinar local sería parte del programa de modernización del Estado. En la búsqueda de la construcción de una identidad nacional, el promisorio programa de construcción de las nuevas sedes institucionales ofrecía sugestivas oportunidades. Y la recurrencia a la tradición *beaux-arts* resultaría pertinente para expresar el *carácter* monumental de las nuevas instituciones del Estado moderno.

A continuación, centraremos el análisis en estas dos instituciones claves en la construcción del campo disciplinar local en las que Villeminot se desempeñó: la Escuela de Arquitectura de la UBA y la Dirección General de Arquitectura del MOP.

Una Escuela de Arquitectura para las artes bellas

Creo que harían mal en tacharme de soñador, pues no ha habido pueblo civilizado que no haya tenido arte nacional, la cosa es bien clara; así como el bienestar material no podría pasarse de los productos de la industria, el bienestar moral no sabría existir sin la producción artística; vale decir que el cultivo de las Bellas Artes es inherente a los pueblos; no se concibe una civilización sin arte como es inconcebible un progreso artístico sin civilización prealeable; lo que a primera vista parece desdoblarse en dos cosas diversas es sólo una e indivisible; el arte encarna la civilización, la civilización encarna el arte. Eduardo (Eduardo Schiaffino. *El estudio del arte en París II*)

En 1914 René Villeminot se inserta en el cuerpo de profesores de la escuela de arquitectura durante la reforma del Plan de estudios.³⁶ Promovido por el Ingeniero Mauricio Durrieu, por entonces Consejero Directivo y profesor de la FCEfyN-UBA, así como Director General de Arquitectura del MOP, este proyecto proponía in-

tensificar los aspectos que habían sido claves en la fundación de la Escuela hacia 1901:

Falto, pues, de modelos que presten norma a sus concepciones y eduquen su gusto [...] el estudiante de arquitectura, hasta la fecha, ha sido instruido en pésimas condiciones en los conocimientos artísticos de su profesión. El resultado ha sido el que podía esperar: malo [...]

Llevados a pensar que, contrariamente a cuanto ocurre en las grandes escuelas de Bellas Artes del Viejo Mundo, en las cuales los educandos ingresan con fuertes conocimientos previos de arquitectura y dibujo lineal y al natural, nuestros estudiantes llegan al primer año de la carrera de arquitecto sin base para iniciar en la Facultad estudios [...] creyeron que la solución [...] estibaba en dar al plan de estudios un sensible desequilibrio, en detrimento de la enseñanza científica [...]

A esta manera de ver responde [...] la idea propuesta de crear aulas o talleres de arquitectura, regenteados por cada uno de los cuatro profesores de composición arquitectónica [...]

La institución de aulas en las cuales los alumnos siguieran invariablemente los cuatro cursos de composición arquitectónica, haría desaparecer [...] la falta de unidad en la escuela [...]. Este es uno de los aspectos más favorables de la proposición [ante] el desconcierto que produce la instrucción de un alumno, la manera [...] diversa con que sus profesores sucesivos encaran la enseñanza de una misma asignatura. (Durrieu, 1915)

Los problemas expuestos por Durrieu estaban en línea de continuidad con las preocupaciones que existían en la cultura finisecular de Buenos Aires debido a la carencia de instituciones de formación artística.³⁷ Ante una sociedad que se la

³⁶ El Consejo Directivo realizó el nombramiento el día 20 de julio de 1914. Revista de la Universidad de Buenos Aires (1913), Año 12, Vol. 30, pp. 76.

³⁷ El trabajo de Laura Malosetti Costa (2001) analiza el surgimiento de una "embrionaria sociedad de artistas" en la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876) articulada con la trama de discursos y debates en el campo intelectual y político en torno al tópico de "pensar la nación".

consideraba sumida en el farrago de los intereses materialistas y dominada por el gusto bizarro del *parvenue*, la inexistencia de un campo artístico local propicio para el cultivo de las artes tenía su correlato en el ámbito de la construcción del hábitat donde “*el feliz empleo de la materia no [había] sido, generalmente, consagrado por la belleza de la forma [...]*” (Chanourdie, 1895)

Este territorio en disputa involucraba a diversos actores: por un lado, los arquitectos locales o extranjeros formados en las academias europeas o en las escuelas politécnicas, pero complementándola con estudios artísticos; por el otro, los constructores y técnicos de oficio. Pero fundamentalmente, involucraba a los ingenieros civiles formados en la FCEFyN de la UBA.³⁸

Lo que se reclamaba, entonces, era la necesidad de definir a la arquitectura como campo del saber especializado diferenciado del perfil técnico-científico que la tradición ingenieril decimonónica había cimentado en la Universidad de Buenos Aires a lo largo del siglo XIX. En una compleja articulación entre la tradición politécnica de los *bâtiments civils* franceses y la *edilizia* nor-italiana, la ingeniería, antes que *imitación* de modelos antiguos, había impulsado una construcción racional del conocimiento sustentado en el saber técnico (Aliata, 2006; Shmidt, 2012)³⁹.

Pero aquí radicaba uno de los mayores conflictos en el campo institucional: la Escuela de Arquitectura había sido creada en el seno del sistema universitario moderno de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la UBA. Desde la incipiente organización de la carrera de Arquitectura en 1878 hasta la fundación de la escuela en 1901, la arquitectura, considerada la “madre de las bellas artes” fue progresivamente incorporándose a la estructura curricular. A diferencia de lo que ocurrió en las principales ciudades-capitales europeas, el camino disciplinar recorrido fue inverso: de ciencia exacta a disciplina artística (Cirvini, 2004).

En este contexto, la piedra de toque de la orientación elegida fue el corpus disciplinar de la Escuela más autorizada en los círculos oficiales finiseculares: la *Ecole Nationale Supérieure des*

Beaux-Arts de París. Bajo la promoción del Ingeniero Luis Huergo, decano de la FCEFyN, Alejandro Christophersen y Pablo Hary fueron los encargados de elaborar el primer Plan de estudios proponiendo una verdadera diferenciación con los saberes científicos. De esta manera, bajo la noción de “*composición*”, la enseñanza se sostenía en el oficio proyectual llevado a cabo en los *Cursos de Arquitectura* de primero a cuarto año, asignaturas que más carga horaria concentraban. El corpus teórico-proyectual oscilaba entre un pretendido rigor arqueológico y el creativismo del genio-artista, cuya capacidad inventiva radicaba en el conocimiento y manipulación de los materiales del pasado, fundamentalmente, tamizados desde el clasicismo francés. (Liernur, 2001)⁴⁰.

Durante el primer decenio del siglo XX, este perfil mixto de formación *entre el arte y la ciencia* quedó evidenciado en el cuerpo de profesores que hacia 1913 conformaba la Escuela, incorporando arquitectos, ingenieros-arquitectos, ingenieros y artistas visuales, con un amplio campo de acción profesional.⁴¹ Como ilustra la cita inicial

⁴⁰ Es elocuente observar el primer plan de estudios. La materia Arquitectura estaba hibridada con clases de dibujo y de historia, yendo desde los elementos, a las partes hacia la *gran composición*. Asimismo, esta condición proyectual se apoyaba en la representación gráfica, oscilando entre el dibujo técnico sustentado en la geometría descriptiva, y el entrenamiento en el dibujo artístico de ornato y figura, así como también el modelado. Por lo tanto, este inicial distanciamiento de la formación politécnica llevaría a una progresiva reducción de los saberes técnico-científicos, compartidos con la carrera de Ingeniería civil, con un mayor énfasis en el universo de las artes bellas. Un recorrido por los cambios en los planes de estudios de la EA fue realizado por Ana Cravino (2012).

⁴¹ Con sucesivos renunciadas y licencias, hacia 1913 el cuerpo docente de la EA era el siguiente: los cursos de “Arquitectura” estaban a cargo de Pablo Hary, Coni Molina y Gallino Hardoy (Primer curso); Pablo Hary, pero junto con Eduardo Lanús y Juan Kronffus (Segundo curso); Eduardo Le Monnier (Tercer curso); Jules Dormal, Eduardo Le Monnier y Treglia (Cuarto curso). Teoría de la Arquitectura estaba a cargo de Hary, Le Monnier y Andrés Velázquez; Historia de la Arquitectura a cargo de Aturo Prins y Jorge Dobranich.

El área de dibujo estaba compuesta de diversas materias con los siguientes profesores: Modelado (Torcuato Tasso y Luis Correa Morales); Dibujo lineal y a mano levantada (Ricardo Martí y Alfredo Olivieri); Dibujo de Ornato (Cándido Villalobos); Dibujo de figura (Ernesto de la Cárcova, Carlos Ripamonte y Rinaldo Guidice) y Dibujo de Arquitectura (Horario Pereyra, Carlos Carbó y Adolfo Galino Hardoy). El entrenamiento en dibujo técnico se realizaba en dos materias: Geometría descriptiva (Claro Darssen y Coni Molina), y Perspectiva y Sombras (Coni Molina, Claro Dassen y Antonio Rebuetto); Dibujo y lavado de planos (Alfredo Orfila y Nicolás Martelli). El área técnico-constructiva estaba en su mayoría a cargo de ingenieros: Construcción de arquitectura (Domingo Selva, Treglia y Galtero); Construcción de edificios (Juan Rospide y Mauricio Durrieu), Puertos y canales (Emilio Candiani, Sebastián Ghigliazza, Moreno y Bertucci). Proyecto y dirección de obras y legislación (Mauricio Durrieu

³⁸ El Departamento de ciencias exactas de la UBA fue transformado en Facultad a partir de la reforma de 1874. Una vez nacionalizada la UBA (1881) a partir de 1891 recibió el nombre de Facultad de Ciencias exactas, físicas y naturales.

³⁹ Sobre la base del sistema napoleónico francés consolidado durante el período rivadaviano, hacia 1865 Gutiérrez, rector de la UBA, introdujo a tres profesores italianos en el depto. de Ciencias Exactas.

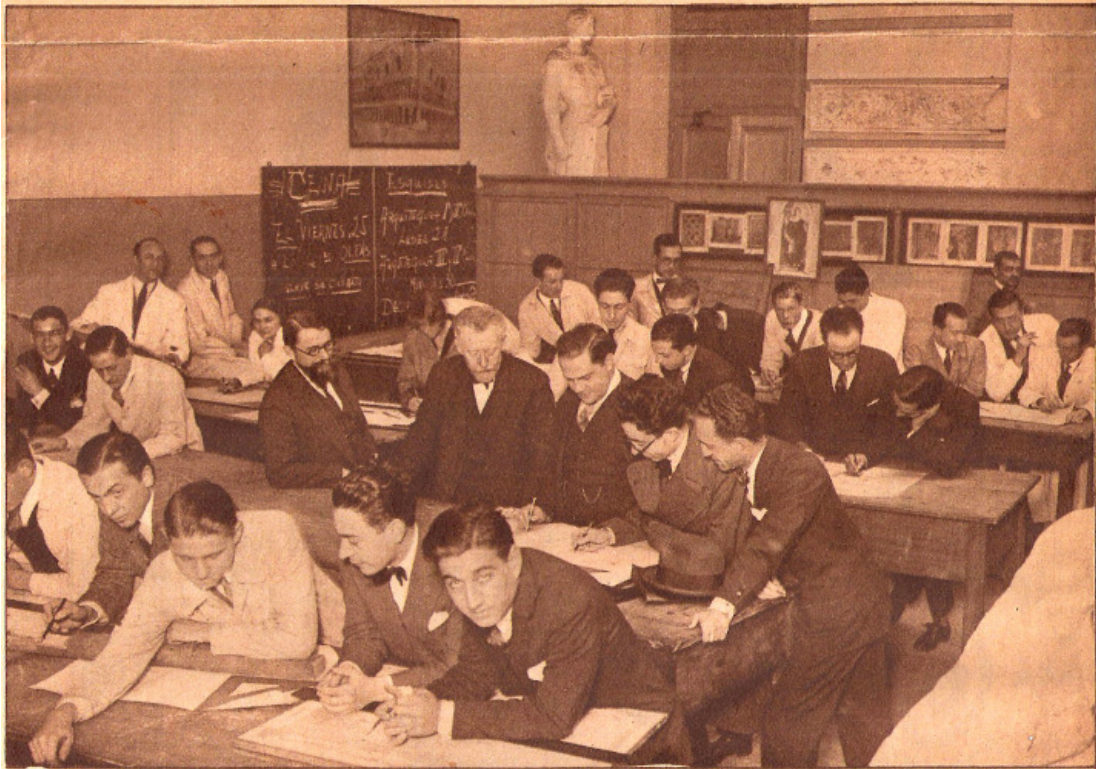


Figura 17: Villeminot y Karmán en el taller de Arquitectura. **Fuente:** Diario *La Prensa* reseñado con fecha de 15 de agosto de 1926. Archivo familia Chedeville-Villeminot. En el pizarrón es posible leer indicadas las fechas de los próximos “esquisses” así como las de las cenas organizadas.

de Durrieu, uno de los más acuciantes problemas que enfrentaron durante los primeros doce años fue la falta de unidad y homogeneidad en la Escuela, debido a la diversidad formativa de sus profesores cuyo correlato se reflejaba en las reñidas tendencias artísticas dentro de esta institución:⁴²

Todavía no tenemos ideas artísticas propias y es difícil llegar a formarlas por la misma diversidad de origen y de escuelas de que proceden los profesionales que vienen a actuar en el país, entre los cuales existe un marcado cosmopolitismo”. (Durrieu, 1915)

Hacia 1913, el antídoto para contrarrestar esta situación será instaurar en los cursos de arquitectura la modalidad de *atelier* con un *maitre*

y Icilio Chiocci). En: Revista de la Universidad de Buenos Aires (1913), Año 10, Vol. 22, pp. 49.

⁴² Las diferencias no obedecen solamente al tipo de formación, sea como arquitecto, ingeniero- arquitecto, ingeniero civil, y artista visual, sino también al país de procedencia, sea como emigrados o nativos formados en el extranjero. Por lo tanto, una compleja articulación entre tradiciones francesas, italianas, alemanas e inglesas junto con la tradición politécnica local estará presente en los diversos cursos de la EA.

que guíe el oficio proyectual. La jerarquía dada a la convocatoria de *ancien élève beaux-arts* es revelada en las sucesivas apariciones de las sesiones del Consejo Directivo (CD) de la FCEfYN bajo la figura del mencionado Mauricio Durrieu. En 1913, la Facultad encomienda a Ernesto de la Cárcova, profesor de dibujo de la Escuela de Arquitectura y director del Patronato de becados argentinos en París, a contactarse con alumnos de formación *beaux-arts*. De la Cárcova se contacta con René Karman⁴³ y Pierre Lefrince-Ringuet⁴⁴, pero sus tratativas sólo consiguen contratar a Karman.⁴⁵ Al año siguiente, el CD dic-

⁴³ René Karman (1875-1951) estudió en la ENSBA y en los talleres de Victor Laloux y Louis Pascal. Hasta su venida a Buenos Aires trabajó en varias obras con Laloux, siendo posteriormente designado como arquitecto de Palacios Nacionales.

⁴⁴ Pierre Lefrince-Ringuet (1874-1954) -mencionado en CD como “Riuguet”- también fue un ex alumno de la ENSBA y obtuvo una “mención honorable” en el concurso Grand Prix de 1094. Prosiguió su actividad académica como profesor en la *École centrale des Arts et Manufactures* y proyectando diversos edificios públicos en Francia.

⁴⁵ Sesión del Consejo Directivo (CD) del 20 de diciembre de 1912. Revista de la Universidad de Buenos Aires, (1913), Año 10, Vol. 21, Pp. 187. La intención inicial fue contratar a Karman para los dos primeros Cursos de Arquitectura y el curso de Teoría de la Arquitectura ante la licencia solicitada por Pablo Hary para ausentarse durante el año 1913. En sucesivas reuniones del CD se menciona la

tamina elegir a René Villeminot como profesor suplente de Eduardo Le Monnier en el Tercer Curso de Arquitectura.⁴⁶

Traducido como *taller*, a partir de 1914 el dominio de los *ateliers* fue progresivamente concentrándose en Karman y Villeminot por encima de los demás “directores de aula”. Hacia principios de la década de 1920, entonces, ambos serían considerados los “maestros de taller” por excelencia. (Figura 17) La relevancia otorgada a la contratación de Karman revela una inicial importancia otorgada a la figura como titular de tres cursos de Arquitectura.⁴⁷ Sin embargo, durante los dieciséis años en los que fue profesor de la EA, Villeminot construyó progresivamente su autoridad. Al mencionado cargo de profesor suplente del Tercer curso de Arquitectura, logrando la titularidad en 1925-, en 1916 es nombrado suplente de la asignatura Composición decorativa, logrando la titularidad en 1920 de los dos cursos. Ese mismo año, por pedido de los estudiantes, abre un taller libre de Arquitectura, haciéndose cargo de los cursos de Primero a Cuarto año. A su vez, en el marco del interés de la EA por conocer las particularidades regionales de la arquitectura local, a partir de 1923 Villeminot realizó viajes de estudios con sus alumnos por diversas ciudades del norte argentino. (Figura 18) Esta relevancia académica también se verifica en su participación como jurado en diversos Congresos, Concursos y Salones nacionales de arte promovidos desde instituciones y sociedades nacionales y extranjeras.⁴⁸



Figura 18: Villeminot y sus alumnos de viaje de estudios al norte argentino (ca. 1925). **Fuente:** Archivo familiar Chedeville-Villeminot.

De esta manera, hacia mediados de la década de 1920 son diversos los indicios que marcarían una disconformidad de varios profesores de la EA con Villeminot, junto con una manifiesta preferencia del alumnado por el taller de Villeminot en detrimento del de Karman (Cravino, 2012)⁴⁹

Pero quizás, la diferencia radical entre ambos se encontraba por fuera de la Escuela. Como analizaremos posteriormente, Villeminot comenzaba a ser reconocido en la prensa gráfica como el “autor” de gran cantidad de obras públicas proyectadas por el territorio nacional⁵⁰. Sin embargo, este reconocimiento fue diametralmente opuesto al papel que tenía el ejercicio profesional en relación de dependencia. Considerado un rango inferior de actuación, fue enfáticamente cuestionado hacia el interior del campo profesional hegemónico por el rol de la SCA.

⁴⁹ Mariana Fiorito (s/f) y Ana Cravino (2012) indagan sobre esta situación siguiendo las sesiones del Consejo Directivo de la UBA y la carpeta de Villeminot en la SCA. Entre 1922 y 1927 es rechazada la postulación de Villeminot como Consejero directivo ante una serie de cuestionamiento a su conducta, que resultaron incompromisables. Existía, también, una relación conflictiva con Pablo Hary, quien presenta su renuncia en 1924. Al mismo tiempo, el alumnado exhibía una manifiesta preferencia por el taller de Villeminot, plausible de ser analizada en los artículos publicados en la Revista de Arquitectura.

⁵⁰ A veces como “arquitecto”, otras como “ingeniero”, en algunos casos como “director”, otros como “arquitecto-jefe”, y en otras como “dibujante de planos”.

reputación de Karman como alumno beaux-arts y su actuación como profesional en comisiones científicas y artísticas y en obras públicas de Francia. Revista de la Universidad de Buenos Aires, Op. Cit.

⁴⁶ Le Monnier y posteriormente Karman se ausentaron para cumplir con las obligaciones del servicio militar en el ejército francés. Karman será reemplazado por Cornelio Van Dorsser Az. En la sesión del CD del 20 de julio de 1914 aparece su nombramiento bajo el nombre de René “Villomenet”. En: Revista de la Universidad de Buenos Aires, (1915), Año 12, Vol. 29, pp. 76.

⁴⁷ En las sesiones del CD mencionadas, Durrieu expone su preocupación ante la figura de Karman. Si bien resulta idóneo para hacerse cargo de los cursos de arquitectura, no resulta pertinente para el de Teoría, dado que, por un lado, no domina la lengua española, y por el otro, “la enseñanza requiere de conocimientos del ambiente que solo pueden adquirirse por el ejercicio de la profesión durante un cierto número de años”. Por lo tanto, se convoca como intérprete a Feliciano Durand, otro ex alumno beaux-arts. Sin embargo, en Teoría se nombra a Andrés Velázquez como suplente.

⁴⁸ Fue parte de la delegación argentina en el Congreso Panamericano de arquitectura (1920) como miembro de la EA y la DGA-MOP; Como miembro del jurado en concursos -anuales y de estímulo- que organizaba el Centro de estudiantes de la EA junto con la SCA; como jurado en la sección de arquitectura en los salones nacionales de arte, entre otros.

El taller: una práctica conflictiva

Analizar la actividad de los maestros de atelier supone conocer cómo se implementó esta modalidad en el ámbito local y cómo se articuló con las demás asignaturas. Como vimos, el taller fue considerado el necesario dispositivo *beaux-arts* para enfrentar un doble desafío: por un lado, fundar la disciplina arquitectónica en la dimensión proyectual con la consecuente construcción del arquitecto como “genio-artista”; por el otro, mediante el desarrollo de un *método de composición*, dotar de unidad, sobriedad y homogeneidad al ecléctico repertorio de formas disponibles en la babélica Buenos Aires de principios de siglo XX. (Liernur, 1985)

Pero existen dos marcadas diferencias: las *dos puntas de lanza* de la *École*, el atelier y los concursos, fueron absorbidos con divergencias, generando una serie de conflictos en su implementación. A diferencia del sistema de la *École*, donde los alumnos ascendían de clase mediante la obtención de “créditos” en los concursos y exámenes estipulados mensualmente, el sistema universitario local se organizaba por ciclos lectivos anuales, con el consiguiente problema de la pérdida de la regularidad ante su reprobación. Sin embargo, la diferencia radical consistió en la incorporación del *taller* dentro de la estructura curricular de la Escuela. Hasta 1921 siguió la lógica de las demás materias: una serie de trabajos prácticos, donde los alumnos desarrollaban en soledad un *partí* mediante un *esquicio de encierro* -la traducción del *loge beaux-arts*- de entre ocho y doce horas de duración firmado por el maestro a cargo⁵¹. Estos trabajos, terminados fuera de la Escuela, eran presentados a fin de año ante la mesa examinadora de arquitectura que los evaluaba y determinaba el pase al siguiente año.⁵²

Por otro lado, los concursos no cumplían la misma finalidad que en la *École*. Si bien tenían una finalidad pedagógica, ya sea en el Concurso anual de arquitectura, promovidos por el Centro de estudiantes de la EA como en el Concurso estímulo, promovido por la SCA, no presentaban una manifiesta articulación entre el ámbito

universitario y el campo de actuación profesional del Estado, por lo que no prometía proyecciones profesionales.⁵³ Esta condición estaba reservada a los ingenieros, quienes desde mediados del siglo XIX fueron construyendo su prestigio en la articulación entre docencia universitaria y cargos jerárquicos en el aparato burocrático del moderno estado en construcción, promovidos por la elite política. (Buchbinder, 2005; Ballent, 2008)

Desde esta particular asimilación de la práctica del *atelier beaux-arts* al taller local, la incorporación del maestro-guía, la elaboración de *esquisses* cortos y los proyectos de larga duración, fueron consolidando su orientación hacia un oficio proyectual sostenido en el concepto de composición. Al mismo tiempo, hasta 1924 la materia *Teoría de la Arquitectura*, a cargo de Pablo Hary, construyó el andamiaje teórico fundacional para sustentar el oficio proyectual en el complejo entramado de la tratadística francesa decimonónica. El problema, entonces, radica en descifrar qué se entendía por composición.

Rene Villeminot: maitre d'atelier

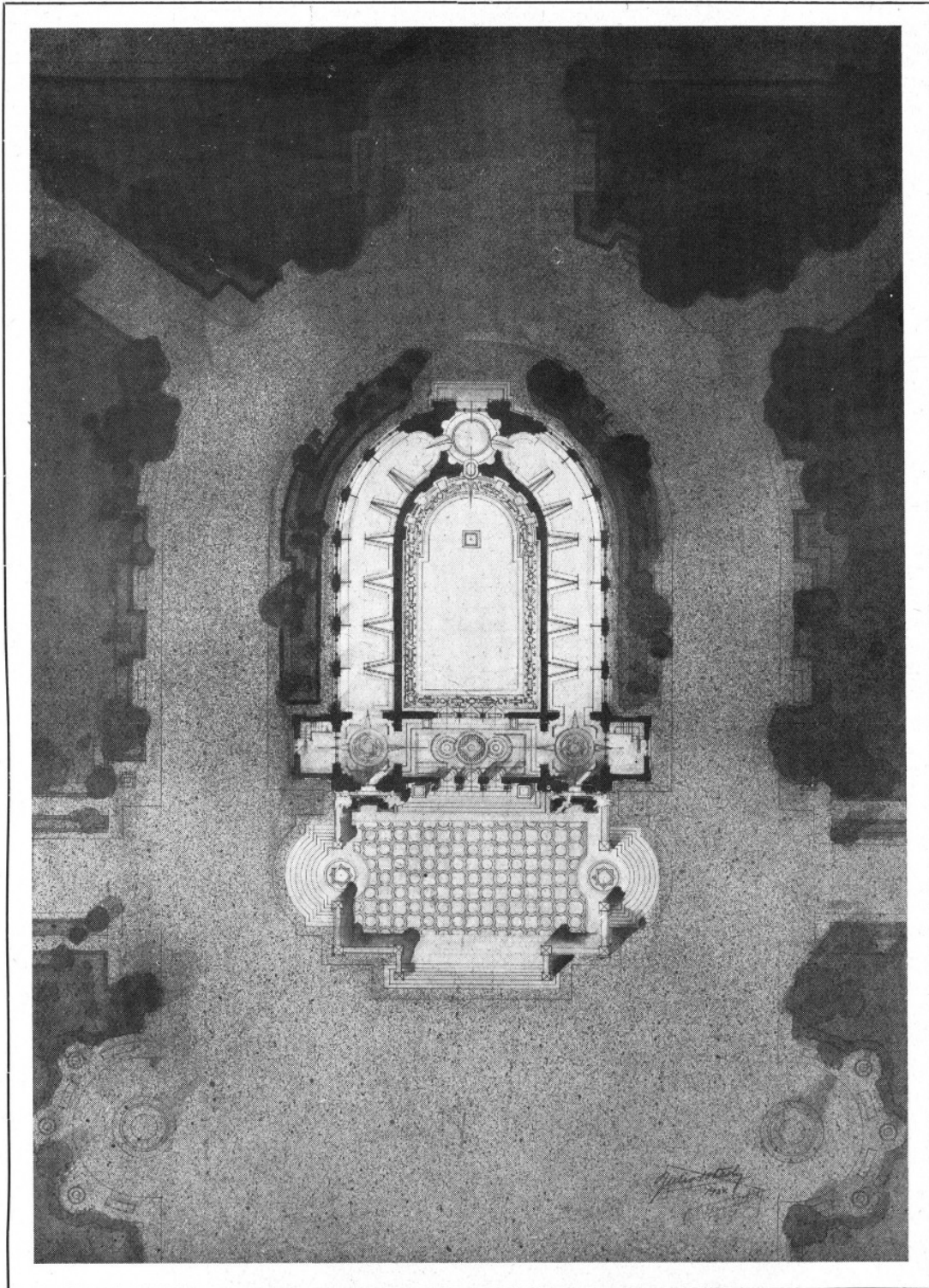
La arquitectura debe ser una expresión artística de las necesidades. Todo lo que no es verdadero y sincero no es artístico: es falso y es feo. La verdad es la única expresión artística. Hay que tener en cuenta los tiempos en que vivimos, la vida que hacemos, las necesidades que tenemos que llenar, los materiales de que disponemos. La naturaleza, la tierra, el ambiente de cada país dirá al verdadero arquitecto cual es la orientación que debe tomar (René Villeminot. *Diario El Bien Público*, 7 de marzo de 1920)

La Revista de Arquitectura fue el medio de prensa gráfica en el que se publicaron los diversos concursos y proyectos realizados en la Escuela. Estas seguían algunos lineamientos: se seleccionaba parte de la documentación de estos ejercicios junto con la enunciación sintética del programa. A su vez, cada proyecto

⁵¹ Los estudiantes debían realizar un *partí* y entregarlo por lo general en escala 1:200. Aproximadamente dos meses después debían presentar la versión final según la documentación requerida: por lo general, todas plantas, dos secciones, dos fachadas, un detalle y una perspectiva, en diferentes escalas, 1:200 a 1:20.

⁵² Esta mesa estaba compuesta por los profesores de todos los cursos de la materia del área arquitectura.

⁵³ En la mayoría de los casos, el jurado de estos concursos estaba compuesto por profesores de la misma EA junto con altos cargos jerárquicos de las instituciones participantes. Vale decir que gran parte de los profesores de la escuela se desempeñaban en la profesión como “arquitectos-patronos”, es decir, proyectaban y dirigían la materialización de sus obras.

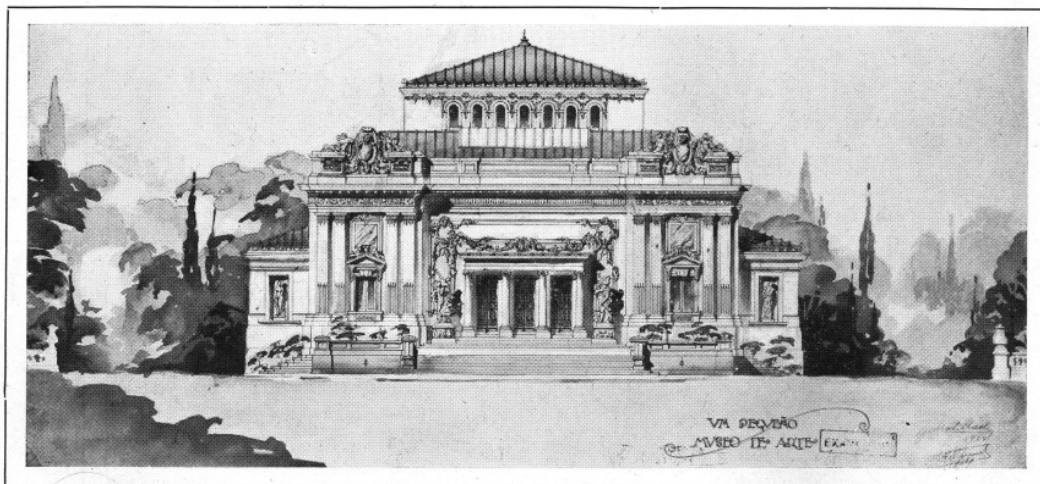


ESCUELA DE ARQUITECTURA
TEMA: UN PEQUEÑO MUSEO DE ARTE
Planta

Autor;
Julio V. Otaola

Profesor;
René Villeminot

Figura 19: Julio Otaola, "Un pequeño Museo de Arte". Planta. Segundo Curso de Arquitectura (1924). Taller a cargo de Villeminot. **Fuente:** Revista de Arquitectura SCA (55), 1925.



ESCUELA DE ARQUITECTURA
TEMA: UN PEQUEÑO MUSEO DE ARTE

Autor:
Julio V. Otaola

Profesor:
René Villeminot

Figura 20: Julio Otaola, “Un pequeño Museo de Arte”. Vista. Segundo Curso de Arquitectura (1924). Taller a cargo de Villeminot. **Fuente:** Revista de Arquitectura SCA (55), 1925.

era exhibido con el nombre de su autor y del profesor a cargo, de modo que el prestigio no sólo era del alumno, sino también del maestro.⁵⁴ Si bien aparecen varios profesores, a partir de 1923 existe un predominio de las publicaciones de ejercicios a cargo de Karman y Villeminot.

Dado que son trabajos de alumnos, analizarlos merecía conocer el proceso de cada uno. Sin embargo, nos interesa dilucidar aquellos procedimientos y nociones recurrentes en los ejercicios de taller y su relación con los principios codificados en los cursos de Teoría.⁵⁵

De primer a cuarto año, los programas crecían en complejidad iniciando el abordaje de la composición de “elementos” más sencillos, como una fachada o un pabellón, hasta ejercicios de “gran composición”, como una catedral o una Facultad de arquitectura. Sin embargo, no sólo existían los monumentales programas que estaban en la cúspide jerárquica *beaux-arts*, orientados hacia programas estatales y grandes residencias. Aunque escasos, desde mediados de la década de 1920 comenzaron a aparecer programas orientados hacia fines especulativos, como

casas de renta, y de interés social, como barrios de viviendas colectivas.⁵⁶ No obstante, la megalomanía *beaux-arts* de los concursos Grand Prix aparece mesurada, siendo su escala más cercana a los ejercicios de los Concursos de emulación, factibles en su ideación y en consonancia con las necesidades de la época.

En esta dirección, elegimos analizar dos proyectos que trabajan sobre un programa museístico: el trabajo de Julio Otaola, alumno del Segundo curso de arquitectura del taller de Villeminot (1924)⁵⁷ y el de Mario Fenoglio, alumno del Segundo curso de arquitectura del taller de Karman (1925)⁵⁸ Con un programa similar, en ambos casos la clave consistió en identificar aquel “elemento” que definiera la naturaleza del programa y jerarquizar su posición como *punto dominante*: la gran sala de exposición. Situada sobre el eje axial de composición, la sala es concatenada en una secuencia espacial con los espacios monumentales: el podio y la *loggia* de acceso y el vestíbulo. Esta centralidad es reforzada por la subordinación de las salas menores y dependencias dispuestas alrededor. (Figura 19, 20, 21)

⁵⁴ Desconocemos los criterios de selección para su publicación, dado que sólo fueron exhibidos junto al programa -suponemos, reducido- de cada ejercicio. La publicación no incorporaba toda la documentación requerida para los concursos y tampoco figuraba la escala en la que fueron presentados. Podríamos pensar que fueron seleccionados para publicar los más idóneos, pero es una primera aproximación.

⁵⁵ Las consideraciones aquí expuestas no pretenden extenderse a la totalidad de la producción.

⁵⁶ Si bien aparecen desde 1915, partir de 1923 es posible seguirlos regularmente en la Revista de Arquitectura donde se enuncian los programas de cada proyecto publicado.

⁵⁷ Programa publicado en la Revista de Arquitectura N°55 (1925), pp. 248-250.

⁵⁸ Programa publicado en la Revista de Arquitectura N°68 (1926), pp. 319.

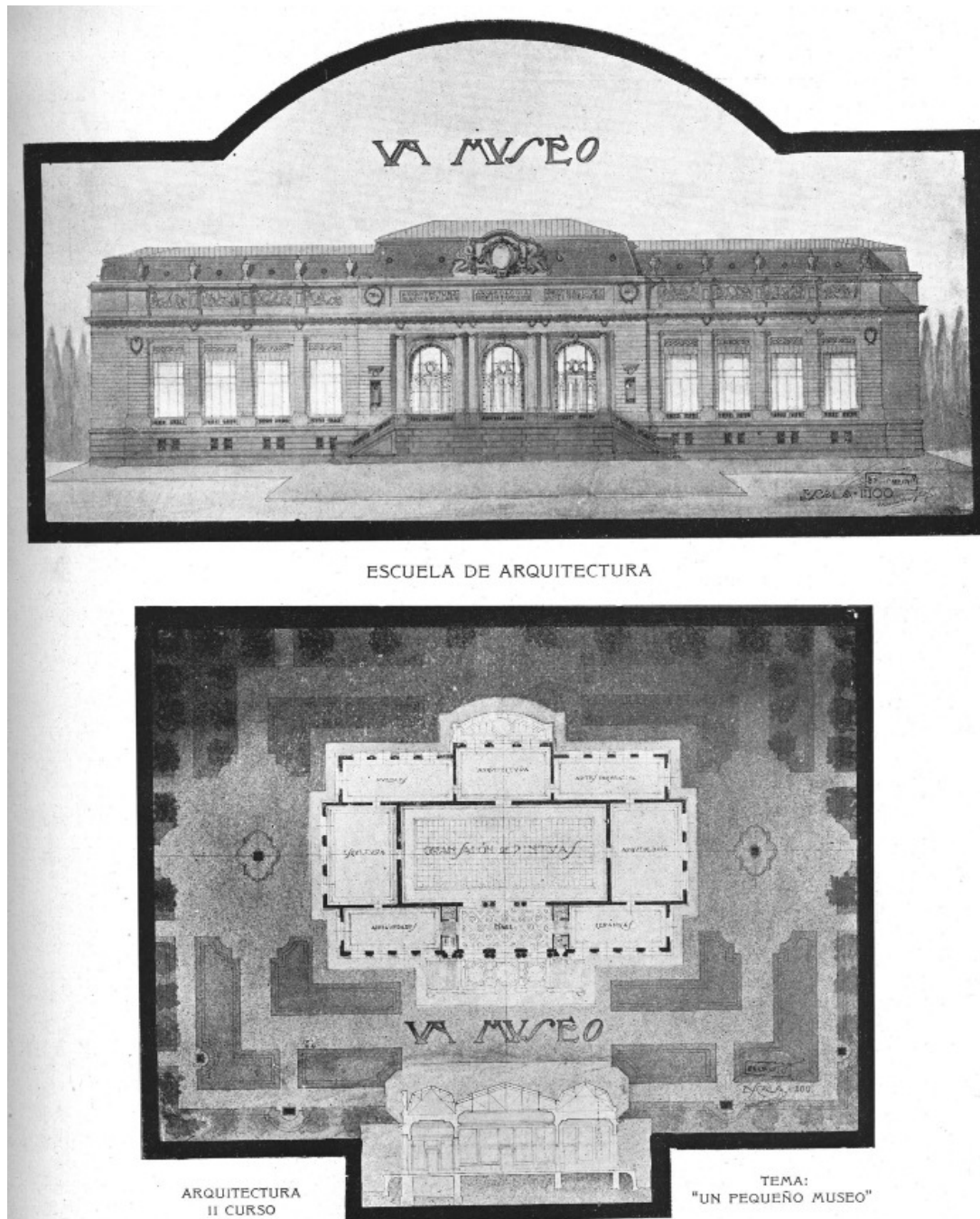


Figura 21: Mario Fenoglio, “Un pequeño Museo”. Planta y vista. Segundo curso de arquitectura (1925). Taller a cargo de Karmán **Fuente:** Revista de Arquitectura SCA, (68), 1926.

El partido, término utilizado para traducir el *parti beaux-arts*, permitía disponer según los “principios de composición encontrados en los maestros antiguos” (Villeminot, 1916) una serie de *elementos* ordenados a partir de la identificación del propósito del edificio, plausible de ser decodificado en la enunciación del programa. En esta dirección, la arquitectura se entendía bajo la noción de composición codificada por Guadet y explícitamente enunciada por Hary:

Componer es hacer uso de lo que se sabe. La composición trabaja, con materiales, tal como lo hace la construcción, y estos materiales son, precisamente, los elementos de la Arquitectura (Guadet, 1901: 8)⁵⁹

⁵⁹ « Je n'arriverai pas non plus, je l'ai déjà dit, jusqu'à la composition même, c'est-à-dire jusqu'à la solution du programme. Composer, c'est faire emploi de ce qu'on sait. La composition a ses



Figura 22: José Mille, una “Gran catedral” de José Mille. Perspectiva. Cuarto curso de arquitectura (1927). Taller a cargo de Villeminot. **Fuente:** Revista de Arquitectura SCA, (94), 1928.



Figura 23: José Mille, una “Gran catedral” de José Mille. “Silueta”. Cuarto curso de arquitectura (1927). Taller a cargo de Villeminot. Op. cit.

Nada hay con seguridad más atractivo que la composición, nada más seductor. Es el auténtico dominio del artista [...]. ¿Qué es componer? Reunir, ensamblar, unir las partes del todo. Estas partes, a su vez, son los elementos de la composición, y así como realizareis vuestros edificios con muros, aberturas, bóveda, techos -elementos todos de la arquitectura- así también integrareis vuestra composición con habitaciones, vestíbulos, salidas y escaleras. Tales son los elementos de la Composición (Guadet, 1901: 4)⁶⁰

Si bien los principios de ordenación son similares, el modo de corporizarlos es diferente. En contraposición a la lógica de articulación volumétrica del proyecto de Mario Fenoglio, la gran sala de exposiciones curva del proyecto de

Julio Otaola es rodeada perimetralmente por un corredor que plantea un dinámico y continuo *recorrido* por las salas menores. Si bien esta espacialidad interior no se manifiesta en el exterior, la jerarquía evidenciada en planta aparece corporizada en el exterior en la sofisticada articulación volumétrica, cuyo cuerpo central despliega una escala ascendente desde la loggia de acceso, el vestíbulo y la gran sala de exposiciones.

Sin embargo, lo que cambiaba en estos ejercicios era la *cantera de la historia* a la que recurrían para dotar de *carácter* a la obra. El proyecto de Fenoglio maneja un repertorio estilístico propio al clasicismo francés del siglo XVIII, mientras que en el caso de Otaola aparecen inflexiones que remiten a las villas palladianas del siglo XVI, aunque con ornamentación más suntuosa.

A diferencia de los trabajos de alumnos guiados por Karman, la gran mayoría de los trabajos publicados a cargo de Villeminot revelan mayores libertades estilísticas que lo distancian de la ortodoxia del clasicismo francés y permiten evidenciar la recurrencia a “otras” canteras históricas afines a la variedad del clima y la geografía local.

En este sentido, el carácter cambiaba junto con el destino de la obra. En los programas religiosos, el repertorio estilístico-formal oscilaba hacia el neo-gótico, como en el caso del proyecto para una “Gran catedral” de José Mille, alumno del Cuarto curso de arquitectura (1927)⁶¹ (Figuras 22 y 23)

⁶¹ En Revista de Arquitectura N° 94 (1928), pp. 473-476.

matériaux, comme la construction a les siens, et ces matériaux, ce sont précisément les Eléments de l'Architecture » (Guadet, Tomo I, Prefacio, pp. 8) Traducido al español por Eduardo Gentile.
⁶⁰ «Rien, certes, n'est plus attachant que la composition, rien n'est plus séduisant. C'est le vrai domaine de l'artiste, domaine sans autres bornes, sans autres frontières que l'impossible. Mais qu'est-ce que composer? C'est mettre ensemble, souder et combiner les parties d'un tout. A leur tour, ces parties, ce sont les éléments de la composition; et de même que vous réaliserez votre conception avec des murs, des baies, des voûtes, des toitures — tous les éléments de l'architecture — vous établirez votre composition avec des salles, des vestibules, des dégagements, des escaliers, etc. Ce sont les éléments de la composition”. (Guadet, 1901, Tomo II, Libro VI, Los elementos de la composición, pp. 4). Traducido al español por Eduardo Gentile.

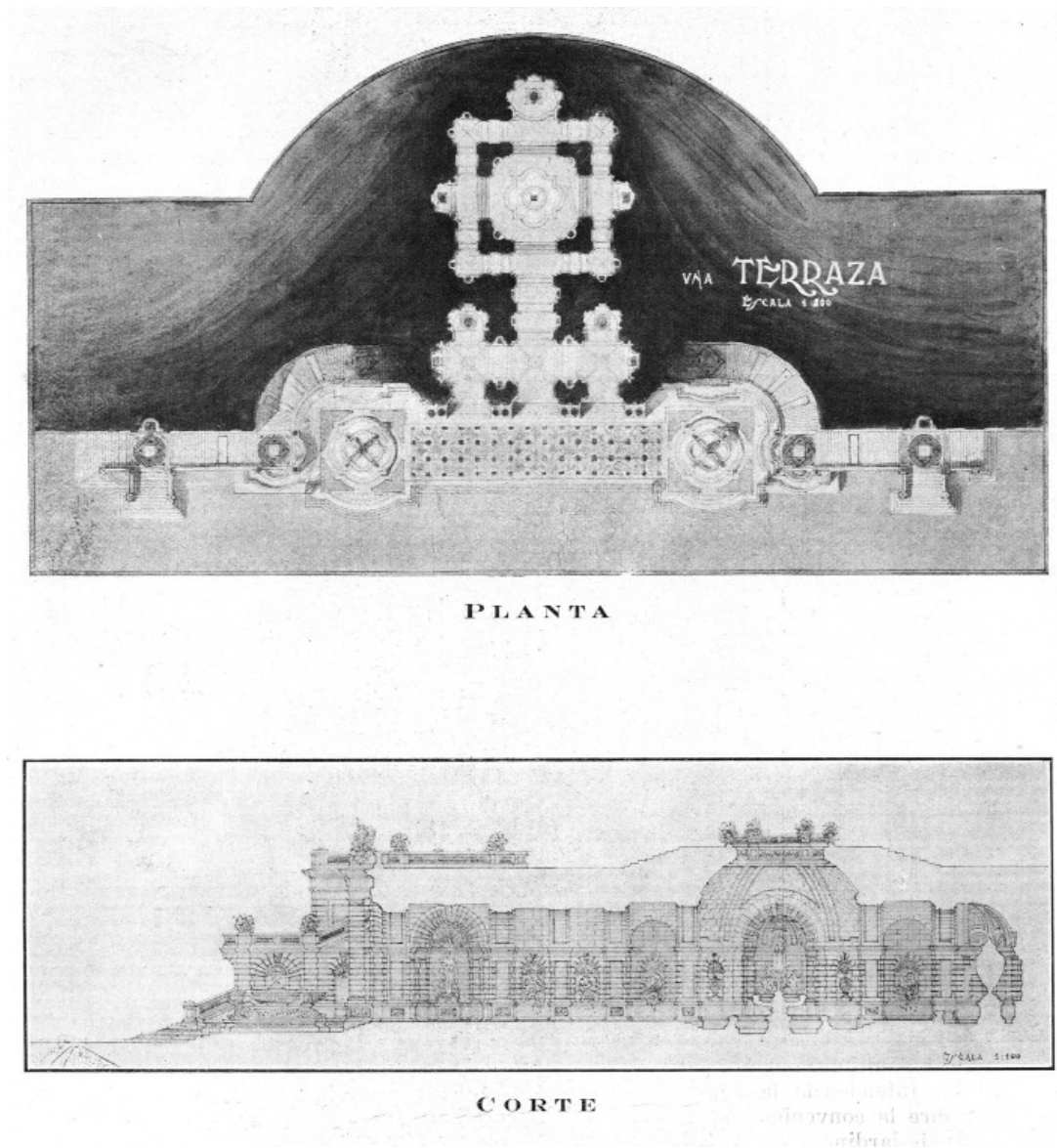


Figura 24: Rafael de Palo, “Una Terraza”. Planta y sección. Primer curso de arquitectura (1924). Taller a cargo de Villeminot. **Fuente:** Revista de Arquitectura SCA, (42), 1924.

Asimismo, insertos dentro de un ambiente semi-rural, la terraza del alumno Rafael de Palo⁶² del primer Curso de arquitectura (1924) y el puente diseñado por Carlos Baldini⁶³, también del primer curso pero del 1926, recurren a la cantera romana, el primero con reminiscencias a las infraestructuras de acueductos, y el segundo con un repertorio cercano a las trasgresiones lingüísticas de Giulio Romano, ya sea por la utilización de los órdenes, como por la solidez y rudeza expresiva de los muros de piedra. (Figura 24, 25 y 26)

⁶² En Revista de Arquitectura N° 42 (1924), pp. 172-173.

⁶³ En la Revista de Arquitectura N° 96 (1928), pp. 580.

En efecto, la arquitectura no sólo se trataba, como decía Guadet, de *disponer los elementos* de composición. También consistía en el “*arte de construir con conveniencia, solidez y expresión*”. (Hary, 1916). Conveniencia, entendida como la armonía entre el destino y la obra; Solidez, en tanto exigencias de la construcción que concilie la estática con la definición formal de la obra; Expresión, en tanto el edificio enuncie su destino mediante el uso de los materiales, la morfología, el ornamento o sus símbolos.

Asociada a la idea de belleza, la definición de *convénance* puede rastrearse en la tradición francesa hasta mediados del siglo XVIII en los *Cours*

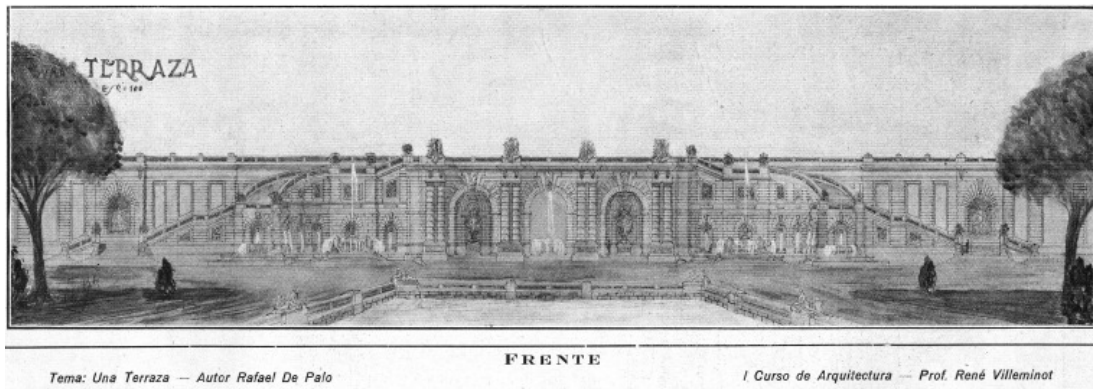


Figura 25: Rafael de Palo, “Una Terraza”. Vista. Primer Curso de arquitectura (1924). Taller a cargo de Villeminot. **Fuente:** Revista de Arquitectura Op. Cit.

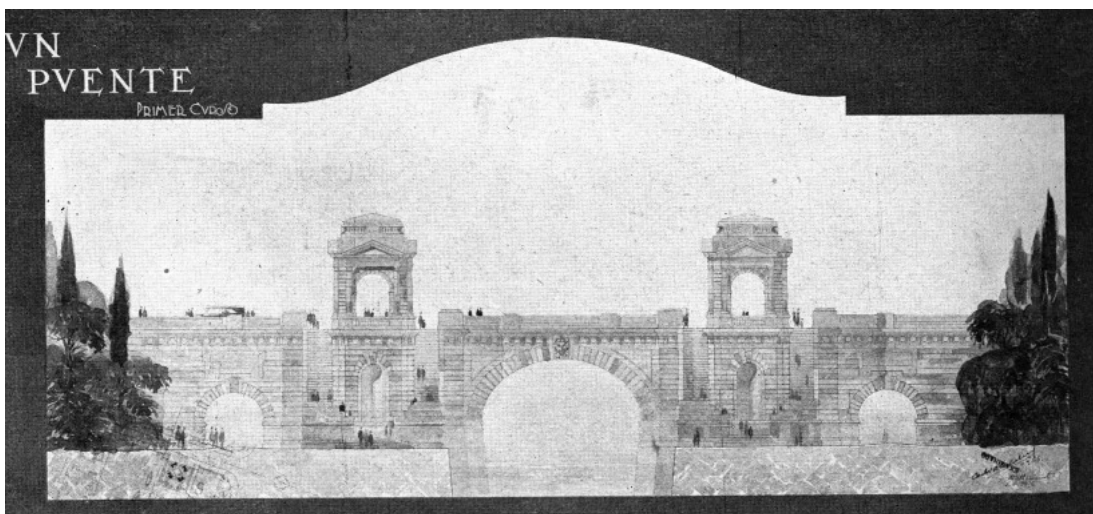


Figura 26: Carlos Baldini, “Un puente”. Vista. Primer Curso de arquitectura (1926). Taller a cargo de Villeminot. **Revista de Arquitectura SCA (96), 1928.**

de *Architecture* de Blondel junto con las teorías codificadas durante el siglo XIX en los tratados de Hyppolithe Taine y Charles Blanc.⁶⁴ Estos manuales circulaban por las bibliotecas de Escuela de Arquitectura, de la Sociedad Central de Arquitectos, de la Biblioteca Nacional y del Colegio Nacional desde finales del siglo XIX⁶⁵ y como vimos, aparecían reformuladas en los cursos de Teoría de Arquitectura de Hary publicados en la *Revista de Arquitectura* a partir de 1916.

Estas ideas revelan una compleja formulación de la noción de carácter. Por un lado, en las teorías de Charles Blanc, la belleza de la obra era garantizada mediante su adecuación al uso y el

aspecto exterior que debería apelar a la “verdadera” solidez: no sólo tiene que serlo sino parecerlo. Por el otro, la noción de carácter debía asentarse en lo que se conoció como la *teoría del milieu*, formulada por Taine a mediados del siglo XIX. Aquí, el carácter se definiría en relación a la condición del entorno natural, ya sea entendido como las particularidades del clima, la geografía o la tradición “nacional”.

Por lo tanto, la teoría del carácter no sólo involucraba la noción de *conveniencia* anteriormente planteada sino también, como afirmaba Villeminot, el dilema de crear un *estilo nacional* atento a la diversidad de climas y topografías, como respuesta ante el marcado cosmopolitismo producto de la inmigración.

Ante esta disyuntiva, Rene Villeminot tendrá la oportunidad de ensayar diversas respuestas arquitectónicas por fuera de la Escuela en la construcción de la obra pública del MOP.

⁶⁴ *Philosophie de l'Art* (Taine, 1865); *Grammaire des Arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture* (Blanc, 1867) Para un minucioso desarrollo de los debates en torno a la teoría del carácter en el ámbito francés desde finales del siglo XVIII, Cfr. (Shmidt, 2012)

⁶⁵ Sobre la Tradadística de arquitectura en la Argentina, Cfr. (Shmidt, 1995).

René Villeminot: entre el técnico y el artista

Los primeros planos firmados por Villeminot en la Sección de Proyectos de la DGA-MOP aparecen en 1914. Desconocemos los motivos de su ingreso al Ministerio, pero tanto en la EA como en la DGA, así como en la tarjeta de promoción de un “estudio de arquitectura, decoraciones interiores y consultas técnico-legales” la figura que se repite es el Ingeniero Mauricio Durrieu, Director General de Arquitectura del MOP desde 1911 hasta 1915, Consejero directivo y profesor en la EA, quien probablemente pudo haber recomendado a Villeminot para el cargo⁶⁶ (Figura 27)

En el marco de la extensión del proyecto de modernización al territorio nacional, a partir del Centenario esta Sección fue la encargada de proyectar centenares de nuevas instituciones que exhibieran la presencia material y simbólica del Estado (Oszlak, 2006). Estas sedes incluían un vasto programa: cárceles, hospitales, pero fundamentalmente, instituciones educativas como colegios nacionales y escuelas normales, así como escuelas industriales y de artes y oficios.

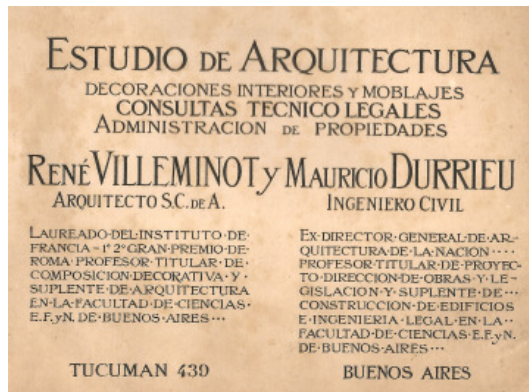


Figura 27: Tarjeta de promoción de un “estudio de arquitectura, decoraciones interiores y consultas técnico-legales” (s/f) Suponemos que es posterior a 1915 dado que Durrieu ya no era DGA- MOP. **Fuente:** Archivo familia Chedeville-Villeminot.

Durante catorce años Villeminot aparece como uno de los profesionales con mayor actividad proyectual. En los más de quinientos

⁶⁶ En los documentos familiares recopilados por su esposa Marguerite la tarjeta de promoción del estudio está acompañada de una fotografía de una obra que realizaron juntos, “la unión mercantil”. Lamentablemente, no poseen fecha.

cuarenta planos registrados bajo su autoría en el antiguo MOP encontramos documentación gráfica que van desde anteproyectos en escala 1:200 hasta detalles ornamentales en escala 1:1. En estos casos, aparece como autor de la obra o en su defecto como responsable de “preparar” o “revisar” numerosos planos del legajo de obra.⁶⁷

Esta presencia es reforzada en las publicaciones de diarios de la época, en su mayoría destacando su figura como “Jefe de proyectos”-⁶⁸ Sin embargo, en los organigramas publicados en las memorias del MOP, quienes aparecían a cargo de esta Sección eran Cornelio Van Dorsser Az y Domingo Pitella.⁶⁹ Si bien Villeminot legalizó su título en 1922- necesario desde 1905 para ocupar cargos en la administración pública- aún después de esta fecha no encontramos registros al respecto.⁷⁰ Junto con otros profesionales, Van Dorsser Az figura en varias obras como autor o firmante, inclusive elaborando documentación durante los mismos años y en las mismas obras que Villeminot. Así como se mencionan profesionales, en muchos casos la autoría de las obras refiere a “Sección de proyecto A” o “B”, lo cual supone la existencia de varios equipos de proyecto.

Por lo tanto, existen dos grandes problemáticas en torno al papel de Villeminot en las obras proyectadas dentro de la DGA. Por un lado, la figura del autor en las reparticiones estatales, con la progresiva limitación de sus incumbencias en cada Sección y en sintonía con la especialización del campo del saber. Por el otro, la presencia de los arquitectos en el MOP, un organismo con un marcado perfil ingenieril que progresivamente irá incorporando a la Arquitectura como campo disciplinar para afrontar problemas que desde los saberes técnico-científicos no podía asumir.

⁶⁹ Actualmente Centro de documentación e investigación de la arquitectura pública (CeDIAP). Agradezco la generosidad y paciencia de Sebastián de Zan y de Diego Brie para la recopilación y análisis del material.

⁷⁰ Artículos publicados sobre las actividades del MOP en los diarios La Nación y La Prensa

⁷¹ En los Boletines de Obras Públicas relevados desde 1913 hasta 1927 encontramos el organigrama detallado hasta 1916. Los pertenecientes a los años 1917-18-19 se encuentran extraviados y a partir de 1920 ésta descripción desaparece de los boletines.

⁷² La Ley 4560, sancionada en 1905, exigía poseer título nacional de arquitecto o ingeniero para ocupar cargos en la administración pública.

Un problema de Estado: la búsqueda de una *grand architecture*

En el marco del proceso de federalización de Buenos Aires como capital de la nación y bajo el modelo de producción agro-exportador, la creación del MOP (1898) tuvo el propósito absorber las reparticiones estatales existentes en una estructura centralizada en Buenos Aires con delegaciones en el resto de las provincias.⁷¹ Su finalidad consistió en el estudio, la inspección y ejecución de los nuevos programas edilicios, que junto con una red infraestructura ferroviaria permitirían conectar el puerto con el resto del territorio nacional. Desde la creación de las primeras reparticiones estatales en 1862, varias fueron las modificaciones que se sucedieron como respuesta al proceso de construcción de la nación, que requería de una estructura estatal de creciente complejidad y a la vez, de decidida presencia para su intervención dentro de la sociedad (Ballent, 2002; 2005).

Durante este periodo, la presencia de los arquitectos en las reparticiones estatales fue escasa. Como vimos anteriormente en el ámbito de la UBA, a lo largo del siglo XIX el conocimiento científico de los ingenieros fue consolidándose como campo del saber legítimo considerado emblema de los aspectos técnicos de la modernidad. Hacia principios del siglo XX, entonces, esta burocracia técnica de ingenieros era reconocida por los círculos oficiales como portadora de “saberes de Estado” (Plotkin, 2012) sustentados en valores de racionalidad, eficiencia y precisión científica (Ballent, 2005; 2008).

Sin embargo, aunque de manera exigua, en los últimos decenios del siglo XIX existió desde el Estado una voluntad de superar esta impronta racional y pragmática, factible de ser reconocida en la progresiva incorporación de “arquitectos-ingenieros”, con una formación que mediaba entre el artista y el técnico, a cargo de las secciones de las reparticiones estatales encargadas de proyectar los *palacios* institucionales para la “capital permanente”.⁷²

⁷¹ Las demás direcciones se denominaron: Dirección de Ferrocarriles nacionales, la Comisión de Obras de Salubridad de la Capital y el Departamento de Ingenieros Civiles de la Nación.

⁷² Tal es el caso de los cargos de “arquitecto principal” o “Inspector general de arquitectura” que surgió luego de las sucesivas reorganizaciones del Departamento de Ingenieros Civiles de la Nación en la década de 1880. Carlos Geneau lo desarrolla minuciosamente. Asimismo, Claudia Schmidt realiza un pormenorizado desarrollo de este periodo en su tesis doctoral. Cfr. (Schmidt, 2012)

Ante la necesidad de una arquitectura que exhibiera el carácter público y nacional, las ideas de regularidad, racionalidad y economía de vertiente politécnica resultaban insuficientes para la expresión de monumentalidad de las sedes del naciente Estado moderno. (Schmidt, 2012)

En este sentido, la Dirección General de Vías de Comunicación y Arquitectura (DGVCyA), una de las cuatro direcciones del incipiente MOP, retoma esta voluntad de expresión del carácter público de la arquitectura.⁷³ En su estructura, incorporaba tres inspecciones siendo la de arquitectura la encargada de la “construcción, el embellecimiento y conservación de edificios públicos e inspección de obras particulares concebidas por la Nación” (Geneau, 1919). La figura del “Inspector general” estaba a cargo de coordinar un equipo conformado por una jerarquía de profesionales, técnicos y administrativos encargados de la elaboración de proyectos, la gestión y dirección de obras.⁷⁴

No obstante, hacia 1906, la gran complejidad de las obras a cargo de la DGVCyA supuso la modificación de la estructura del MOP. Dividida en tres direcciones, se creó la Dirección General de Arquitectura (DGA) con la finalidad de especializar sus incumbencias y asumir la complejidad de proyectar, dirigir y gestionar las obras nuevas y preexistentes. Esto supuso dividirla en cinco áreas: las Secciones de Proyectos, de Presupuestos y Subsidios, de Revisión de Obras y Liquidaciones, de Conservación de Edificios y de Inspección de obras.⁷⁵

Sin embargo, desde la creación del MOP en 1898 hasta 1932, año en el que el arquitecto José Hortal asume la DGA, las secciones encargadas de proyectar, dirigir y gestionar las obras de arquitectura estuvieron en su mayoría dirigidas por ingenieros. El caso de la DGA no escapa a esta condición.⁷⁶ Su estructura jerárquica estaba conformada por

⁷³ Las otras tres direcciones eran: la Dirección de Obras Hidráulicas, la Dirección General de Obras de Salubridad y la Dirección General de Contabilidad. Mencionar quienes ocupaban estos puestos.

⁷⁴ El equipo estaba conformado por: tres arquitectos de primera clase, un ingeniero sanitario, cuatro arquitectos de segunda clase, dos ayudantes, dos “dibujantes-proyectistas”, dos dibujantes de primera, uno de segunda y otro de tercera clase, más el personal administrativo.

⁷⁵ Junto con la Dirección de Ferrocarriles y la de Puentes, Caminos y Telégrafos.

⁷⁶ A excepción de Joaquín Belgrano, esto es posible evidenciarlo en la DGVCyA a cargo de Carlos Massini (1902-1904). La DGA estuvo a cargo de los ingenieros Mauricio Durrieu (1911-1916), León Walls (1915-16) y Sebastián Ghigliazza (1916-1932). Cfr. (Geneau, 1919)

un Director general, seguido por el Inspector General y Vicedirector y luego, el Arquitecto principal con incumbencias propias a la gestión y coordinación de las obras. Antes que proyectista, el arquitecto principal era un técnico-experto encargado de la coordinación de las diferentes secciones en relación a la interpretación de contratos, medianerías, servidumbres, proyectos, cálculos, presupuestos, especificaciones e informes técnicos. En esta jerarquía, entonces, la Sección de proyectos sería la encargada de proyectar tanto las obras nuevas como intervenciones en las existentes en la ciudad de Buenos Aires y en el resto de las provincias.

Este esquemático recorrido por las jerarquías e incumbencias dentro de la DGA permite evidenciar el lugar que ocupaba Villeminot dentro del MOP. Si en la Escuela de Arquitectura operaba en los talleres como “maestros de composición”, aquí debía trabajar subsumido dentro de una estructura jerárquica donde la libertad del arquitecto, a la manera del artista que domina la totalidad de su obra, resultaba supeditada a una cadena de decisiones que llegaba hasta del Poder Ejecutivo. Las limitaciones presupuestarias, los condicionamientos técnicos y legales de cada provincia implican una constante reelaboración de los proyectos por los miembros de las demás Secciones encargadas de la dirección y gestión de la materialización de las obras.

Esta condición fue atacada por los miembros más representativos de la SCA. Alejandro Christophersen, uno de los máximos defensores de la arquitectura como profesión liberal, consideraba el trabajo de los arquitectos en la administración pública como una salida laboral menor. En esta progresiva especialización de las incumbencias, la figura del arquitecto-proyectista, antes que un “arquitecto-patrón”, era considerada como un profesional anónimo cuya capacidad inventiva era neutralizada por las actividades técnicas y administrativas (Christophersen, 1931). Durante las tres primeras décadas del siglo XX, estas críticas harán cada vez más imperiosa la necesidad de la figura del “arquitecto no ingeniero”⁷⁷ principal, como portador de un saber especializado que desde la dimensión proyectual pudiera coordinar las obras a su cargo (Parera, 2012)⁷⁸.

Sin embargo, como veremos a continuación,

este prejuicio anulaba la posibilidad de reconocer en estos casos una capacidad inventiva superadora de experiencias anteriores. En las obras proyectadas por Villeminot encontramos una serie de particularidades que, en la búsqueda de una arquitectura de que exprese el carácter “nacional” y “regional”, suponen reflexionar sobre los criterios de regularidad y racionalidad hasta el momento ensayados, con una indagación estilística que incorpora nuevas fuentes de referencia.

Una medida y austera monumentalidad. “El partido de la sobriedad”⁷⁹

La futura arquitectura americana tendrá que ser regional. Cada paraje empleará sus materiales y dar a sus construcciones la modalidad que exija su clima. La topografía del terreno, el color del mismo, la proximidad o alejamiento del mar y tantos otros factores determinarán sus variantes y peculiaridades. (...) Verdad y adaptación a las necesidades son las normas que deben seguirse. (René Villeminot, Diario *El Bien Público*, 7 de marzo de 1920)

La vasta producción de Villeminot en proyectos *ex novo* como en intervenciones en obras existentes se extendió por todo el territorio nacional, en ciudades de la provincia de Buenos Aires, La pampa, San Luis, Santa Fe, Córdoba, San Juan, Corrientes, La Rioja, Tucumán, Jujuy, Chaco, Chubut y Río Negro. Ya sea como proyectista o como miembro del equipo encargado de elaborar el legajo de obra, las más de cincuenta y cinco obras incluían todo tipo de programas: escolares (escuelas normales, de artes y oficios y colegios nacionales); instituciones de enseñanza superior (Facultades y Academias); sedes institucionales del poder provincial (museos, palacios de gobierno); instituciones de carácter asistencial (asilos, institutos para “ciegos y sordomudos”, cárceles); conjuntos de “casas baratas” o “populares” y prototipos de viviendas individuales para empleados, además de edificios conmemorativos, como monumentos, iglesias y clubes.

Sin pretender agotar el análisis, elegimos

⁷⁷ Como afirmaba Carlos Altgelt.

⁷⁸ Cecilia Parera se extiende sobre este punto en su tesis doctoral reflexionando sobre la posibilidad de considerar a la Arquitectura, desde la década de 1930, como “saber de Estado”. Cfr. (Parera, 2012)

⁷⁹ Parafraseando a Liernur en su artículo *Buenos Aires del Centenario*, en la revista *Materiales* N° 4 (1985)

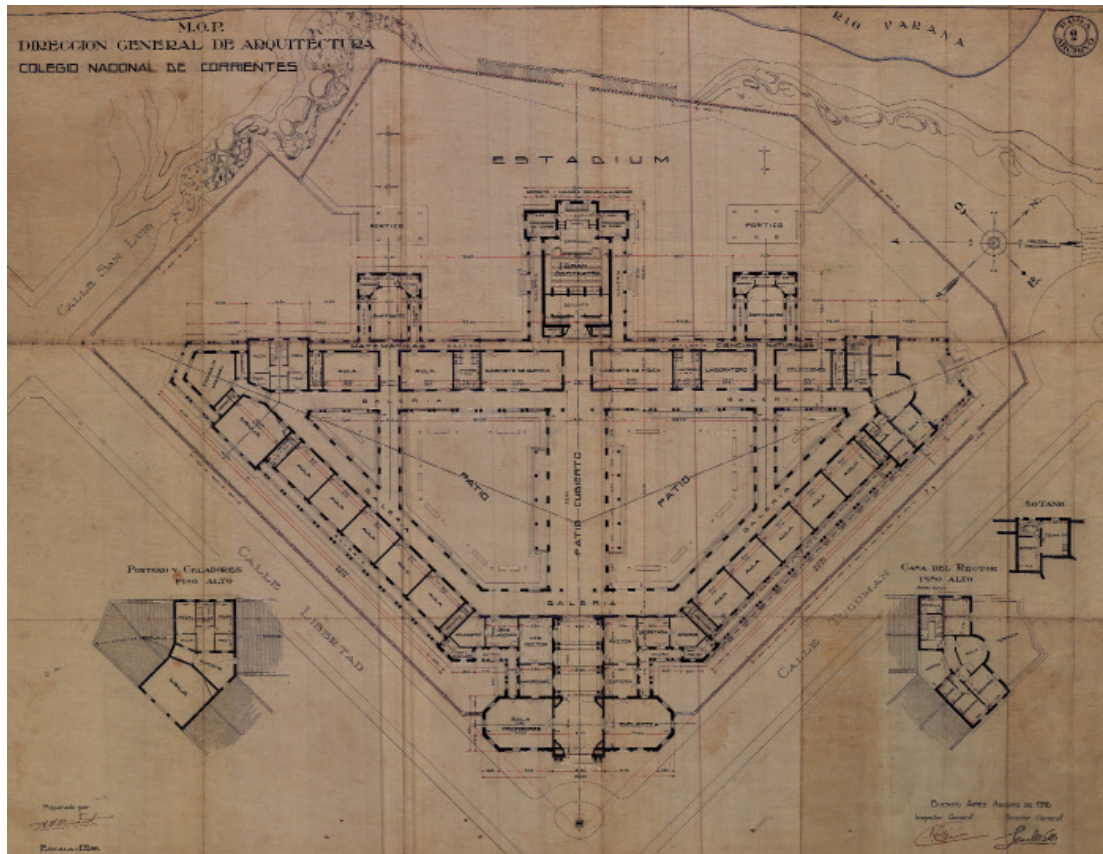


Figura 28: René Villeminot, Colegio Nacional de Corrientes (1916). Planta general, Escala 1:200. **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública –CeDIAP– del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

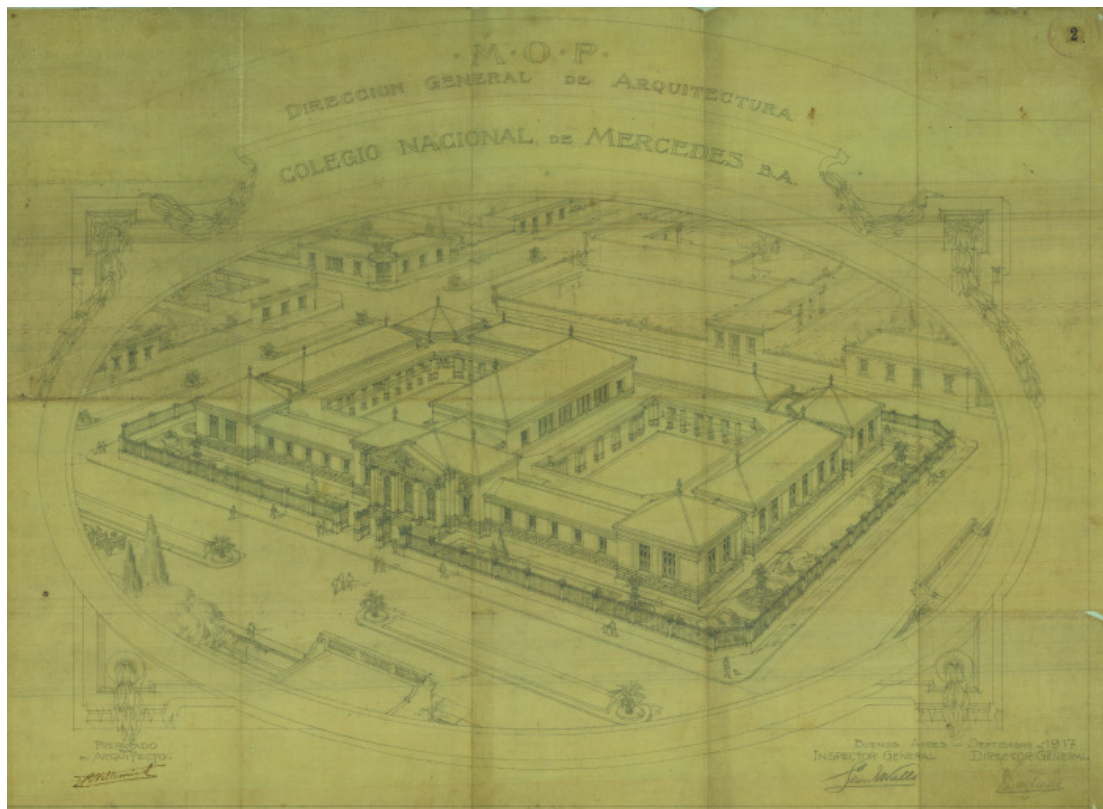


Figura 29: René Villeminot, Colegio Nacional de Mercedes (1917). Axonométrica. **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública –CeDIAP– del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

tomar tres casos del programa que concentra la mayor cantidad de obras: los colegios nacionales. Durante el primer gobierno de J. A. Roca (1880-1886) y en el marco de la sanción en 1884 de la Ley 1420 de educación común, gratuita, laica y obligatoria, el Estado creó el Consejo Nacional Educativo. Con la convicción política de construir de una *identidad nacional*, este organismo se propuso desarrollar un programa educativo para homogeneizar a la creciente inmigración que arribaba al país.

Esto se tradujo en una serie de edificios escolares para la educación primaria. Aunque con variaciones que oscilaban entre las “escuelas-palacios” y los “templos del saber”⁸⁰, en el período que va desde 1884 a 1914 es posible identificar la elaboración de una serie de ensayos proyectuales sostenidos sobre taxativos principios higienistas que alternan la *disposición* de los *elementos* característicos del programa: el patio, las aulas comunes y especiales, el área de biblioteca y/o museo, el gran salón, el sector directivo-administrativo y el bloque sanitario.

Progresivamente, el patio pasó de ser un reservorio de aire y luz a adquirir un rol dominante en la composición, aceptando distintas variaciones y tamaños. Alrededor de este “ámbito pedagógico”⁸¹ se disponían los cuerpos de aulas -comunes y especiales- y sus corredores. La fachada principal concentraba la representación institucional estaba reuniendo el vestíbulo de acceso y el área jerárquica de la institución⁸² (Shmidt; Grementieri, 2010).

Después del centenario, la necesidad de construir edificios para la enseñanza secundaria llevó al MOP a extender su campo de acción hacia el resto del territorio nacional. Estas instituciones vendrían a marcar “la presencia del Estado” en ciudades cuyo rol político-administrativo fue progresivamente consolidándose como cabeceras de partido o capitales de las provincias (Oszlak, 2006).

De los casos cuyos anteproyectos y proyectos corresponden a Villemintot, seleccionamos aquellos que nos permiten reconocer una modalidad proyectual común que evidencia persistencias e

incorpora inflexiones con los casos anteriormente descriptos: el Colegio Nacional de Corrientes (1916), el Colegio Nacional de Mercedes (1917) y el Colegio Nacional de Dolores (1918).⁸³

En estos tres casos, el *partí* está en línea de continuidad con los ensayos tipológicos anteriormente señalados, en los que la disposición de los *elementos de composición* -el patio, las aulas, los sectores institucionales y administrativos y las dependencias de servicio- era determinada por criterios de regularidad, racionalidad técnica y estrictos principios higiénicos.

En los casos del Colegio Nacional de Corrientes y de Mercedes, el programa se organiza en un solo nivel y en torno a dos patios. Sin embargo, la concatenación espacial sobre el eje axial de composición varía en función del terreno. Situado a la ladera del Río Paraná, el Colegio Nacional de Corrientes se construyó sobre un terreno irregular. El *partí* consistió en disponer los espacios singulares sobre el eje axial de composición, concatenando el vestíbulo de acceso y las áreas jerárquicas de la institución, con un gran corredor que funciona como patio cubierto y con el Gran anfiteatro. Consolidando un perímetro triangular, alrededor de los patios dispuso las diez aulas. En los vértices sitúa la vivienda del rector por un lado y las aulas especiales de dibujo y trabajos manuales, portería y celadores en el otro, elevándose a dos niveles. Hacia el río, Villemintot regulariza el perfil costero y por detrás del cuerpo de aulas especiales y laboratorios de química y física dispone dos anfiteatros menores simétricamente equidistantes al eje de composición principal. El espacio liberado por fuera de la escuela actúa como una barranca que mediante una escalinata permite descender al Paraná.

La articulación volumétrica de los cuerpos quiebra la homogeneidad del conjunto y permite jerarquizar los espacios singulares. Sin embargo, esto no impide que el conjunto se ordene como un todo unificado. A la manera de corredores continuos, el Colegio se vincula mediante galerías perimetrales a ambos lados que permiten comunicar las áreas programáticas y a la vez, operan como un tamiz ante la adversidad del clima. (Figura 28)

A diferencia de este planteo, el Colegio Nacional de Mercedes está situado en un terreno rectangular. El eje axial de composición concatena el vestíbulo principal, dispuesto de manera trans-

⁸⁰ Tomamos estos dos términos de la distinción que realiza Claudia Shmidt sobre la discusión del carácter monumental de las escuelas. Cfr. (Shmidt, 2012)

⁸¹ Nos referimos al rol que tenía dentro de las escuelas como ámbito propicio para la representación de los símbolos patrios, además de ejercicios corporales. Cfr. (Liernur; Aliata, 2004)

⁸² Asimismo, varias escuelas incorporaban la vivienda del director. El área de baños comenzó siendo dispuesta de manera exenta a incorporarse progresivamente dentro del sistema.

⁸³ En los demás casos, si bien existen variaciones, la mayoría de las escuelas operan en torno a tres o cuatro *partí*.

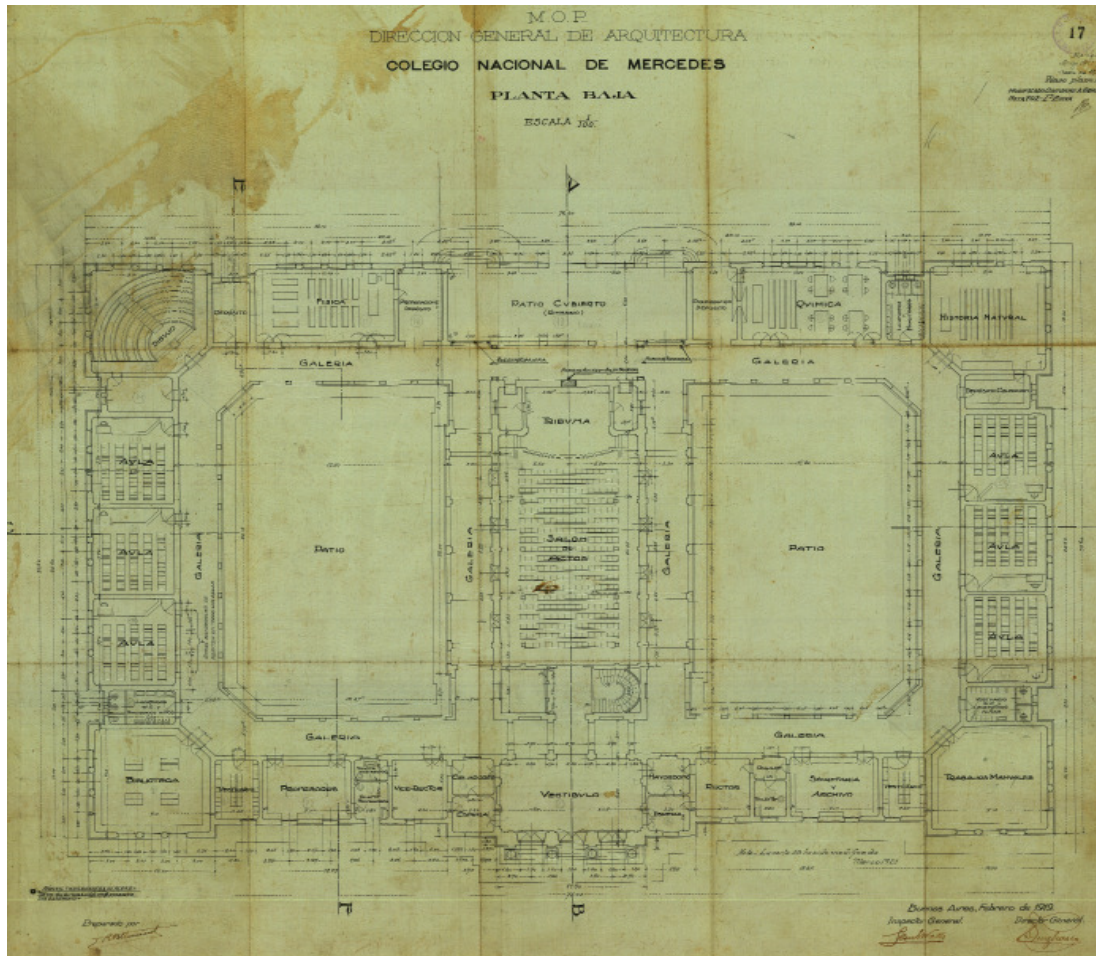


Figura 30: René Villeminot, Colegio Nacional de Mercedes (1917). Planta general, Escala 1:200. **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

versal con el gran salón de actos, culminando en un patio cubierto. El perímetro de la escuela es cerrado mediante cuatro cuerpos: la fachada principal incorpora las áreas institucionales; las dos alas paralelas al eje de composición reúnen las seis aulas y el cuerpo paralelo a la fachada principal incorpora los talleres especiales de química y física. Lo interesante es que este proyecto logra superar la monótona homogeneidad de los planteos anteriores a partir de una lógica compositiva de pabellones articulados que incorpora rítmicamente los servicios -baños y vestuarios- reduciendo su escala y retirándolos del perímetro del edificio. En los vértices sitúa las aulas-talleres de mayor tamaño: Historia Natural, Trabajos Manuales, Dibujo y la Biblioteca. (Figura 29 y 30)

El partí del Colegio nacional de Dolores, en cambio, incorpora al *Gran patio de honor* como el elemento *dominante* de la composición. Pero a diferencia del trabajo sobre edificios compactos, una lógica de cuerpos articulados remite al *partí* característico de pabellones

hospitalarios. Esta lógica compositiva genera una secuencia rítmica que alterna tres jardines abiertos dispuestos entre los cuatro cuerpos, resolviendo el programa singular en los pabellones de los lados menores. El cuerpo principal incorpora el vestíbulo de acceso, las áreas institucionales, junto con la biblioteca y el museo. En el extremo opuesto, dispone las aulas especiales de física, química, dibujo y trabajo manual, situando el Salón de actos como remate del gran patio. Nuevamente, una gran galería perimetral entorno al patio otorga unidad y comunica al conjunto. (Figura 31 y 32)

En estos programas, la monumentalidad *beaux-arts* aparece mesurada, mediada por la austeridad y racionalidad propia a la tradición local. Sin embargo, estas obras evidencian una sofisticada técnica compositiva ausente en la *regularidad* de los planteos anteriores. Cada una de las partes adquiere una entidad volumétrica propia mediante una jerárquica articulación formal de los distintos *elementos*. Asimismo, la ornamentación de los halleres y vestíbulos de accesos y los salones de

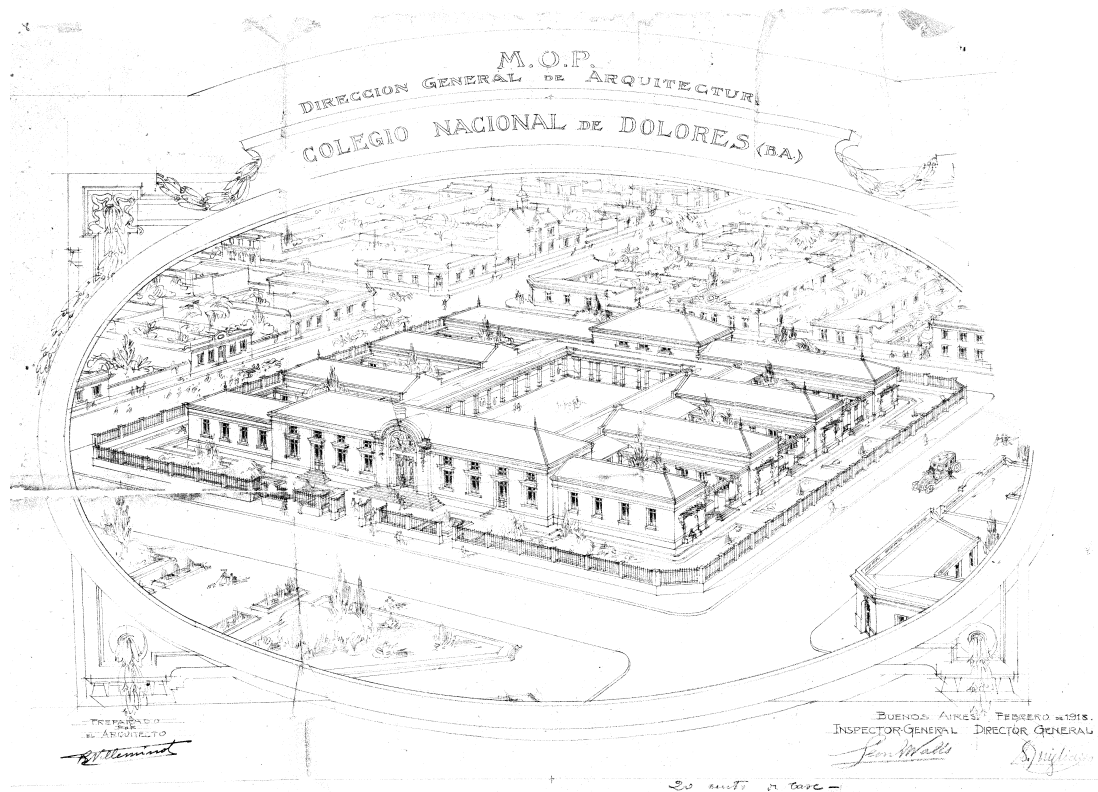


Figura 31: René Villemín, Colegio nacional de Dolores (1918). Axonométrica. **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

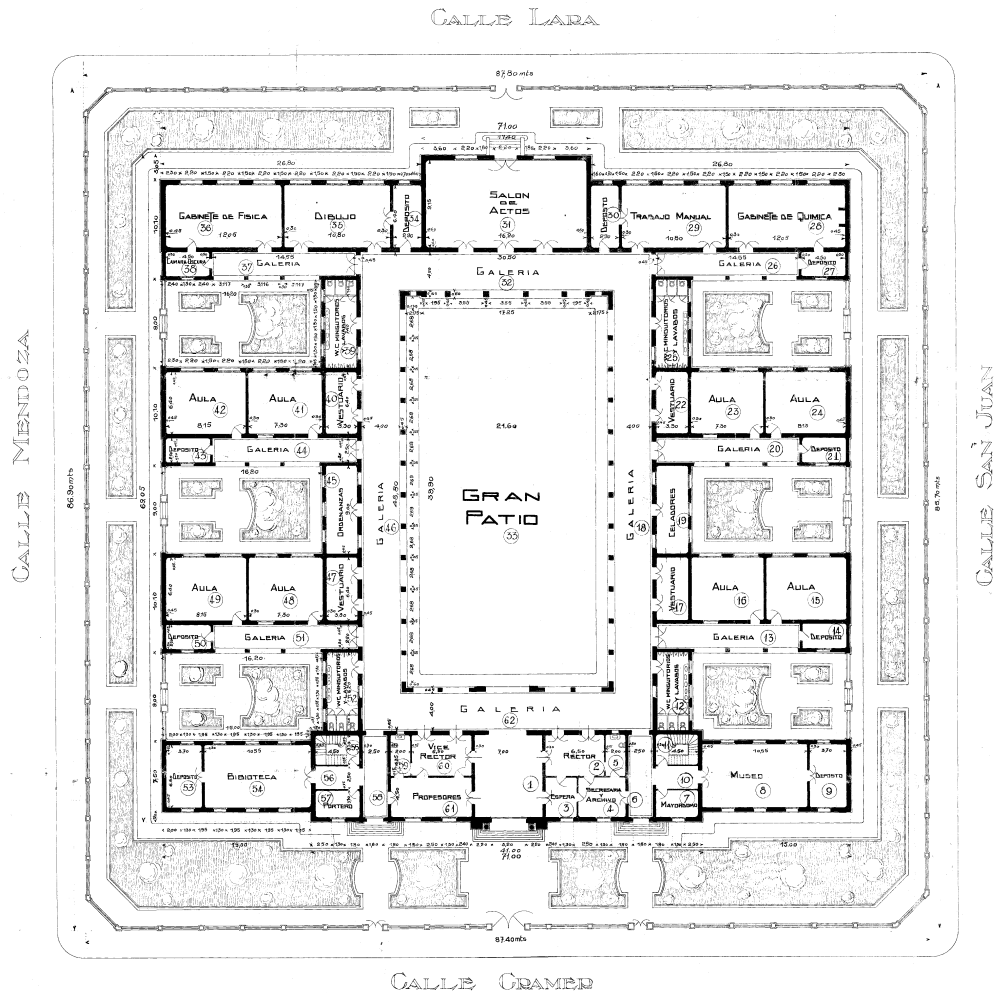
actos expresan su carga representativa. El carácter monumental de estas obras tiene que ser comprendido a partir del alto impacto que generaron en el tejido urbano. Hacia finales de la década de 1910, estas ciudades poseían un paisaje eminentemente rural, contrario a la escala de las ciudades capitalinas. En su mayoría, el perfil dominante estaba constituido por las azoteas de chapa de casas bajas entre los que sobresalían algunas instituciones: la municipalidad, la iglesia o catedral junto con otros programas como la biblioteca o el teatro. Frente a este perfil, el efecto de monumental de estos Colegios era potenciado mediante el retiro de la línea municipal, liberando el perímetro con jardines.

A diferencia de los encargos institucionales para núcleos urbanos consolidados en los que recurría al clasicismo francés dieciochesco, en estos casos Villemín apela a la tradición palladiana de las villas agrícolas venecianas. Resueltas en un nivel, la mayoría de los planteos articula volumétricamente el cuerpo central, que monumentaliza el acceso, con dos pabellones laterales que incorporan las áreas directivas y administrativas de los edificios. Sin embargo, la austeridad del repertorio palladiano le permitía conciliar el carácter suburbano de estas ciudades con una depurada sintaxis neo-colonial que

remitía al debate local en la búsqueda de una arquitectura de carácter “nacional”. La utilización de cubierta inclinadas revestidas de tejas coloniales podría ser entendida a mitad de camino entre las villas venecianas y la sintaxis colonial promovida, como vimos, desde los cursos de Teoría de la Escuela de Arquitectura, pero también como una adecuación propia del MOP a las condicionamientos materiales, mano de obra y técnicas constructivas de cada lugar. (Figura 33 y 34) Pero quizás lo más llamativo sea que el trabajo de Villemín no se limitaba sólo a temas compositivos. Articulada con las demás Secciones, la materialización de la obra requería la elaboración de legajos de obra en los que se desarrollaba todo tipo de documentación proyectual, técnica-constructiva y ornamental. La documentación técnico-constructiva elaborada incorpora plantas y cortes de cimentación en escala 1:100 estrictamente acotados, lo cual supone su conocimiento pormenorizado -y en algunos casos su participación- en los relevamientos del terreno realizados en la Sección.⁸⁴ Del mismo modo, el dibujo acotado de detalles

⁸⁴ Esta condición se verifica en sucesivas publicaciones en períodos de la época. Por ejemplo, la visita del “ingeniero” René Villemín a la ciudad de Mercedes con el propósito de recoger datos para la construcción del edificio. En Diario La Nación, 27 de diciembre de 1916.

M.O.P.
DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA
COLEGIO NACIONAL DE DOLORES



Preparado por
René Villemín

ESCALA= 1:200.

BUENOS AIRES FEBRERO DE 1918
Inspector General *Juan María* Director General *...*

Figura 32- René Villemín, Colegio nacional de Dolores (1918). Planta general, Escala 1:200. Fuente: Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.



Figura 33: René Villemín, Colegio Nacional de Mercedes (1917). Fachada principal. Fuente: Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública –CeDIAP- del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

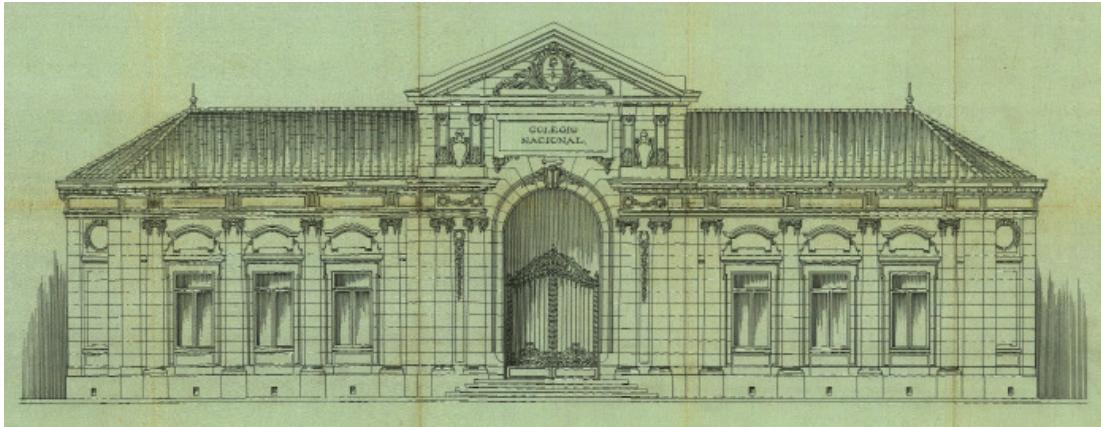


Figura 34: René Villeminot, Colegio Nacional de Corrientes (1916). **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública –CeDIAP– del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

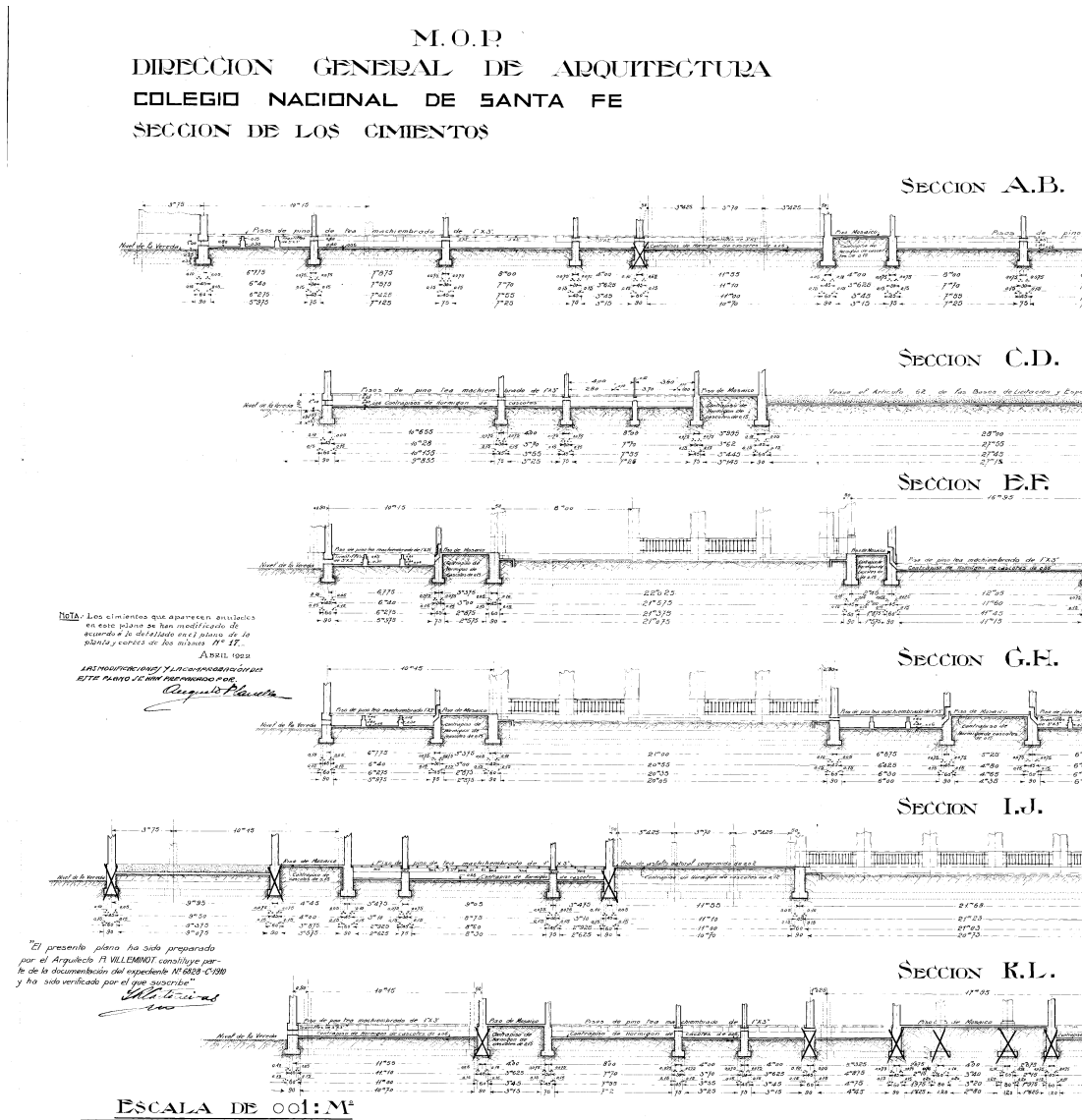


Figura 35: René Villeminot, Colegio Nacional y Liceo de señoritas “Simón de Irondo”, Santa Fe. Sección de cimientos. El plano está fechado en 1914. **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública –CeDIAP– del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

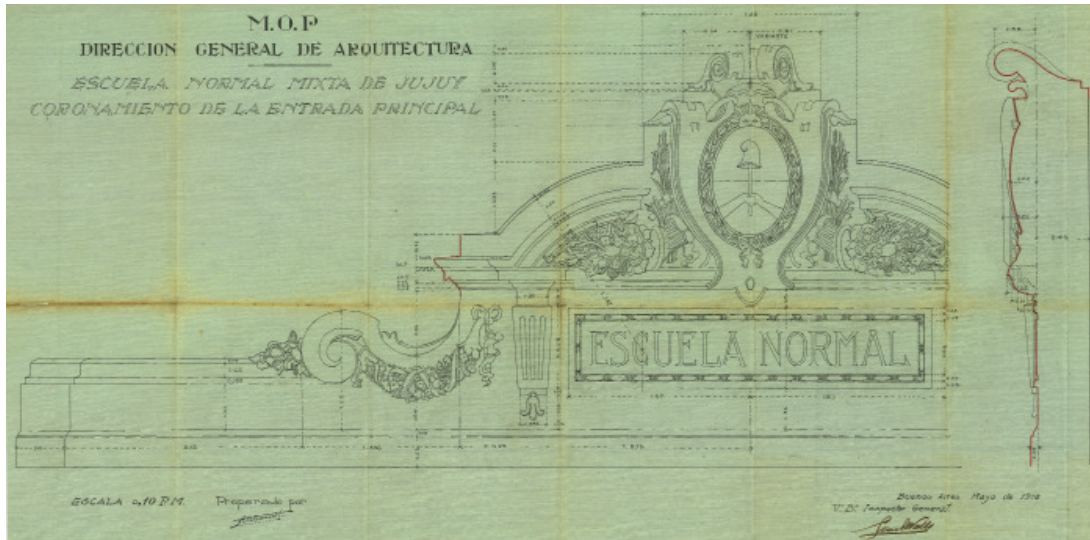


Figura 36: René Villeminot, Escuela normal mixta de Jujuy (1918). Coronamiento del acceso principal (sección y vista). **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.

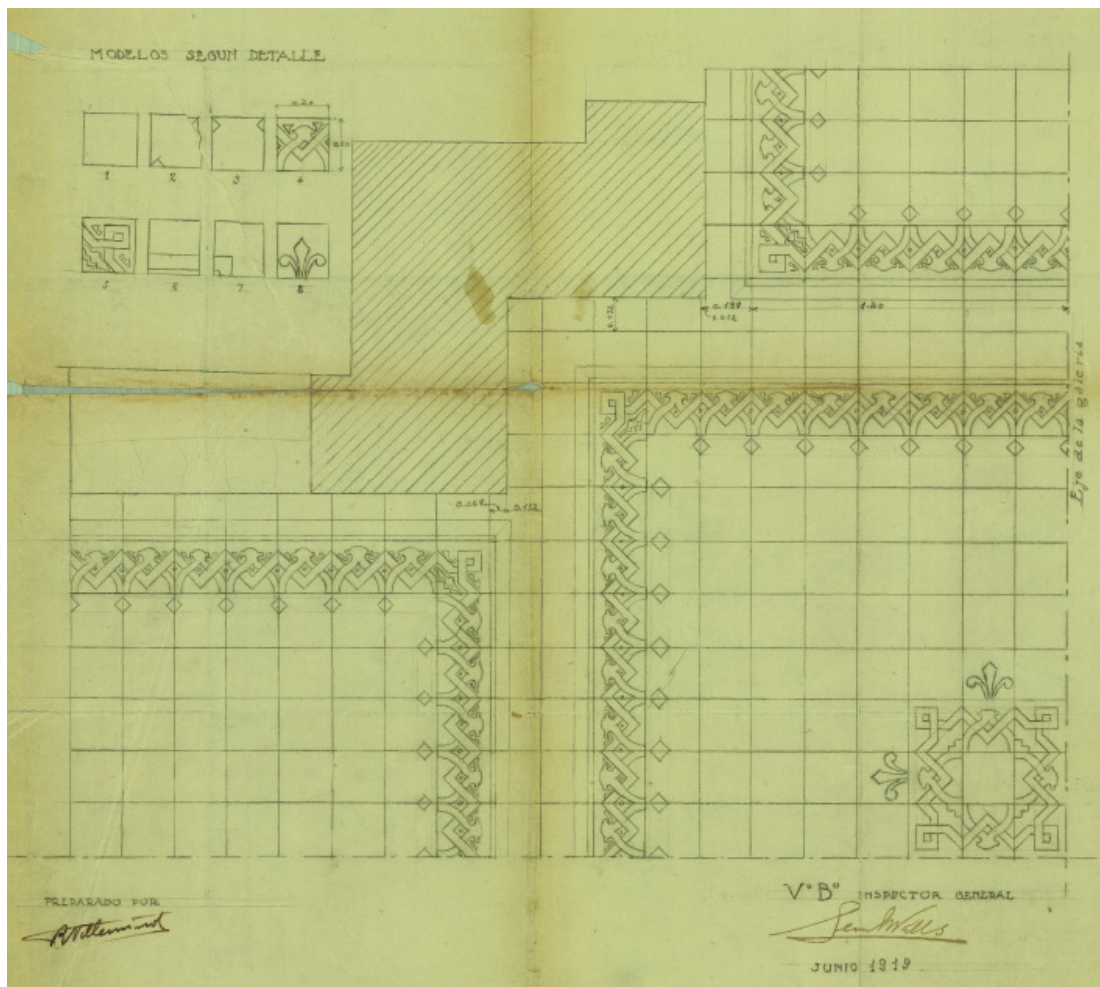


Figura 37: René Villeminot, Escuela normal mixta de Jujuy (1918). Planta: detalle de mosaico para galería. **Fuente:** Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.



Figura 38: Acto homenaje en memoria de René Villeminot realizado en la Escuela de Arquitectura, **Fuente:** Diario *La Nación*, 31 de mayo de 1928.

de fachada en los que simultáneamente definía alzados y secciones permitía precisar cada uno de sus elementos, operando en un rango de escalas que va desde 1:50 a 1:20. La definición involucraba, a su vez, el diseño de las piezas ornamentales como los escudos y elementos del frontis, representativos de las insignias patrias. La precisión era tal que los legajos incorporan planos en escala 1:1 donde aparece señalada la disposición de los cerámicos ordenados según el motivo decorativo elegido. Estos centenares de planos demuestran que sería en este ámbito donde Villeminot pudo verdaderamente desplegar el potencial de su memoria técnico-proyectual *beaux-arts*. (Figuras 35, 36 y 37)

A modo de conclusión

La figura de Villeminot resulta clave para analizar la compleja articulación entre saberes técnicos y artísticos que atraviesan la construcción del campo disciplinar local a principios del siglo XX. En un contexto en el que la institucionalización de la arquitectura fue parte constitutiva del proceso modernizador del Estado nacional, Villeminot integró dos instituciones claves en la construcción de la arquitectura como campo del saber especiali-

zado: la Universidad de Buenos Aires y el Ministerio de Obras Públicas.

Su formación *beaux-arts* fue la llave de acceso a una Escuela de Arquitectura que, a partir de una apropiación selectiva del modelo académico francés, pretendía ubicar a la Arquitectura en el mundo de las *bellas artes*.⁸⁵ Hacia finales de la década de 1920, entonces, Villeminot era reconocido como uno de los “maestros de taller” de los Cursos de arquitectura. Su figura, junto a la de René Karman, sentó las bases de la enseñanza proyectual apoyada en la noción de composición.

Como vimos, hacia finales de ésta década su figura presentaba una notable relevancia tanto dentro como fuera de ambas instituciones. Los numerosos artículos publicados en los diarios exhibían su figura como el artífice de decenas de obras arquitectónicas del MOP.

Al mismo tiempo, la decidida voluntad del MOP de dotar a la obra pública de un *carácter* monumental produjo una progresiva especialización de sus reparticiones, incorporando profesionales con una formación que oscilaba entre el arte y la técnica. En este sentido, la impronta técnico-proyectual que

⁸⁵ Esta inflexión hacia el sistema de enseñanza académico francés no se trató de una mera *influencia*, a la manera de una importación o copia de modelos producto de una dependencia cultural. Se trató, más bien, de una transculturación producto de la selección de ciertos elementos de la cultura académica francesa que operaron en el marco de las tradiciones locales.

⁸⁶ Al acto asistieron Ricardo Rojas, rector de la UBA, Martín Noel, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Enrique Butty, decano de la Facultad CEFyN, entre diversos miembros de la escuela y de la Facultad. Asimismo, el acto incorporó la colocación de una placa conmemorativa con su nombre en uno de los talleres de la antigua sede de la escuela, sobre la calle Perú, en la Manzana de las Luces.

adquirió la Sección de Proyectos de la dga- MOP fue un ambiente propicio para que Villemínnot pudiera desplegar el potencial de su formación beaux-arts.

En 1928 René Villemínnot muere a los cincuenta años de edad. Su temprana muerte fue registrada por los mismos medios gráficos, destacando la relevancia que su figura tuvo durante estos dieciocho años en el campo disciplinar y profesional. En un acto homenaje⁹⁶ organizado en la Escuela de Arquitectura sus alumnos lo recordaron:

Conocedor admirable de la bibliografía de su ramo, hizo de la biblioteca una nueva necesidad para el alumno. La erudición del maestro guiaba a través de los libros, y llevaba al alumno al conocimiento de todos los casos [...] con los que había que moldear su espíritu en la arquitectura [...]

Su nombre es ahora familiar en nuestros estudios, donde sus ideas y sus enseñanzas continúan acompañándonos como un consejo en cada caso de duda que nos presenta la vida profesional. (Diario *La Nación*, 31 de mayo de 1928) (Figura 38)

Después de su muerte, el modelo *beaux-arts* dentro de los talleres de la Escuela fue hegemonizado por la figura de Karman hasta su retiro en 1946. Al mismo tiempo, si bien el empleo en la administración pública fue adquiriendo mayor distinción, un arquitecto subsumido en la "burocracia" del MOP no estaba a la altura del "genio-artista" y, por lo tanto, carecía de suficiente reconocimiento en el campo profesional.

Esta es la paradoja de la trayectoria de Villemínnot: formado para ser un Gran Arquitecto *beaux-arts*, "el maestro" resultó un recóndito profesional en la obra pública del Estado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIATA, F. (2006). *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- ALIATA, F. (2013). *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno*, Buenos Aires: Nobuko.
- ALIATA; BONICATTO, V. (2014). *Mario Palanti. Maestros de la arquitectura argentina*, Buenos Aires: Arte gráfico argentino.
- ALIATA ; LIERNUR J. F. (2004). *Diccionario histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina*.
- BALLENT, A. (2005). "Kilómetro cero: la construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta". En *Boletín del Instituto Ravignani*, N°27 (1), 107-137.
- BALLENT, A.(2008) "El rol del Ministerio de Obras Públicas de la Nación en la construcción del territorio Nacional: coordenadas y problemas de una historia constitucional" Inédito.
- BALLENT, A.(2008). "Ingeniería y Estado: la red nacional de caminos y las obras públicas en la Argentina, 1930-1943" En: *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, N° 3 (15) julio-septiembre, 827-847. Recuperado de : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138038013>
- BANHAM, R. (1977). *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires: Nueva Visión
- BELIER, C., BERGDOLL, B., LE CCEUR, M. (2013). *Henri Labrouste. Structure brought to light*, New York: MoMA Press.
- BOURDIEU, P. (1983), *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Folios Ediciones.
- BUCHBINDER, P. (2005), *Historia de las universidades argentinas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- CARIDE BARTONS, H; MOLINOS, R. (2014). Alejandro Christophersen. *Maestros de la arquitectura argentina*, Buenos Aires: Arte gráfico argentino.
- CIRVINI, S. (2004). *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Ediciones Zeta.

- CRAVINO, A. (2012). Enseñanza de la Arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955- La inercia de modelo Beaux-Arts. Buenos Aires: Nobuko- SCA.
- DREXLER, A. (ed) (1977). *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Cambridge: MOMA- The MIT Press.
- EGBERT, D. (1980). *The Beaux-arts tradition in French architecture*. New Jersey: Princeton University Press.
- EPRON, J. (1997). *Comprendre l'eclectisme*, París: Norma.
- FIORITO, M. (s/f). "Profesor René Villeminot". Consultado el 2/5/2016: https://www.academia.edu/5912342/Profesor_Arquitecto_Ren%C3%A9_Villeminot
- GORELIK, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LIERNUR, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- LIERNUR, J. F. (1985). "Buenos Aires del Centenario". En: *Materiales*, N° 4. diciembre, 62-73.
- LOBATO, M. (ed) (2000). *Nueva Historia Argentina, el progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Tomo V, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- LOSADA, L. (2009). *Historia de las elites en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MALOSETTI COSTA, L. (2011). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- NOVICK, A. (2014). *Alberto Prebisch. Maestros de la arquitectura argentina*, Buenos Aires: Arte gráfico argentino.
- ORTIZ; GUTIÉRREZ; DE PAULA; MANTERO; LEVAGGI; (1968). *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ORTIZ, F. (1988). "Arquitectura 1880-1930". En: *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo V, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- OSZLAK, O. (2012). *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*, Buenos Aires: Paidós.
- PARERA, C., (2012) *Arquitectura pública: entre la burocracia y la disciplina. Intervenciones de Nación y Provincia en territorio santafesino durante la larga década del treinta*. Tesis Inédita, FAU-UNLP.
- PARERA, C. (2012). "Arquitectura pública y técnicos estatales: la consolidación de la Arquitectura como saber de Estado en la Argentina, 1930-1943". En: *Anales IAA*, 42 (2)
- Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.anales/article/view/85/73>
- PLOTKIN, M (dir.) (2010). "Dossier 1: Saberes y Estado". En: *Boletín Bibliográfico Electrónico. Programa Buenos Aires de Historia Política*, N° 6 (3), 8-20.
- SHMIDT, C. (2012). *Palacios sin Reyes. Arquitectura pública para la "capital permanente" Buenos Aires. 1880-1890*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- SHMIDT, C. (1995). *Tratados de Arquitectura. Catálogo temático de Libros, Tratados y Revistas editados entre los siglos XVI y XIX, existentes en las principales bibliotecas públicas de Buenos Aires IAA-FADU-UBA*. Trabajo inédito.
- SILVESTRI, G. (2011). *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- SOLA-MORALES, I. (2003). *Inscripciones*, Barcelona: GG.
- TAFURI, M. (1973). *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Barcelona: Laia.
- TERAN, O. (2008). *Historia de las Ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 180-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI
- TERAN, O. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica
- VAN ZANTEN, D. (1978). "The Beaux-Arts system". En : *Architectural Design*, 11-12 (48).

Fuentes-Archivos documentales

Familia Chedeville- Villeminot.

ENSBA- *École Nationale Supérieure des Beaux- Arts*. Catálogo en línea Cat'zArts.

INHA- *Institut national d'histoire de l'art*.

CeDIAP- Centro de documentación e investigación de la arquitectura pública.

Diarios y revistas consultadas (entre 1895- 1931)

Diario *La Prensa*
Diario *Nueva época*
Diario *La Nación*
Le Courrier de la Plata
Diario *La Razón*
Diario *El Bien Público*
Diario *La Fronda*
L'architecture
La Construction moderne

Publicaciones oficiales

GENEAU, C. (1919). "Reseña histórica de las reparticiones nacionales de Arquitectura". En: *Boletín de Obras públicas e industrias*, Buenos Aires, Argentina.
Ministerio de obras públicas, *Boletín de Obras Públicas* (1913-1916; 1920-1929). Buenos Aires, Argentina.
Revista de la Universidad de Buenos Aires. En: University of Florida digital Collections.

Fuentes primarias

GUADET, J. (1901) *Eléments de Theorie de l'Architecture*, París : Librairie de la construction moderne.
DELAIRE, R., PENANRUN, D. (ed.) (1907). *Les architectes élevés dès L'Ecole des Beaux-Arts (1793-1907)*, París: Librairie de la construction moderne.
HURET, J. (1911). *De Buenos Aires al Gran Chaco*, París: Louis-Michaud.

Publicaciones en revistas especializadas:

Suplemento de Arquitectura en Revista técnica (1895- 1915):

ALTGELT, C. (1909) "Necesidad de deslindar las profesiones de arquitecto e ingeniero". En: *Suplemento de Arquitectura, Revista Técnica*, N° 59 (13), 145-153.
CHANOURDIE, E. (1895) "Arquitectura y Arquitectos", En: *Revista técnica*, N°9 (1), 135-137.
— (1901) "La Escuela de Arquitectura", En: *Revista técnica* N° 12, 401-405.
DURRIEU, M. (1915) "La enseñanza de la Arquitectura (1) Reformas en el plan de estudios", En: *Suplemento de Arquitectura, Revista Técnica*, N° 96 (10), 1-6.

Revistas de Arquitectura, Centro de Estudiantes de la Escuela de Arquitectura y Sociedad Central de Arquitectos (1915-1931)

CHRISTOPHERSEN, A. (1931) "Inconvenientes de la Arquitectura a sueldo", En: *Revista de Arquitectura*, N°128 (17), 409.
DURRIEU, M. (1915), "El arquitecto en la función pública" (1939), En: *Revista de Arquitectura*, N° 223 (25), 316-317
HARY, P. (1916). "Cursos de Teoría de la Arquitectura". En: *Revista de Arquitectura* N° 5 (2), 2-12.
— (1916). "Cursos de Teoría de la Arquitectura". En: *Revista de Arquitectura* N° 6 (2), 11-19.
— (1916). "Cursos de Teoría de la Arquitectura". En: *Revista de Arquitectura* N° 7 (2), 6-16
— (1916). "Cursos de Teoría de la Arquitectura". En: *Revista de Arquitectura* N° 8 (2), 7-20.
— (1916). "Cursos de Teoría de la Arquitectura". En: *Revista de Arquitectura* N°10 (3), 17-23
— (1916). "Cursos de Teoría de la Arquitectura". En: *Revista de Arquitectura* N° 11(3), 11-14.
VILLEMINOT, R. (1916). "Algunas críticas sobre el Pasaje Güemes". En: *Revista de Arquitectura* N° 8 (2), 32-35.