



Singularidad y devenir de un *Hôtel particulier* de la ciudad de Buenos Aires: la Residencia Ortiz Basualdo, sede de la Embajada de Francia



Fernando Gandolfi, Eduardo Gentile y Ana Ottavianelli (HiTePAC-FAU-UNLP)



Fernando Gandolfi, Eduardo Gentile y Ana Ottavianelli

**Singularidad y devenir de un
Hôtel particulier de la ciudad de
Buenos Aires: la Residencia Ortiz
Basualdo, sede de la Embajada
de Francia**

Introducción.....	3
El desplazamiento del paradigma doméstico de las elites en la Argentina a comienzos del siglo XX	4
El encargo y el sitio	12
El Arquitecto: Pablo Pater y la “misión francesa”	18
El método <i>Beaux Arts</i> y la arquitectura doméstica: distribución y disposición en el Palacio Ortiz Basualdo.....	23
Hibridación	33
tipológica: las residencias en la Argentina entre el <i>Hôtel Privé</i> y el <i>Château</i>	33
Pater y la hibridación tipológica en la Residencia Ortiz Basualdo	41
El método <i>Beaux Arts</i> y la arquitectura doméstica: composición y carácter en el Palacio Ortiz Basualdo.....	43
El método <i>Beaux Arts</i> y la arquitectura doméstica: decoración exterior e interior y carácter en el Palacio Ortiz Basualdo.....	51
Tectónica real y aparente	59
Derivas de la fortuna.....	70
Conclusiones	75
Notas	77

Introducción

Este trabajo plantea el abordaje arquitectónico de la Residencia, construida entre 1912 y 1919 en la esquina de las calles Cerrito y Arroyo de la ciudad de Buenos Aires para el matrimonio formado por Mercedes Zapiola Eastman y Daniel Ortiz Basualdo, según planos del arquitecto francés Pablo Pater y devenida desde el año 1939 en sede diplomática de la nación francesa.

Su análisis, a fin de explicar la compleja significación pasada y presente, exige un estudio conjunto de los diversos componentes y variables relativos al edificio: sociales, económicos, culturales, urbanos, compositivos, estilísticos, su equipamiento y sus dispositivos técnicos.

La residencia implicó la presencia en Argentina de un nuevo paradigma doméstico, el del *hôtel particulier* francés que desplazo a la casa tradicional en las que las habitaciones se organizaban en torno a patios dispuestos a lo largo del lote. A esta mutación le dedicamos la primera parte de este estudio.

En segundo lugar y siguiendo un precepto escuchado alguna vez en las aulas de arquitectura que sostiene que *un buen proyecto es resultado de un buen arquitecto, un buen cliente y un buen terreno*, comenzamos hablando de estos últimos.

A continuación situamos la trayectoria profesional del autor dentro de la corriente francesa con la que compartió ámbitos formativos europeos y laborales principalmente en la Argentina. Es significativo que estas figuras en su mayor parte se afincaran en el país sin regresar a su patria.

En el cuerpo central del análisis desarrollamos las particularidades de distribución, composición, decoración y carácter de la Residencia, en función de las teorías arquitectónicas vigentes en el medio formativo de Pater, la *Ecole des Beaux Arts* de Paris.

Finalmente, en el capítulo que titulamos “devenires de la fortuna” exponemos y analizamos algunos hitos históricos de la residencia desde el inicio de las obras hasta el presente.

Cabe señalar que las fuentes informativas primarias acerca de esta residencia son escasas: no fue motivo de publicación profesional alguna, no se ha podido hallar hasta el presente el archivo de Pater, o la correspondencia con los Ortiz Basualdo, informaciones que serían de indudable valor. Se cuenta con los planos solicitando permiso para construir presentados a la Municipalidad firmados por Daniel Ortiz Basualdo, los planos de obras sanitarias aprobados en mayo de 1912 y planos de setiembre de 1939 previos a la venta a la Embajada.

Las restantes piezas de este relato histórico provienen de fuentes primarias diversas: memorias, fotografías o bien secundarias en las que hemos confiado en la medida de su procedencia y verosimilitud.

El desplazamiento del paradigma doméstico de las elites en la Argentina a comienzos del siglo XX

La arquitectura de la vivienda para las elites urbanas en la Argentina reconoce un cambio decisivo a la vuelta del siglo XX, en lo que José Luis Romero llama el tránsito de la “ciudad patricia” a la “ciudad burguesa”ⁱ. Los modos simbólicos y materiales de habitar de la primera que tuvieron como paradigma al tipo conocido como “casa de patios”, desarrollada en los siglos XVIII y XIX, experimentaron a fines del siglo XIX cambios tan decisivos que requirieron la instalación de un tipo *ad hoc*, que se condensa en el conocido como *hotel particulier* -*grand o petit*- según la disponibilidad de fortuna del propietario. Este se volvió el paradigma de las elites por unas cuatro décadas, cuando la mengua de las fortunas y el cambio en los estilos de vida llevaron a modos simbólicos y materiales de habitar que los condenaron a la obsolescencia.

En la ciudad de Buenos Aires, además, el cambio tipológico fue de la mano del traslado desde el sur de la Plaza de Mayo hacia el norte y noroeste del Retiro. La epidemia de fiebre amarilla de 1870/71, con su cuantioso saldo de varios miles de muertos –que representaban entonces un 8 % de la población- en la que la elite experimentó no sólo la muerte sino los saqueos que acompañaron el caos, sumado a la oferta de grandes lotes al norte, motivaron un desplazamiento hacia el norte que tuvo dos etapas, una primera sobre la calle Florida y finalmente otra al norte y noroeste de Plaza San Martín.

Como se anticipó en el primer párrafo, desde el punto de vista tipológico este desplazamiento de paradigmas de vivienda obedece a la sofisticación de las reglas de la etiqueta que se autoimpusieron las elites, a la par de una objetiva mejora en las pautas y posibilidades de confort material.

La “casa de patios” presentaba un aspecto “patriarcal” propio del modelo romano de la *domus* y su carácter se completaba con la forestación de los patios y el fondo del lote: “en el primer patio una araucaria extendida, levantaba en alto su grueso tronco”ⁱⁱ o bien “el segundo patio cubierto con glicinas a manera de techumbre que aba en verano sombra y perfume; al fondo un vasto huerto con árboles frutales de peras y duraznos y plantas de jazmines y camelias cuyas hermosas flores mi madre cuidaba con orgullo”ⁱⁱⁱ o bien “*muchas de las viejas mansiones construidas en la calles menos frecuentadas de Buenos Aires todavía tiene un cour intérieure o patio, hasta ahora característica de todas las casa de este país; ese rincón de verde y de flores ofrece a la vista un aspecto tan amable como reposado*”^{iv}. Jules Huret señalaba que hacia 1870 “estas viejas casas, sobre todo sus jardines, debían tener su encanto. Había una sucesión de tres patios a la española. El primero, alrededor del cual se agrupaban el salón, el comedor y las habitaciones más bellas, desaparecía bajo las flores admirablemente cuidadas, gloria de las dueñas de casa (...) en el segundo patio, donde abrían otros dormitorios, crecían algunas palmeras, limoneros, higueras, naranjos y parras. El tercero, la “huerta” servía de potager que rodeaba las cocinas, los cuartos de las sirvientas y los gallineros”^v.

La vocación burguesa por la acumulación de bienes contaminó este universo de aristocrático reposo. Los patios delanteros se cubrieron con estructuras de hierro y vidrio creando un gran hall-invernáculo que se poblaría “extendíase un gran patio don amplias galerías; en el centro de

este patio, todo cubierto de vidrios de colores, plantas exóticas de grandes hojas habían reemplazado al antiguo jardín” (Segundo Villafañe: Horas de fiebre, 1891).

En estas casas habitaba una familia “extensa” integrada a menudo por tres generaciones. Su estilo de vida cambiaría hacia finales de siglo debido a una mutación del paradigma familiar y de transformaciones técnicas y económicas.

La provisión de bienes de consumo diario, frescos y a precio razonable, posibilitados por la red de mercados de abastecimiento que se instalaron en distintos puntos de la ciudad tornó innecesario contar con huertos en las viviendas de la elite (lo mantuvieron los sectores populares y particularmente en las periferias hasta avanzado el siglo XX).

Ciertamente, las antiguas tipologías de patios eran idóneas para los lotes entre medianeras, generalmente angostos y profundos. La disponibilidad de parcelas con proporciones cercanas al cuadrado, y mayor exposición a una, dos calles y hasta tres calles implicó una relativa inadecuación del tipo.

Las villas de carácter suburbano y planta compacta y abierta al exterior en todo el perímetro podían reemplazar en estos casos al tipo de patios. Esto sucedió a menudo y pobló la nueva avenida Alvear, la plaza Lavalle (Quinta Miró) o los poblados de Flores o Belgrano.

Pero, la ciudad, en su nueva condición metropolitana exigía una tipología menos expuesta al exterior. En tal sentido el *hôtel particulier* parisino resultaba idóneo, con su *cour d'honneur* resguardado de la calle por portones, y muros continuos o con rejas. Su aislamiento de la calle permitía que, en medio del torbellino del proceso de modernización y metropolización de Buenos Aires, prodigo en inequidad social y amenazante para las elites, ciudad en la cual no aparecían enclaves cerrados a la manera de ciertas *squares* londinenses, las elites debían exhibirse a la pare que separarse discretamente de la vida en la calle. “¿Puede haber contraste más ridículo, vulgar y penoso que el ofrecido por un iluminado portón por el que se engolfan brillantes toilettes a la vista de harapientos mirones, agolpados en la acera de enfrente para satisfacer una curiosidad rara vez benevolente?” señalaba Pablo Hary en su curso de Teoría de la Arquitectura impartido en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en 1916.

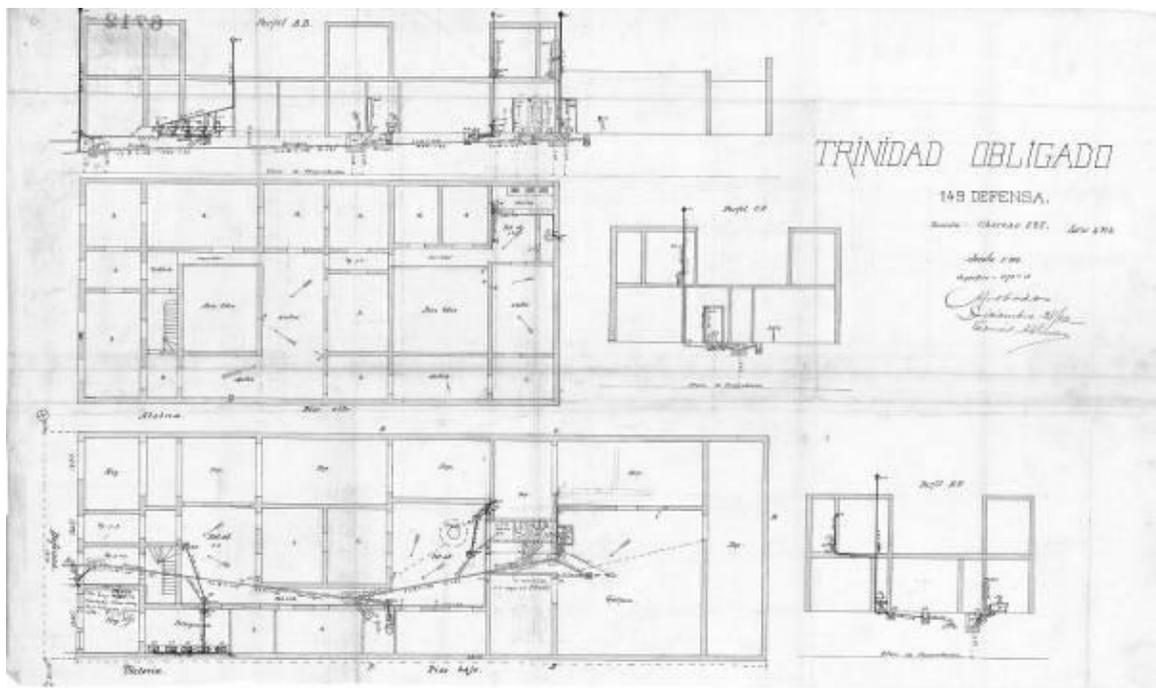
Pero, la sustitución tipológica de las casas de patio por las nuevas residencias conllevó además un decido cambio en el protocolo y las relaciones humanas, que implicó resultó traumático para las viejas elites, tal como lo muestran los escritos de época (García Mansilla, Julio López, Huret, etc). Huret diría que “*la influencia de Europa, de los viajes y visitas a nuestras ciudades, han introducido esas costumbres a las cuales sigue siendo refractaria una parte de las viejas familias criollas (...) se asiste a una lucha de los usos y de los prejuicios tradicionales contra las solicitudes del snobismo exagerado y la imitación demasiado servil de las cosas de Europa*”.

Como ejemplo de vivienda patricia, situada en la zona de Catedral al Sur, hemos elegido la de Trinidad Obligado en Defensa N° 143, vendida luego a la Compañía Telefónica para su sede de Defensa^{vi}, muestra de los cambios que la metrópoli experimentaba.

Las características de austeridad quedan evidenciadas en la configuración de sus habitaciones, discretamente tratadas.

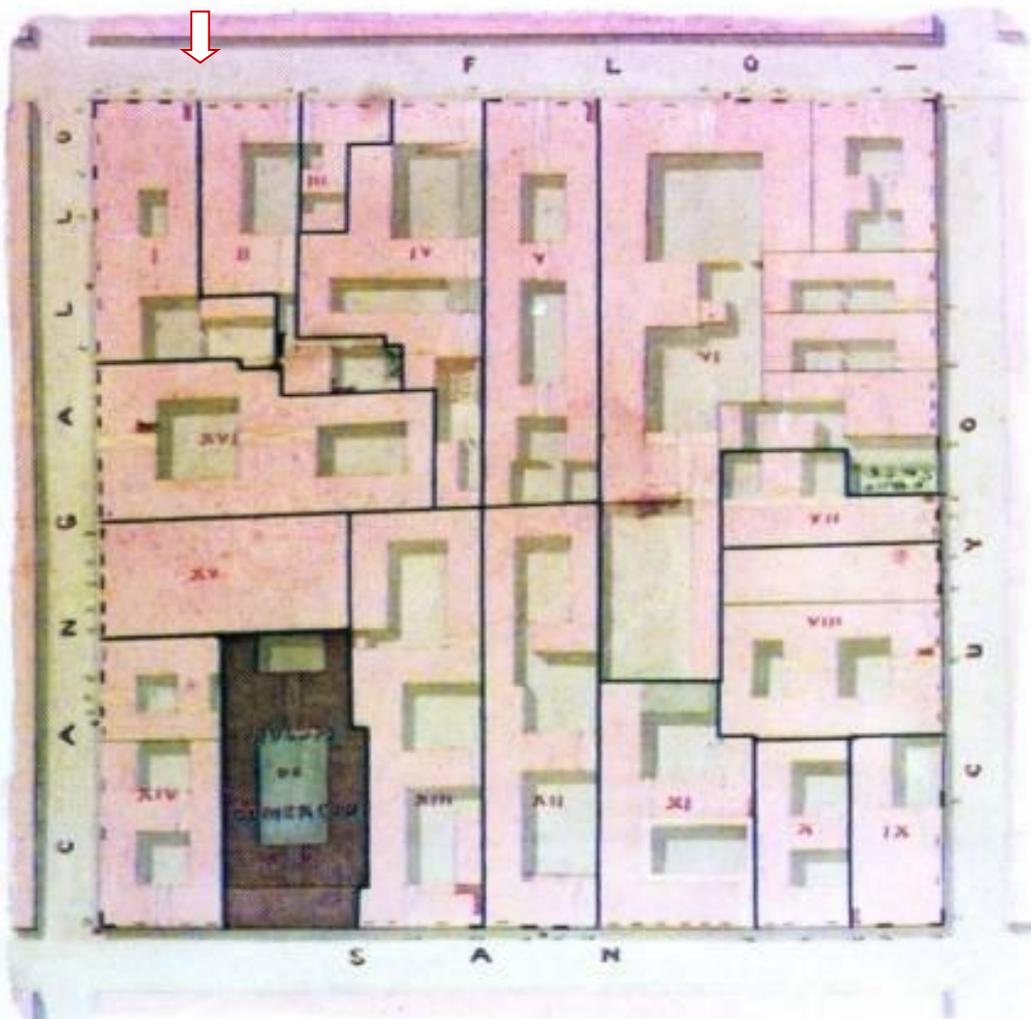


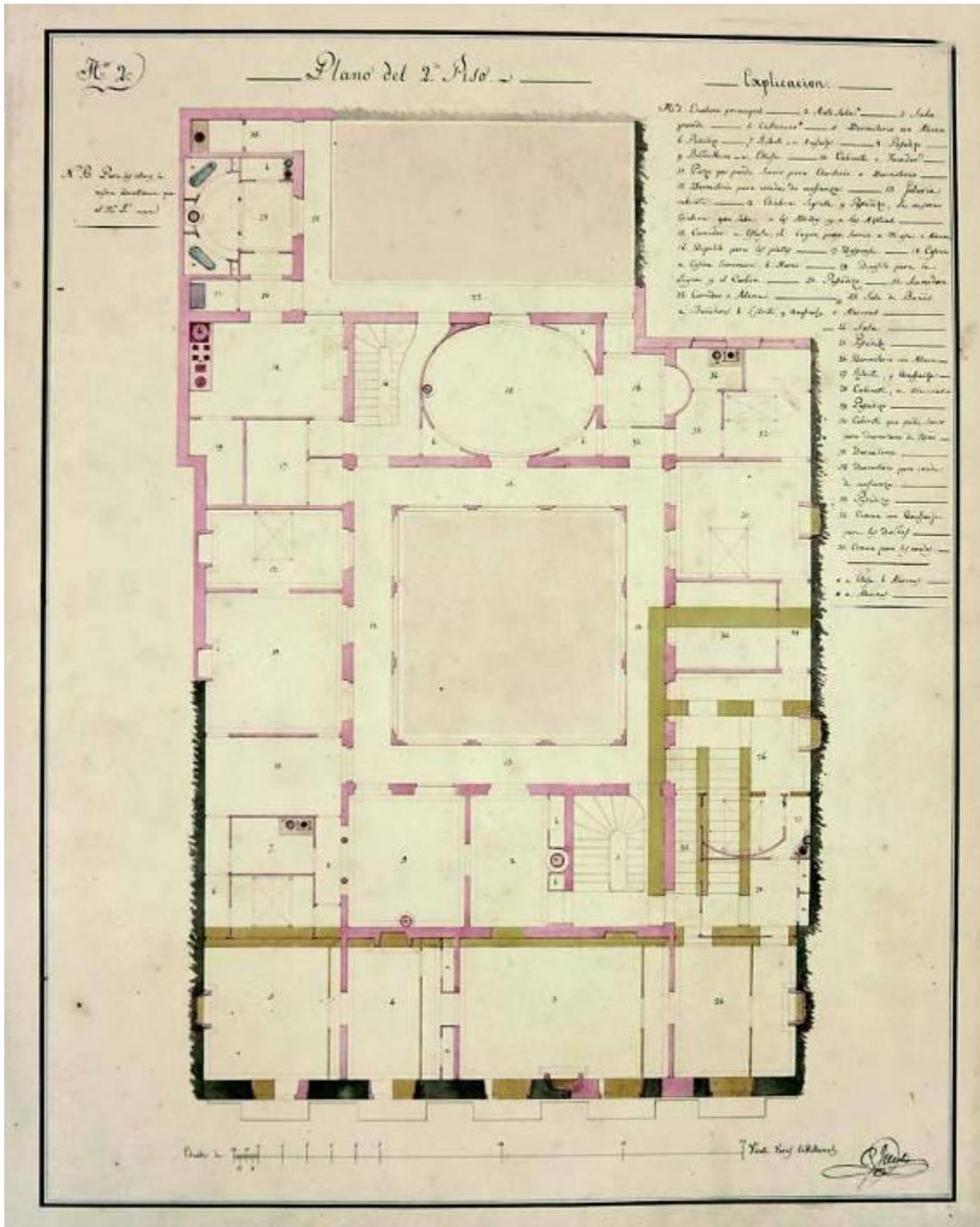
Esquina de Alsina y Defensa. La flecha indica la casa de Trinidad Obligado. Nótese la continuidad edilicia de las fachadas. La de la esquina correspondía a Leocadia Seguro de Elorriaga y para 1869 era un inquilinato.



Plano de instalación sanitaria de 1892.

El Catastro Beare^{vii} registra en Buenos Aires la presencia hegemónica de la “casa de patios”, que, con mayor o menor jerarquía y desarrollo en superficie resultaba un componente regular de toda la ciudad (1867). Hemos elegido como ejemplo de vivienda de la ciudad patricia la perteneciente al tío de Daniel Ortiz Basualdo, Manuel (1816-1902). Ubicada en calle Florida Nº 111, formaba una propiedad con la casa de Florida Nº 109^{viii} (entre las calles actualmente llamadas Perón y Sarmiento), arrendada a comercio, y en conjunto constaba de 9 habitaciones en la planta baja y 2 en la alta. Manuel, al igual que Fermín, el padre de Daniel, habían desposado a dos hermanas, sobrinas directas del Coronel Manuel Dorrego. Junto al matrimonio y sus tres hijos habitaban la casa en 1869^{ix}, tres mucamos, una cocinera y una costurera. Las transformaciones de la ciudad a comienzos de siglo llevaron a la venta de esta propiedad al entonces Banco Popular Argentino, que construyó su sede en 1926.





La posibilidad de transformar el paradigma de la casa de patios según las nuevas pautas de confort y privacidad está demostrada por este proyecto de Carlo Zucchi para la casa de Ladislao Martínez de 1828. Muestra de la sofisticación de algunos miembros de la elite porteña, su propietario partía de una modesta construcción que formaba una "L" con un frente sobre la calle. La operación implicaba la posibilidad de renta^x, dado que se plantaaban dos departamentos de alquiler en planta baja y la casa para los dueños en la planta alta.

Respecto al paradigma de la casa de patios ha observado Aliata que *"la tipología utilizada no se aleja de la tradicional casa de patio, pero su organización es, sin embargo, compleja y articulada. Las innovaciones que presenta son sorprendentes (...) puede verse que, sin alterar la tipología de patio, el modo de habitar cambia notoriamente (...) Cámaras, antecámaras, salones, espacios*

públicos y privados delimitan en un mismo sector las relaciones entre patronos y sirvientes. Según puede verse por la disposición de los cuartos, algunos de ellos ya no ocupan un patio contiguo, sino que están más cerca de sus amos (...) No se trata, no obstante, de una modificación de los hábitos domésticos a partir de la arquitectura, sino que la arquitectura viene a dar forma a un sistema de relaciones sociales y privadas ya existentes. Relaciones que también cambian el carácter del patio que deja de ser un espacio de expansión para la familia, y se convierte en un elemento neutro de aire y luz que ha quedado despojado de las connotaciones que tenía en la antigua casa colonial.

Las modificaciones también se dan en el ingreso. El zaguán tradicional se convierte en un vestíbulo donde se encuentra el acceso a los dos apartamentos y a una escalera que comunica con la vivienda del primer piso y una habitación de portería. Por otra parte, en las viviendas de planta baja aparece por primera vez un corredor paralelo al muro medianero que alimenta una batería de dormitorios cuyas ventanas dan al patio central. En esta planta, al menos, la función de la galería tradicional del patio parece haber desaparecido.

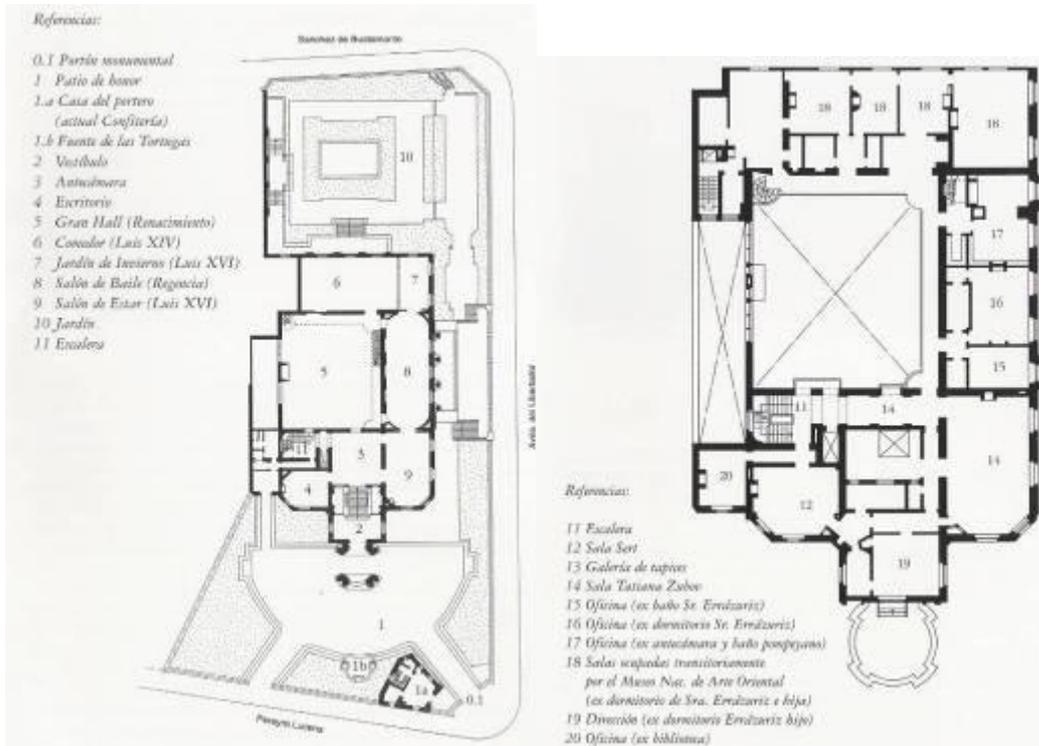
Otra innovación se plantea en el baño principal que es presentado como un cuarto con lavabo y bañeras, colocadas a la manera del baño alla antica, empotradas y separadas por un tabique de las letrinas, lo que representa un cambio importante en relación con las modalidades usuales: bañeras móviles utilizadas en cuartos diversos. Otra idea distinta a lo usual es la colocación de retretes en relación directa con los dormitorios principales de cada una de las viviendas dejando en el fondo, más allá de las cocinas y contiguos a los patios, los retretes correspondientes a los criados. El dato sugestivo que surge al analizar esta planta es la complejidad que adquiere para la época la vida doméstica que ya no se realiza en espacios imprecisos sino que se organiza a partir de una funcionalización de los partes de la casa, una estrategia proyectual posible a partir de la utilización del recurso del corredor que separa y permite tabicar habitaciones que pueden ser cerradas para preservar la intimidad de sus ocupantes, aisladas de humos y olores, decoradas de manera diferenciada según la función que allí se realice. Por otra parte, el uso de recursos de la cultura académica como el Poché permiten generar, dentro de las habitaciones rectangulares, formas ovales o redondeadas y ábsides que posibilitan absorber las nuevas complejidades del programa como los depósitos de vajilla en los comedores, los pasadizos para la circulación de los criados, las alacenas y otros espacios para guardar, que dejan de ser parte del mobiliario para incorporarse a la composición arquitectónica^{xxi}

Esta mutación de paradigmas para resultar extendida cuantitativamente y efectiva debió esperar al menos siete décadas. Los escasos arquitectos que actuaron en el siglo XIX en el Río de la Plata encararon obras públicas (Catelin, Senillosa, Taylor, Pellegrini, Hunt & Schroeder, el propio Zucchi, etc.). Fue en la generación del Ochenta cuando figuras como Buschiazzo o Tamburini combinaron sagazmente una destacada actuación en la esfera pública con destacados encargos privados.

La complejidad del nuevo tipo de hábitat requería *sine qua non* la presencia profesional, sea por la complejidad compositiva, los servicios e instalaciones, los desafíos técnicos, el manejo del lenguaje decorativo. Efectivamente la reproducibilidad tipológica de la casa de patios criolla permitía su diseño y construcción por idóneos, hasta por el propio dueño.

El nuevo hábitat en manos de idóneos salía a la luz directamente como encargos de *parvenus*. Porque, a la fachada continua, que podía resolverse con relativa facilidad aplicando recursos de

la tratadística clásica más difundida, se le opone una articulación compleja de volúmenes y concatenación de fachadas, cuya resolución –fuera de la copia literal- planteaba serias dificultades a quienes no manejaran legítimamente las reglas del arte de componer.



La complejidad del nuevo hábitat en cuanto a lo distributivo y compositivo: si bien el Hall en este caso reemplaza al patio, las grandes luces a cubrir implicaron un *tour de force* para cualquier constructor sin conocimientos técnicos (Residencia Errázuriz, Buenos Aires, René Sergent, arquitecto, 1913). En la imagen inferior, secuencia de *Hôtels Privés*

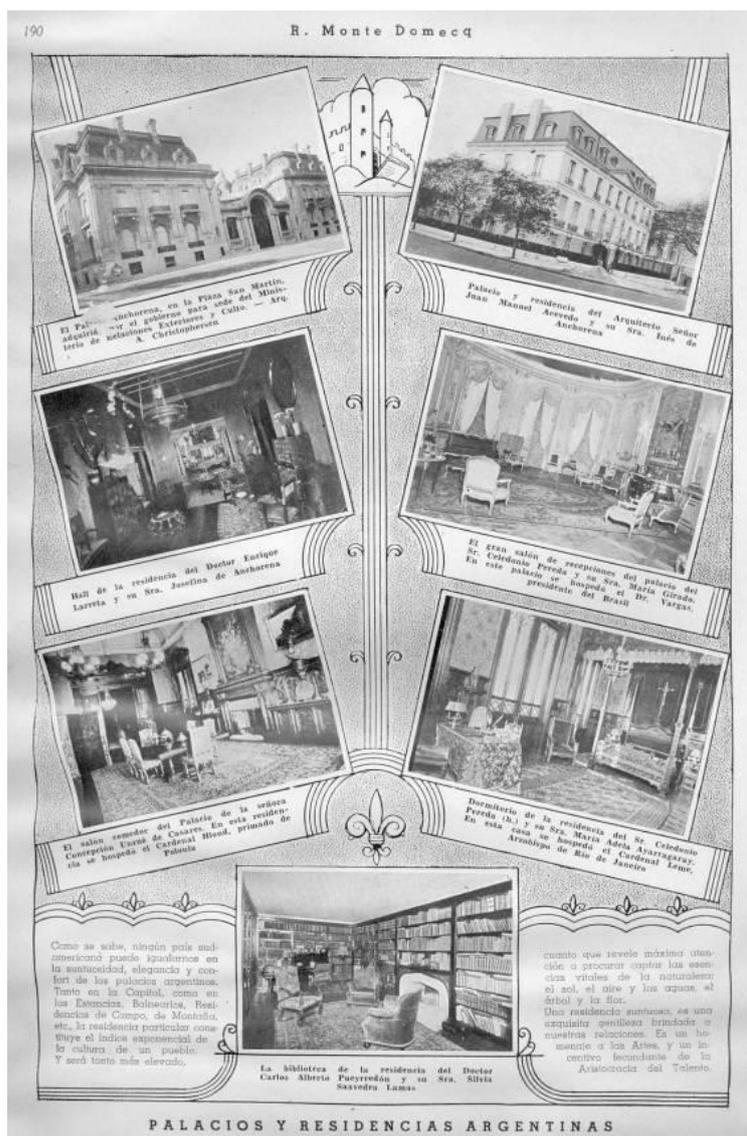
en Avenida Alvear entre Montevideo y Rodríguez Peña. Volumetrías, distribuciones y lenguajes decorativos altamente complejos que demandaban un acabado conocimiento del arte arquitectónico.

Hacia mediados de la década del treinta del siglo XX, con la culminación de los ejemplos tardíos como la Residencia Acevedo, el paradigma del nuevo hábitat estuvo instalado: paradójicamente, el celo y el enorme capital invertido pasarían entonces a manos de nuevos habitantes.

Merece transcribirse el texto que acompaña el conjunto de ejemplos que reúne una de las láminas de una publicación sobre la Argentina editada por Monte Domecq en 1940, que se reproduce abajo: *“Como se sabe ningún país sudamericano puede igualarnos en la suntuosidad, elegancia y confort de los palacios argentinos. Tanto en la Capital como en la Estancia, Balnearios, Residencias de Campo, de Montaña, etc., la residencia particular constituye el índice exponencial de la cultura de un pueblo.*

Y será tanto más elevado cuanto que revele máxima atención a procurar captar las esencias vitales de la naturaleza, el sol, el aire, y las aguas, el árbol y la flor.

Una residencia suntuosa es una exquisita gentileza brindada a nuestras relaciones. Es un homenaje a las Artes y un incentivo fecundante de la Aristocracia del Talento”



El encargo y el sitio

Daniel Ortiz Basualdo y Mercedes Celestina Zapiola habían contraído matrimonio en 1895. El había nacido en 1860, ella en 1872, siendo sus diferencias de edad menores a las habituales entonces, que tornaban al marido una suerte de segundo padre de la esposa. Se instalaron en la calle Lavalle casi esquina Suipacha, haciendo ostentación del estilo de vida de las nuevas generaciones de la elite: *“Constituían una pareja en varios sentidos afortunada y desde luego una muestra de las nuevas sensibilidades: cierta lujuria, revelada por la generosidad de los gastos, por el dispendio de atuendos y objetos y, especialmente, por esa manía de exhibir carros último modelo, la cupé Luis XVII, la victoria. Mercedes Zapiola, al casarse, había aceptado las condiciones vejatorias de nuestro Derecho Civil, pero como parte de una clase que ya se disponía a vivir tan bien como lo autorizaba su riqueza, abandonando la antigua frugalidad, podía encontrar en el cálculo de sus propios bienes y en el consumo ostentoso -que seguramente se ampliaría, dada su condición de esposa de un Ortiz Basualdo- alguna compensación inconsciente y proporcional a la pérdida de la gerencia de esos mismos bienes”^{xii}.*

A modo de contraste Tobal narra además en su libro la desafortunada historia del matrimonio formado por el Dr. Carlos Durand y Amalia Pelliza Pueyrredón, antípoda en todo sentido de los Ortiz Basualdo-Zapiola. Ambos vivían frente a frente en la calle Lavalle casi esquina Suipacha. Podemos suponer que la residencia a la que se mudaron en 1896 los Ortiz Basualdo era similar a la de los Durand que describe Tobal: *“una enorme casona que poseía el encanto de la continuidad de un gran huerto cercado de tapias coronadas por fragmentos de vidrios, lucían plantas de jazmines y diamelas, alternando los frutales con limoneros, dos grandes higueras, un viejo parral, y unas limas muy frondosas, cargados de frutos”.* En efecto aquí todavía estamos habitando la aristocráticamente austera “Gran Aldea”.

Para 1912, los parientes directos de Daniel Ortiz Basualdo contaban con una verdadera colección de piezas de arquitectura de carácter que serían lo que Blondel denomina *“de plaisance”*: su abuelo Manuel Ortiz Basualdo encargó una residencia pintoresca en el barrio de Flores (1886) al arquitecto inglés John Ryder (izq., demolida), su hermana Inés Ortiz Basualdo de Peña encargó a Dormal una residencia en calle Arenales entre Basavilbaso y Maipú, frente a la Plaza San Martín (premio municipal de 1904, demolida en la década de 1960) que resultó una rica articulación francesa con motivos de las primeras décadas del siglo XVII (centro), su prima política Ana Elía de Ortiz Basualdo en Mar del Plata contrató a Pater el proyecto de una residencia pintoresca normanda (realizada junto a Louis Dubois) en la foto derecha.

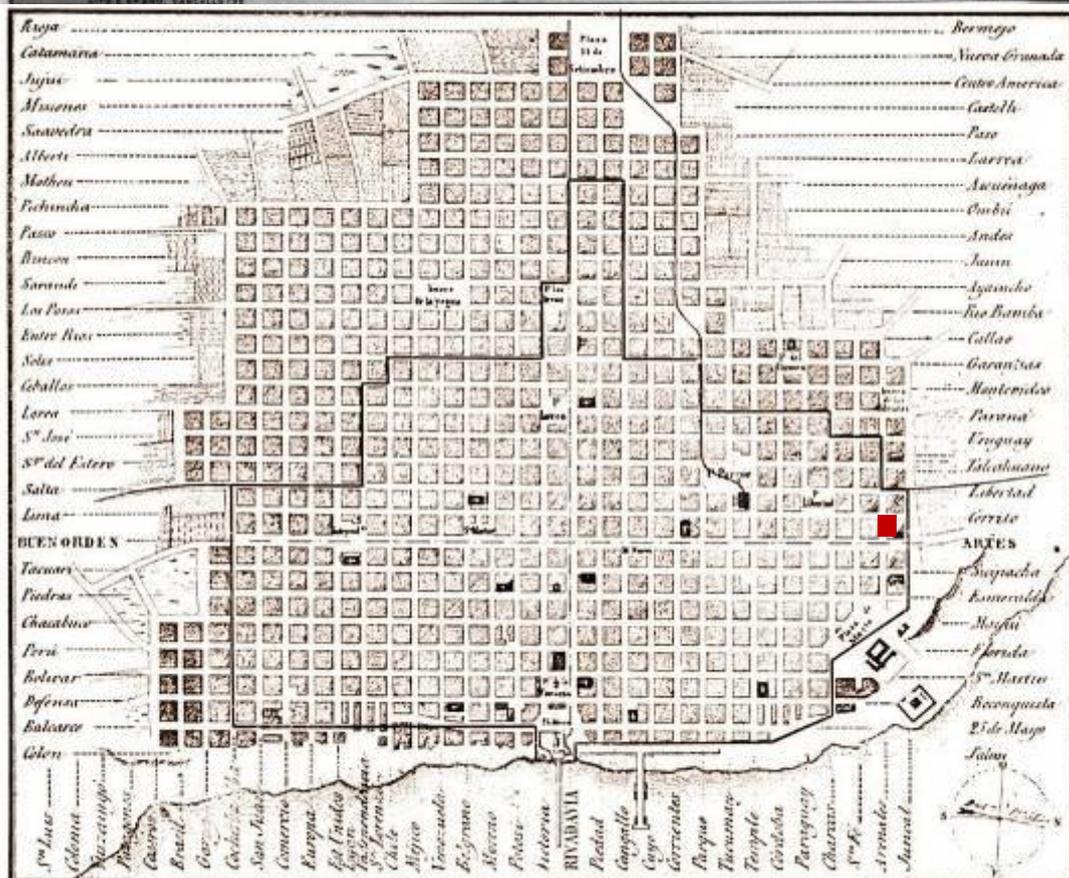
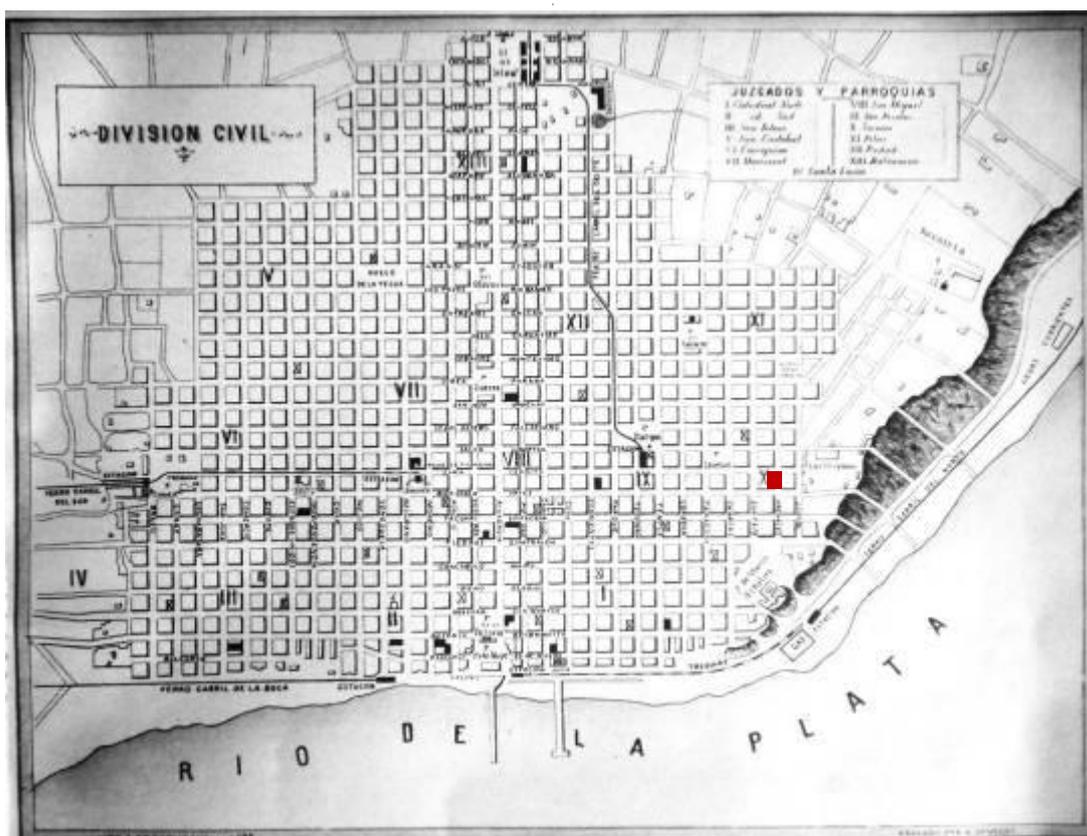




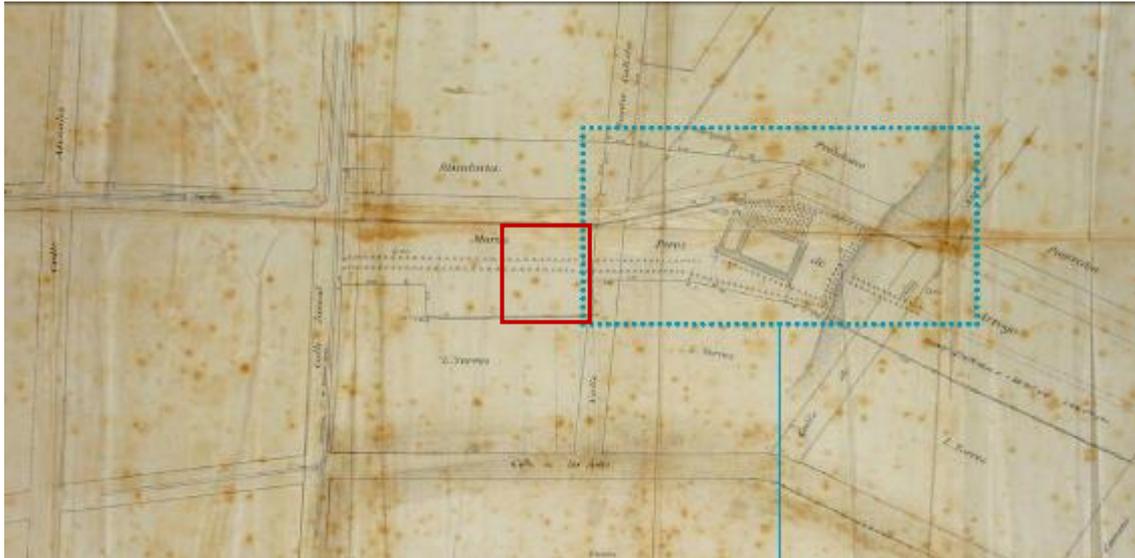
Mercedes Fabris de Ortiz Basualdo

Resultaba esperable que tan glamorosa pareja deseara consecuentemente contar con un hábitat del nuevo tipo, en un *quartier ad hoc* y, afortunadamente, Daniel había heredado de su madre este terreno que se hallaba ocupado por caballerizas, adquirido según las fuentes entre 1902 y 1908 a Clementina Arroyo de Stewart^{xiii}.

Un rasgo del vertiginoso cambio que experimentaba Buenos Aires es que, en su infancia, Daniel Ortiz Basualdo no podría haber reconocido este terreno. En el plano levantado en 1870, la manzana de su futura casa (en rojo en el plano siguiente) aún no ha sido fraccionada.



Plano provisión de agua proyectada por el Ing. Juan Coghlan en el año 1870. Como puede observarse, el área al norte de la calle Juncal (no fraccionada) aun no se hallaba servida. La manzana en rojo sería la sede de la residencia.



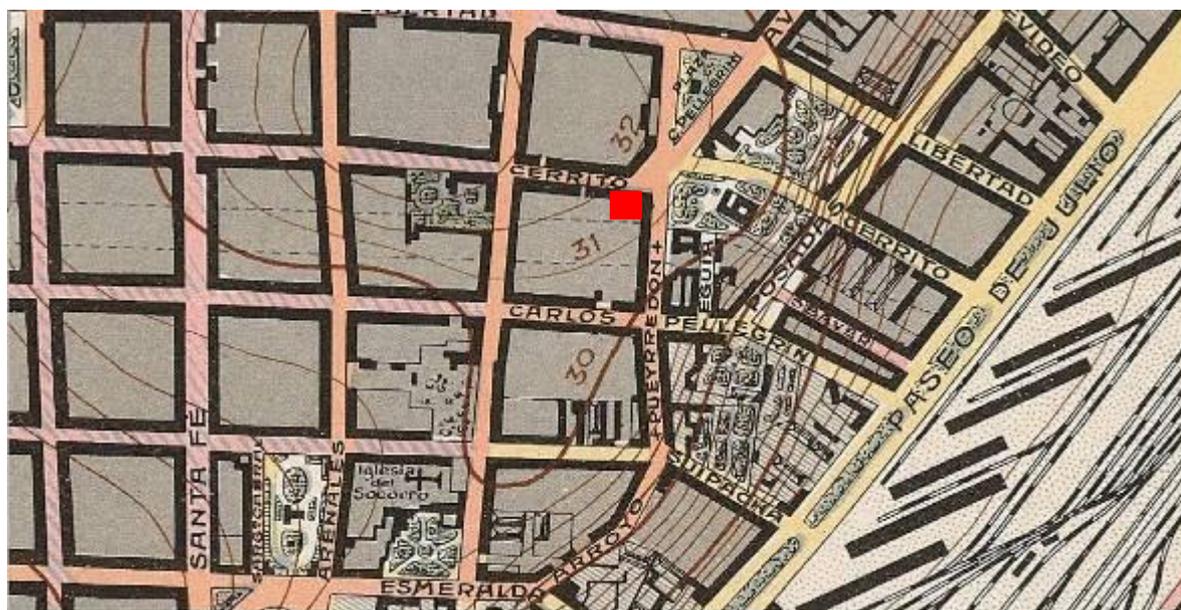
El área aparece delineada a partir de 1878, cuando la Señora Clementina Arroyo de Stewart, propietaria de las tierras solicita la delineación de la calle Cerrito y Santa Calista (futura Arroyo) dentro de su propiedad.



El plano de Nolte de 1882 muestra un progresivo desarrollo de calles hacia el norte



Plano realizado en 1892 por el cartógrafo Pablo Ludwig indicando el desarrollo de la zona norte. Nótese la cercanía del Río de la Plata, situación previa al relleno para la realización de las terminales de Retiro y el Puerto Nuevo.



El plano de 1916, muy riguroso en su factura, indica el trazado de la Plaza Pellegrini. Nótese la traza de la futura avenida Norte-Sur (actual avenida 9 de Julio) con su ancho originalmente previsto en 33 metros.

Las dimensiones del solar no eran tan generosas como los arquitectos hubiera deseado a fin de desarrollar un gran *hôtel entre cour et jardin*, no obstante, se trataba de un polígono prácticamente rectangular (si obviamos la pequeña diferencia de sus ángulos respecto al recto): sobre la calle Cerrito contaba casi con 37 metros mientras que el lado sobre la calle Arroyo tenía casi 48. Esta diferencia de 11 metros sería determinante a la hora de proyectar un edificio que formó una composición semi-exenta, aunque brindando la ilusión de tratarse de un objeto aislado.

La esquina de Arroyo y Cerrito formaba unos de los vértices de la plaza Carlos Pellegrini, a la cual daban frente la residencia de Carlos Casares Ocampo, proyectada por Juan A. Buschiazzo junto a un verdadero *embarras de richesses* ecléctico, formado por *petit hôtels* al que se le sumarían en

la década del diez residencias de lenguaje culto y contenido como el Palacio Pereda (1917), el Atucha y a pocos metros el Alzaga Unzué.



Vista de la Plaza con el Palacio Pereda y la Embajada al fondo. En la foto derecha se observa la residencia de Carlos Casares Ocampo, proyectada por Juan Buschiazzo en la ochava frente a la Embajada (1904, demolida)



Sector próximo a la Embajada de Francia (recuadrada en rojo) en una foto aérea de 1940. El número 1 corresponde al Palacio Pereda, en el 2 se encontraba la de Casares Ocampo que para entonces había sido sustituida por una casa de renta. El número 3, y como muestra del vertiginoso crecimiento "*hacia adentro*" en Buenos Aires, con la consiguiente sustitución de sus edificios, corresponde al vacío que supuso la demolición de una residencia para erigir una casa de renta proyectada en 1937 por Pablo Pater con su entonces socio Alberto Morea.

El Arquitecto: Pablo Pater y la “misión francesa”

La presencia de arquitectos, artefactos culturales y técnicos, modos de habitar, *patterns formales* provenientes del reservorio cultural y humano de Francia alcanzaron en el período 1890-1920 una intensidad que, si bien en puros términos estadísticos pudiera resultar de relevancia relativa, no lo es así en términos cualitativos. Sin que se hubiera tratado de una política de Estado, su resultado empero brindó los signos aparentes de haber sido cuidadosamente planificada.

Esta presencia y actividad constituye una de las vertientes nacionales que coexistieron en la Argentina por entonces, a la par de la italiana, española, alemana e inglesa¹⁴. En conjunto produjeron las obras públicas y privadas de envergadura que determinaron el carácter cosmopolita y plural del paisaje construido del país, que, polémicamente, acabaron forjando su identidad. Se ha discutido hace unas décadas acaloradamente si esta realidad se impuso sobre un vacío cultural, o en cambio contribuyó a derrotar un estado embrionario de identidades locales en desarrollo o finalmente si luchó contra un modelo local de desarrollo¹⁵

El alcance, por su parte abarcó casi todas las escalas del hábitat y tanto la esfera de la arquitectura pública como de la privada. Como si se tratase de un sistema de muñecas rusas cada escala o esfera encajaba perfectamente dentro de la otra: desde la *bergère* o el *fauteuil*, pasando por la decoración de la *chambre* o del *boudoir*, desde la configuración de un *hôtel privé*, un *château champêtre* o un pabellón hospitalario, desde los *boulevards* y los parques hasta un entero *plan de développement urbaine*, sea con arquitectos franceses, diplomados en Francia o bien formados en las Escuelas de Arquitectura locales bajo el influjo de profesores y métodos didácticos traídos de Francia.

Ciertamente el influjo alcanzó a Uruguay, Chile y Brasil, además de la Argentina y en este caso, el fenómeno –que podría haber quedado circunscripto a la ciudad de Buenos Aires- se extendió a las principales urbes (Rosario, Córdoba, La Plata, Tucumán), a ciudades balnearias (Ostende, Mar del Plata) y aun a poblados, marcando el territorio rural a través de algunas Estancias en la provincia de Buenos Aires.

Pablo Eugène Pater, el autor de la Residencia para Daniel Ortiz Basualdo, sede de la Embajada de Francia desde 1939, no fue ciertamente una figura aislada. Nacido en Dijon en 1879, ingresó en la *Ecole des Beaux Arts* de París en 1899, diplomándose en 1903. Se formó en el atelier de Edmond Paulin y se diplomó con honores, y en 1906 fue uno de los 10 finalistas a la beca anual de estudios que se conoce como *Grand Prix du Rome*.

Casi dos años más tarde, el 30 de diciembre de 1907, llegó a Buenos Aires donde inicialmente participó en numerosos concursos para arquitectura pública convocados entonces (Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en 1908, Universidad, Colegio Nacional Central y Policlínico San Martín al año siguiente). Asociado con Luis Dubois (1867-1916) nacido en Tolouse y arribado a la Argentina en 1888 emprendió en este tramo inicial de su carrera una vasta serie de residencias privadas (entre ellas la de Ana Elía de Ortiz Basualdo en Mar del Plata de 1909) y casas de renta además del singular Tigre Club, inaugurado en 1912. Asociado con Frédéric

Bertrand ese mismo año inicia la residencia Urquiza Anchorena en La Lucila (demolida a comienzos de la década de 1940).

También en 1912, Pater comienza la residencia para el matrimonio formado por Daniel Ortiz Basualdo y Mercedes Zapiola Eastman. Vasto proyecto, superaba en escala sus anteriores trabajos, acercándose a la arquitectura pública. Por tanto sus detalles de proyecto y ejecución requerían una dedicación que las circunstancias alteraron.

A fines de 1914 Pater regresó a Francia para enrolarse en el ejército y participar en la conflagración, regresando a Buenos Aires en 1919. Entonces sus obras fueron continuadas por su colega y compatriota Eugéne Gantner (nacido en Plaifaing en 1879).

Entre 1930 y 1934 Pater volvió a Francia. Entre tanto, en 1927 se asoció con Alberto Morea (1903-1975). Nacido en Buenos Aires, donde se diplomó como ingeniero civil, estudió más tarde en la *Ecole des Beaux Arts* de París, ciudad en la que residió varios años. Esta fructífera sociedad duró hasta 1949, realizando una producción edilicia en Buenos Aires que alcanzó la sorprendente cifra de 650.000 metros cuadrados. Pater fallecería en Buenos Aires en 1966¹⁶.

Un breve –e incompleto- repaso a algunas figuras reconocidas provenientes y/o con estudios cursados en Francia nos puede brindar una dimensión más precisa del fenómeno.

Ulrico Courtois (1843-1914) llegó a la Argentina en 1870 desde Avignon y a él se le debe la Basílica de Luján, además de haber sido profesor en la escuela de Minas de San Juan a partir de 1874 y participado en la expedición a Neuquén en 1878.

Jules Dormal (1846-1924) era belga, de Lieja, pero había estudiado en París. Llegó a Buenos Aires en 1869. Su vasta obra comprende el Mausoleo a San Martín en la Catedral Metropolitana, la Casa de Gobierno en La Plata, la reforma del Teatro de la Opera (demolido) en la Capital Federal, numerosas residencias privadas y la terminación del Teatro Colón.

Jacques Dunant era suizo, proveniente de Ginebra (1858-1939). Comenzó sus estudios profesionales en el Politécnico de Zurich y los culminó en la *Ecole des Beaux Arts* de París en 1884. Proyectó -entre numerosas obras- las catedrales de Mercedes y San Isidro, el Teatro Ateneo, el Hotel de Sierra de la Ventana (1900) y el Centro Naval en Buenos Aires (1914). Su socio en estos dos últimos trabajos, Gastón Luis Mallet (1875-1964), arribó desde Francia en 1907.

August Huguier, nacido en Troyes en 1876, arribó a la Argentina, proveniente de Brasil. Había egresado de la *Ecole des Beaux Arts*, donde estudió entre 1901 y 1905. En 1909 comenzó el desarrollo del Balneario de Ostende. Asociado con Eduardo Sauze proyectan una de las casas de renta de mayor porte en Buenos Aires, la Estrugamou (Juncal y Esmeralda).

Alfred Massüe nació en París en 1860. Con una carrera apenas comenzada se trasladó a Uruguay en 1880, pasando a la Argentina dos años después. Su actividad fue polifacética (fundó incluso una compañía arenera de gran envergadura). Su obra más relevante (lamentablemente mutilada) se encuentra en Talcahuano esquina Tucumán en la ciudad de Buenos Aires, y era una muestra notable del eclecticismo finisecular cercano al *Art Nouveau*.

Luis Faure-Dujarric nació en Francia en 1875, falleciendo en Buenos Aires en 1943. Son de su autoría los pabellones del Hipódromo Argentino en Palermo, la Estación del Ferrocarril Central Córdoba en Retiro, residencias y el Asilo Saturnino Unzué en Mar del Plata. A escala urbana proyectó el primer plan de desarrollo para Bahía Blanca.

Roberto Charles Thipaine nació en París en 1879, donde estudió en la *Ecole des Beaux Arts*, diplomándose en 1906. Llegó al poco tiempo a la Argentina donde falleció en 1962. En 1943, su residencia para Juan Florencio Lanús (Ayacucho 1683/85) se encuentra entre los *cantos del cisne* de la tipología del *hôtel privé*.

Eduardo Le Monnier nació en París en 1873, falleciendo en Buenos Aires en 1931. Se formó en la Escuela Nacional de Artes Decorativas a partir de 1888. Entre 1894 y 1896 se encuentra en Brasil (trabaja en el estado de Minas Gerais), y en 1896 se traslada a Buenos Aires. No obstante hacia comienzos del siglo XX realiza trabajos en Punta del Este además de haber participado en concursos para dos de los principales edificios públicos de Montevideo. En la Argentina realiza residencias urbanas y rurales e iglesias, y en Buenos Aires se destacan el Yacht Club, la residencia Fernández-Anchorena (actual sede de la Nunciatura Apostólica), sus edificios de oficinas en Diagonal Norte y Florida, el Banco Argentino Uruguayo sobre Diagonal Norte y Rivadavia y la casa de renta en Arroyo Nº 880. En la ciudad de Rosario es autor del Jockey Club.

Carlos Thayss nació en París en 1849, falleciendo en Buenos Aires en 1934. Paisajista formado con Edouard André en París, llegó a la Argentina en 1889, se convirtió en director de Parques y Paseos de la Capital. Su trabajo alcanzó el diseño de sectores urbanos como Palermo Chico y a escala geográfica realizó el proyecto de conservación del Parque Nacional Iguazú.

Joseph Bouvard, nacido en 1840 en Francia fue convocado por el Intendente Alvear en 1907 para realizar una serie de propuestas de escala urbana, entre las más conocidas la de las diagonales.

Jean-Claude-Nicolás Forrestier, nacido en Aix-les-Bains en 1861 participó en el Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio en 1923 como experto en Parques y Jardines trabajando dentro de la Comisión de Estética Edilicia convocada por el presidente Marcelo T. de Alvear. Sin embargo, su trabajo no se limitó a la inicial demanda, sino que imprimió un sello de unidad a un trabajo de inéditas proporciones para la ciudad.

El urbanista argentino Carlos María della Paolera, nacido en 1890, ingeniero por la Universidad de Buenos Aires en 1912, se formó luego en el Instituto de Urbanismo de París junto a Marcel Poete diplomándose en 1927. Regresa entonces a la Argentina donde se vincula a asociaciones como Amigos de la Ciudad y posteriormente actúa en la Municipalidad al frente de la Dirección del Plan de urbanización, creando en 1948 el Curso Superior de Urbanismo en la Universidad de Buenos Aires.

Louis Marie-Henri Sortais (1860-1911) nacido en París, no llegó a la Argentina, pero entre sus últimos trabajos se encuentra el anteproyecto encargado por José C. Paz para su residencia en Buenos Aires (actualmente Círculo Militar), cuyos planos definitivos y ejecución corrieron a cargo del ingeniero y arquitecto Carlos Agote. Este, a su vez, nacido en Argentina en 1866, donde se

diplomó de ingeniero, estudio posteriormente en la *Ecole des Arts et Manufactures* de París y permaneció activo en la Argentina hasta su muerte en 1950.

Rene Sergent, nacido en París en 1865, se gradúa en la *Ecole Spéciale d'Architecture* de París (escuela privada creada en 1865 que suponía una alternativa intelectual a la oficial *Ecole des Beaux Arts*, cuyo prestigio inicial se debió a la presencia de Eugène Viollet-le Duc) obteniendo el título de Arquitecto Higienista. En 1902 formó un estudio individual recibiendo encargos de los Estados Unidos de Norteamérica y desde la Argentina. Para la ciudad de Buenos Aires proyectó el Hogar Luis María Saavedra y unas quince residencias (varias de ellas demolidas) entre las que se destacan la de Matías Errázuriz (actual Museo Nacional de Arte Decorativo), la de Ernesto Bosch (actual Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica), la residencia Atucha (Arroyo esquina Cerrito, frente a la Embajada de Francia) y otra residencia para Bosch en Montevideo 1639. En las afueras de la Capital realizó la residencia conocida como *Sans Souci* para Carlos María de Alvear en Martínez.

Louis Martin, nacido en 1867 en París y diplomado por su *Ecole des Beaux Arts* proyectó entre otras obras el Palacio Pereda en 1917, sede actual de la Embajada de Brasil (las obras las continuó Jules Dormal después de 1920), la residencia en calle Montevideo N° 1889 (actual Embajada de Argelia), la de Montevideo N° 1725, la de Vicente López N° 1732, Arenales N° 1334 y el Jockey Club de Tucumán.

Paul Ernest Sanson (1836-1918) nacido en París estudia en su *Ecole des Beaux Arts* diplomándose en 1861. Al igual que Sortais, en los últimos años de su vida le llegó un encargo desde la Argentina, en este caso la gran residencia para Martin Ferreyra en la ciudad de Córdoba.

Norbert Maillart, oriundo de Oise, nacido en 1856, diplomado por la *Ecole des Beaux Arts* en , llega a Buenos Aires en 1888 para proyectar y dirigir el edificio de Correos y Telégrafos. Como parte de su estadía en Argentina se le encargan además otros dos *travaux publics* de enorme relieve: el Palacio de Tribunales (1906) y el Colegio Nacional (1908) ambos en Buenos Aires.

Alejandro Christophersen, noruego, aunque nacido en Cádiz en 1866 estudió asimismo en la *Ecole des Beaux Arts* y desarrolló una vasta obra en Buenos Aires, ciudad a la que llegó en 1887 y donde falleció en 1946. Su conocida residencia Anchorena de 1909 (actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto) es sólo la punta de un *iceberg* productivo de una intensidad y variedad, incluso como pintor. Refundador de la Sociedad Central de Arquitectos en 1910 y presidente de la misma entre 1917 y 1918, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, polemista contra las estéticas modernistas y vanguardistas, su obra de matriz francesa marcó una larga etapa de la arquitectura académica en la Argentina.

René Karman, nacido en Eveux en 1875 y diplomado en la *Ecole des Beaux Arts* en 1902, fue convocado en 1913 como profesor de arquitectura por la Escuela de Arquitectura que en 1904 se formó dentro de la Universidad de Buenos Aires. Estuvo ininterrumpidamente al frente de los cursos hasta su retiro en 1946, falleciendo cinco en Buenos Aires cinco años después. Esto supone la formación de nada menos que casi una treintena de promociones bajo la adaptación local de los métodos *Beaux Arts* que implementó la Escuela en Buenos Aires. Su compatriota y

colega Rene Vileminot, nacido en París en 1878, alumno asimismo de la *Ecole des Beaux Arts*, fue contratado por la Escuela en 1914. Su temprano fallecimiento en 1928 despojó a la Escuela de otra figura de relieve en la formación de arquitectos locales.

Una figura tardía en este grupo es León Dourge -nacido en Francia en 1890, estudió en la *Ecole Nationale des Arts Decoratives* de París- quien sería el autor de una de las residencias que marcan el canto del cisne de los *hôtels particuliers*: la residencia Duhau sobre Avenida Alvear en 1934.

Eduardo Lanús y Pablo Hary, constituyeron un estudio profesional cuyas marcas otorgan a la ciudad de Buenos Aires definido paisaje francés de los siglos XVII-XVIII. Ambos nacidos en la Argentina y diplomados de ingenieros civiles en la Universidad de Buenos Aires, completan su formación en Europa como arquitectos. Lanús en l'*Ecole des Beaux-Arts* de Paris, Hary en l'*Ecole des Beaux-Arts* de Bruselas. Regresan a Buenos Aires y desde 1902 se asocian por casi veinte años. Pablo Hary brindaría un curso de Teoría en la Escuela de Arquitectura que implicaba una inteligente fusión de estudios franceses e ingleses. Allí Guadet y Viollet Le Duc están mano a mano con Ruskin, en una síntesis de positivismo y Romanticismo. Si la punta del iceberg en este caso es la Aduana Nueva de 1908, su producción es vastísima.

Finalmente, Alejandro Bustillo, nacido en 1889, la máxima figura del academicismo en la Argentina formado enteramente en la Universidad Argentina, con Alejandro Christophersen y Pablo Hary sin estudios en el extranjero, demuestra con su obra y escritos el éxito de la *Misión francesa* en la Argentina, su solidez doctrinaria y capacidad de adiestramiento, la sensibilidad al sitio y el carácter, el manejo de las distintas escalas, desde la magnificencia de la gran composición (Mar del Plata y su conjunto marítimo de Hotel Provincial y Casino) y aun el proyecto de paisaje (Bariloche es una muestra acabada de ello), hasta el detalle de un ámbito íntimo; la habilidad compositiva y lingüística, el carácter polémico y batallador por los principios, aspectos todos ellos ligados directamente a la tradición arquitectónica francesa.

El método *Beaux Arts* y la arquitectura doméstica: distribución y disposición en el Palacio Ortiz Basualdo

“La distribución debe ser el primer objeto de la arquitectura: la decoración misma depende absolutamente de un plan determinado: es la distribución la que establece los largos, anchos y alturas de un edificio”

Jean François Blondel (1737)

Hemos referido extensamente en el apartado anterior una nómina –aun incompleta- de profesionales franceses que trabajaron en el período de las grandes residencias, otorgándole un sello individual a la vez que formando un cuerpo con identidad de conjunto, la de los *hôtels particuliers*.

En tal sentido tanto l’Ecole des Beaux Arts parisina (hegemónica, dado que la mayor parte de los profesionales revisados en la primer parte de este texto se formaron allí) como la Escuela Nacional de Artes Decorativas (donde estudiara Le Monnier y Dourge), la *Ecole Spéciale d’Architecture* donde se formó Sergent o la *Ecole des Arts et Manufactures* donde se formó Sortais, todas coincidían en valorar la tradición doméstica francesa de los siglos XVII y XVIII como un cuerpo vivo de preceptos para el diseño de residencias contemporáneo.

Esta identidad provenía del sólido cuerpo teórico que desde François Blondel en el siglo XVIII hasta Julien Guadet¹⁷ (1834-1908) y Louis Cloquet¹⁸ (1849-1920) a fines del siglo XIX compilaron, reflexionando acerca de las variables que un profesional entendía que debía atender en un proyecto.

En una sincronía entre este *estado del arte arquitectónico* –refiriéndonos así al desarrollo de su teoría y praxis- y la demanda social de respuestas por parte de los profesionales, se operó una “feliz experiencia” que pocas veces se ha repetido en la historia de la arquitectura, tanto sea en el extranjero como en la Argentina.

Las nuevas residencias que comenzó a habitar la elite estaban “aggiornadas” para entonces, mudando del mundo nobiliario *Ancien Régime* a la burguesía. Paul Planat señala en su libro *Hôtels privés* que “ya existían en el siglo pasado (se refiere al XVIII) grandes hoteles ocupados por la aristocracia y –a su imagen- por los financistas enriquecidos; pero las costumbres, todas del aparato y representación no tienen nada en común con nuestras casas modernas. Entre nosotros domina lo confortable y las comodidades higiénicas, la representación exterior exige hoy proporciones menores, mientras que la holgura de la vida quiere salas de baño, boudoirs, gabinetes de aseo, equipados con una perfección desconocida durante mucho tiempo: dormitorios más íntimos (...) los departamentos consagrados a la representación, a las recepciones, han adquirido un carácter totalmente moderno, el lujo ha cambiado de naturaleza”.

El tema de la puesta al día era una cuestión debatida por entonces. Pablo Hary señalaba por el contrario que “estas nobles viviendas (se refiere al hotel de comienzos del siglo XVIII, tomando como modelo al de Matignon), con alguno que otro perfeccionamiento mecánico moderno, con

una instalación sanitaria, un ascensor, una calefacción, son habitables para los mas refinados entre nuestros contemporáneos y la profusión con que han sido copiados es la mejor prueba de su perfecta adaptabilidad a las necesidades de nuestra sociabilidad actual”.

Esta tipología recibía para fines del siglo XIX y comienzos del XX el adjetivo de “moderna” por parte de Julien Guadet, máxima figura teórica de la arquitectura académica en el cambio de siglo. Pero, como el propio Guadet lo señala en *Eléments et Théorie de l'Architecture* esta habitación moderna tiene su inicio en Francia en el siglo XVIII, a través de varios experimentos tipológicos desarrollados a la luz del aporte que supone el tratado de François Blondel (1705-1774) *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en général* publicado en 1737.

Guadet señala a propósito de Blondel que fue él quien *“no sin orgullo, que recientemente se produjo una verdadera revolución en la arquitectura de los hoteles y las residencias, sobre todo desde el punto de vista de la distribución”.* Y agrega Guadet que *“En efecto, grandes esfuerzos se han realizado entonces para substituir las antiguas enfiladas de las distribuciones dobles en profundidad, a través de los pasillos (dégagements) indispensables para la libertad de la habitación. Se ha comprendido que si las diversas piezas de un apartamento deben tener sus accesos de recepción, es necesario asegurar también la facilidad de las idas y venidas, aquellas de servicio y las del retiro discreto. La independencia (cursiva en el original) en la habitación ha sido el propósito perseguido por los arquitectos del siglo XVIII, y a este esmero les debemos las plantas mas notables, siendo la recopilación más importante la Arquitectura Francesa de Blondel”.*

Por tanto, la revolución dieciochesca -que recuerda Guadet que no ha sido una revolución súbita- pasa en primer término por la distribución, siendo la independencia de las habitaciones el valor más destacado.

Siendo centrales en esta transformación del universo doméstico, ¿qué prescripciones teóricas debía tener la habitación?

En primer lugar, señala la teoría, sus proporciones. Lejos de armonías pitagóricas de orden musical, aquí las recomendaciones establecen que la profundidad sea mayor que el ancho y que será perfecta si el espacio comprendido entre la cabecera y el pie de la cama sea casi cuadrado. La cama siempre tiene que estar prevista en el lado opuesto de las ventanas. Las chimeneas deben estar no en el medio de la pieza sino en el medio entre las cabeceras y el estrado (se refiere al que se sitúa frente a las camas). La chimenea, siendo el principal ornamento de la habitación debe cuando sea posible estar en el lado opuesto a la entrada principal, de tal modo de ser vista por aquellos que entran.

Las puertas formando enfilada deben estar avanzadas en los muros de separación cerca de los muros de fachada, dejando alguna distancia entre ellas y la chimenea. Blondel condena el empleo de falsas puertas replicando las verdaderas que impiden disponer el mobiliario. Guadet, marcando las distancias con Blondel señala que *“éste habla de las habitaciones de grandes señores: la arquitectura entonces tenía poco en cuidado al simple burgués, menos aún al artesano”.*

En línea amarilla están indicadas las *enfilades* que vinculan las habitaciones privadas entre sí. La línea roja representa el tránsito autónomo hacia cada habitación desde las circulaciones principales y de servicio, convergentes en un vestíbulo central en este caso en doble altura. Una habitación para el servicio del piso contigua a la escalera permitía la rápida atención a toda hora. Probablemente se trataba de una pareja de sirvientes en este caso, autónomos respecto a los dos niveles de servidumbre de la residencia.

El dormitorio de la esquina era el de la señora. El que está ubicado sobre Cerrito el del señor y los de Arroyo de las hijas. El dormitorio restante no tenía un destino fijo. Probablemente si la señora cediera el principal como *chambre de parade*, es decir para huéspedes de especial jerarquía (Probablemente le fuera cedida en 1925 al Príncipe de Gales), éste dormitorio lo utilizase ella. La autonomía de los conyugues era lo habitual como señala Lecuona, inclusive en este caso el señor ocupa un dormitorio sin diferenciación con el de los hijos, mientras que el dormitorio de la señora ocupaba una posición de privilegio y contaba con una forma *ad hoc*. Entre los dormitorios de los conyugues se interponía una salita, otro rasgo característico del diseño de *appartements*.

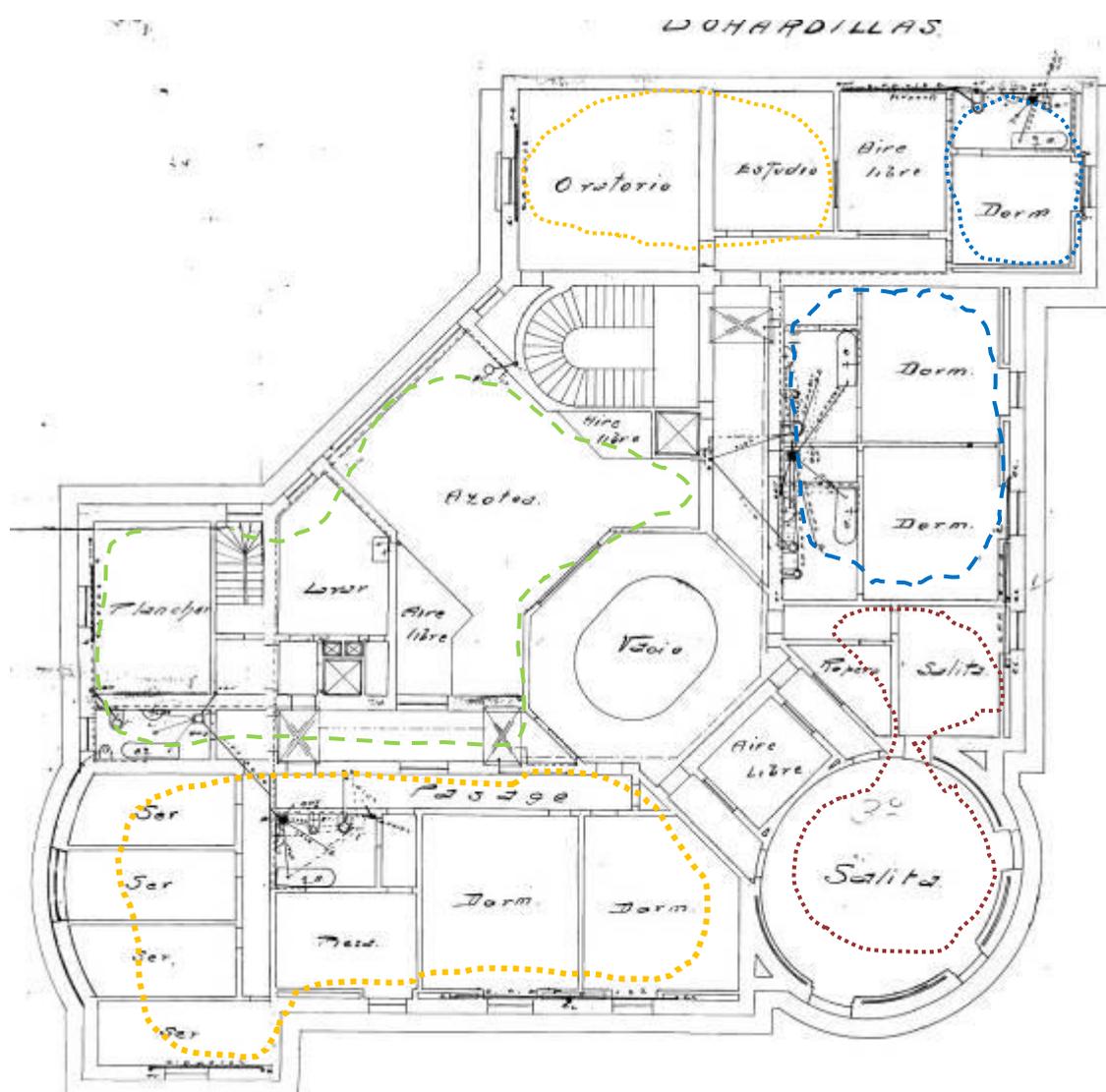
Como se indica en el plano cada miembro de la familia ocupaba una posición en la residencia, muy definida y dotada de ámbitos contiguos específicos. Así, el señor contaba con un *appartement* provisto de escritorio privado, como correspondía a su rol social. La señora tenía un vestidor o boudoir previo a su dormitorio. Las hijas contaban con un cuarto de vestir compartido, aunque baños individuales. El dormitorio libre tenía vestidor, baño y cuarto ropero.

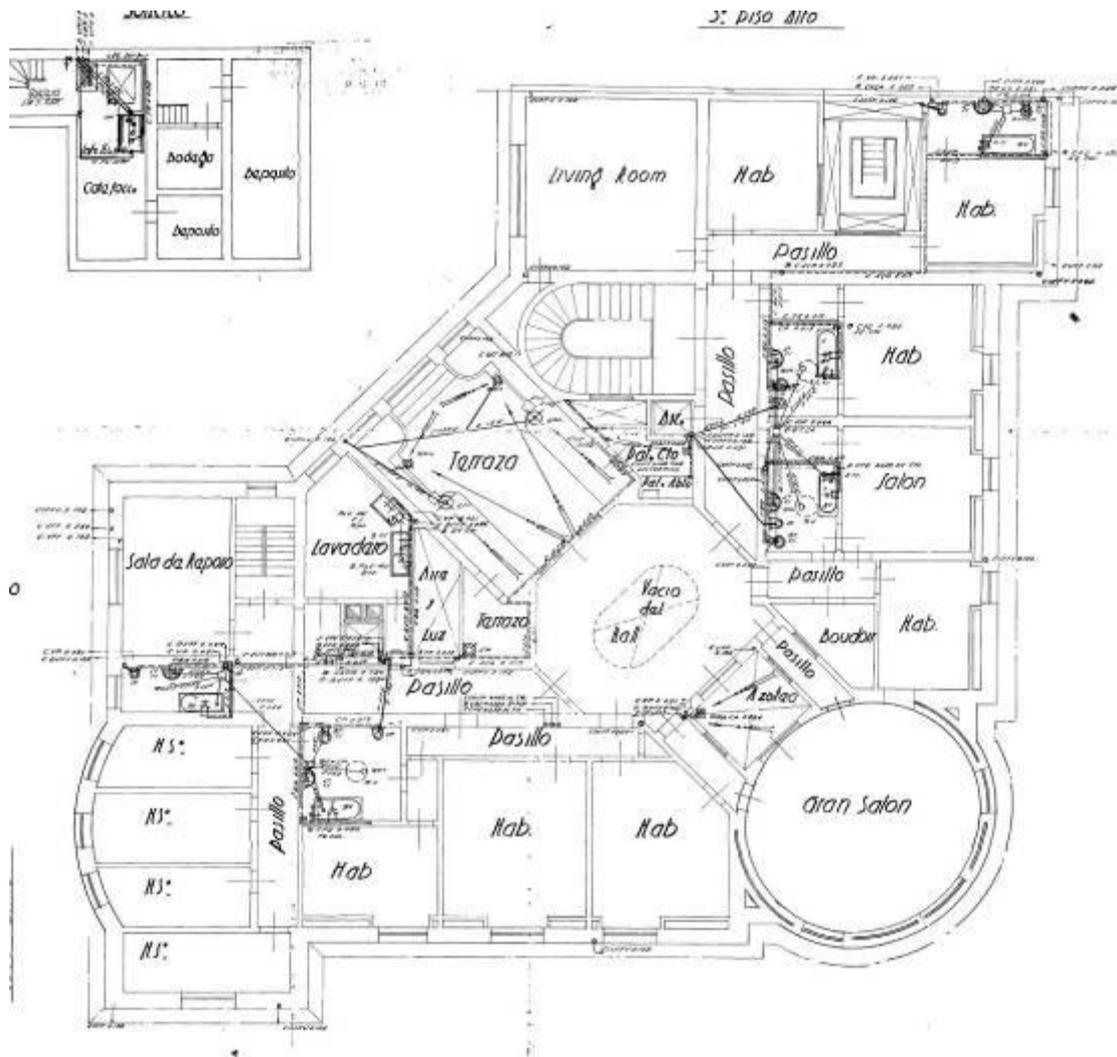
Para permitir una vida íntima se dispuso un comedor (sobre el jardín de invierno) que estratégicamente servido por un office contiguo abastecido a su vez desde la cocina, posibilitaba una vida familiar más íntima, alejada de la escala protocolar del primer piso.

Si comparamos el diseño final, según los planos de 1939 podremos sacar algunas conclusiones respecto a los cambios:

El segundo piso de dormitorios, en las mansardas estaba destinado en este caso a un uso mixto. No se implementó aquí un piso exclusivamente para servidumbre femenina como prescribía la teoría y resultaba habitual (la residencia Errázuriz es un buen ejemplo). Por el contrario, el ala sobre Cerrito está coronada por un sector destinado a la oración diaria (no era común la devoción entre los miembros de la elite laicista del '80) y al estudio de las hijas. Los dormitorios de esta ala se presumen de las institutrices, que ocupaban un rol jerarquizado en la casa al igual que el ama de llaves.

Se puede observar abajo a la izquierda el área de dormitorios de la servidumbre y los contiguos sectores de lavado y planchado directamente vinculados a la terraza. Las salitas de la esquina se suponen lugares de esparcimiento y juegos para la familia.





La comparación con la planta en 1939 permite advertir los escuetos cambios en el uso de las habitaciones. Ha desaparecido el oratorio, reemplazado por un living. Las atribuciones de uso en este plano resultan más ambiguas.

El área social de la residencia por su parte debía contar con un desarrollo vasto y estructurado según una precisa etiqueta de recepción.

“No tengo necesidad de decirles que el salón o los salones concentran la riqueza y los elementos de la representación entre las habitaciones. Es esta la parte más decorada, la más teatral. Cada salón será tan bello como sea posible, pero si hay varios, la disposición debe ser tal que se complementen los unos con los otros. Aquí se justifican las grandes enfiladas y las largas perspectivas. Los salones se estudiarán teniendo en mente la recepción y las fiestas, las toilettes, la música y la danza.

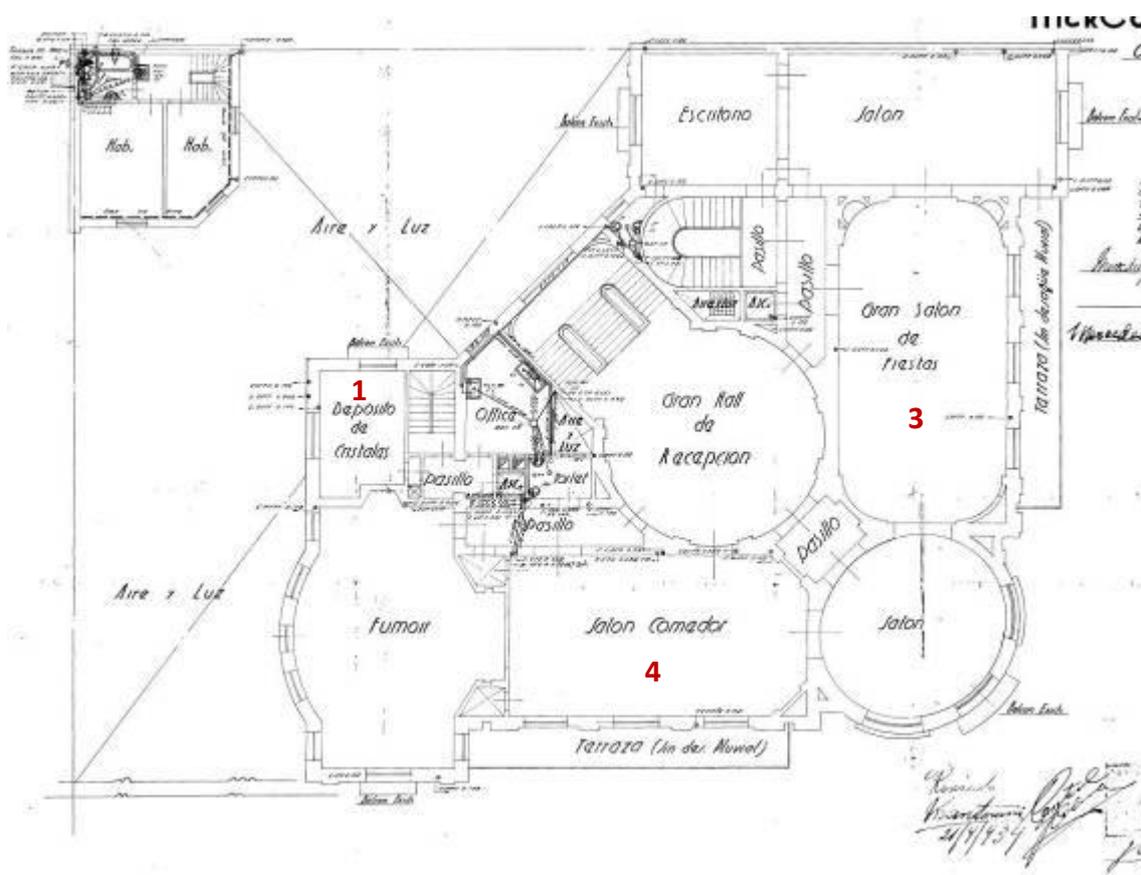
Aquí, a la inversa de la habitación privada, es al extraño (visitante) al hotel en quien debemos pensar primero. Provieniendo de la antecámara, sea que se trate de una visita diurna o de una recepción nocturna, el visitante deberá pasar directamente de la antecámara a los salones, sin tener que atravesar pasillo alguno. Del mismo modo se debe rechazar absolutamente la distribución, frecuente anteriormente, que obligaba a atravesar el comedor para llegar al salón:

sea que se esté sirviendo la mesa, o que esté servida o con mayor razón si se está todavía en la mesa, esta servidumbre es inadmisibles.

Los salones estarán agrupados: los grandes salones formarán un conjunto, los pequeños salones quedarán en las extremidades. Los pequeños salones, en efecto, albergan las conversaciones íntimas, las mesas de juego, un aislamiento relativo en medio del bullicio; será entonces una falta interponerlos entre los grandes salones: no serían más que un lugar de paso. Por el contrario, un pequeño salón será la transición natural entre los salones y las habitaciones privadas principales o un gabinete de trabajo, una biblioteca, etc.”.

Respecto al salón de baile señala Guadet señala “no existe como sala especial sino en las grandes residencias, en la vida diaria, aun lujosa, se baila en los salones, y a veces el baile se extiende hasta las habitaciones principales y en todas las piezas que pueden accidentalmente agruparse en la recepción. Hace falta entonces prever para todas las piezas entrepisos suficientemente resistentes para que no queden expuestos a las trepidaciones inquietantes que produce la cadencia rítmica del baile.

El salón de baile será en principio rectangular: no se puede en efecto acomodar a la forma cuadrada, necesariamente más restringida, ni de la largura de una galería donde es necesario divisar los variados grupos de danza”.



La presencia del office comunicado mediante ascensor y escalera es resultado de su separación por nivel de la cocina. En el office se trinchaban y aderezaban las comidas. El local denominado “depósito de cristales” aparece aquí como una pieza especializada respecto al office,

característica de las grandes residencias. Señala Pablo Hary que la cristalería y las porcelanas muy delicadas se lavan y guardan aquí junto a otras piezas valiosas del servicio de mesa.

El comedor (4) está planteado según los cánones: *“las dimensiones no son arbitrarias: su largo está determinado por el largo presunto de la mesa, y la necesidad para el servicio de poder circular libremente alrededor de los invitados sentados”*. En este caso se trata de una mesa para 24 comensales.

Las áreas de servicio estaban en la planta baja, el *rez de chaussée*. Esta planta como ya se explicó era la antesala grandiosa de los salones de recepción del piso superior. Las visitas ingresaban por el vestíbulo de la esquina, que estaba diseñado para paso de vehículos y descenso a cubierto. Caso similar al del Palacio Errázuriz, solo que en este caso se trataba de un ámbito diferente al del acceso diario de la familia que tenía lugar por la entrada sobre la calle Cerrito (C en el plano).

Los hábitos de sociabilidad ostensible de los moradores quedaron reflejados en la distribución por estratos horizontales: a través del pasaje de carruajes sobre calle Cerrito éstos podían ingresar a sus dependencias privadas con absoluta discreción respecto a quienes se desplazan en las áreas sociales. Para enfatizar esta separación, los dos niveles privados (2º y 3º piso) cuentan con un hall dispuesto sobre el gran hall de recepción, pero resuelto con una decoración más intimista, un carácter más doméstico. A este hall abre a modo de vacío oblongo la galería del 3º piso y sobre este vacío se dispuso una claraboya con vitraux.

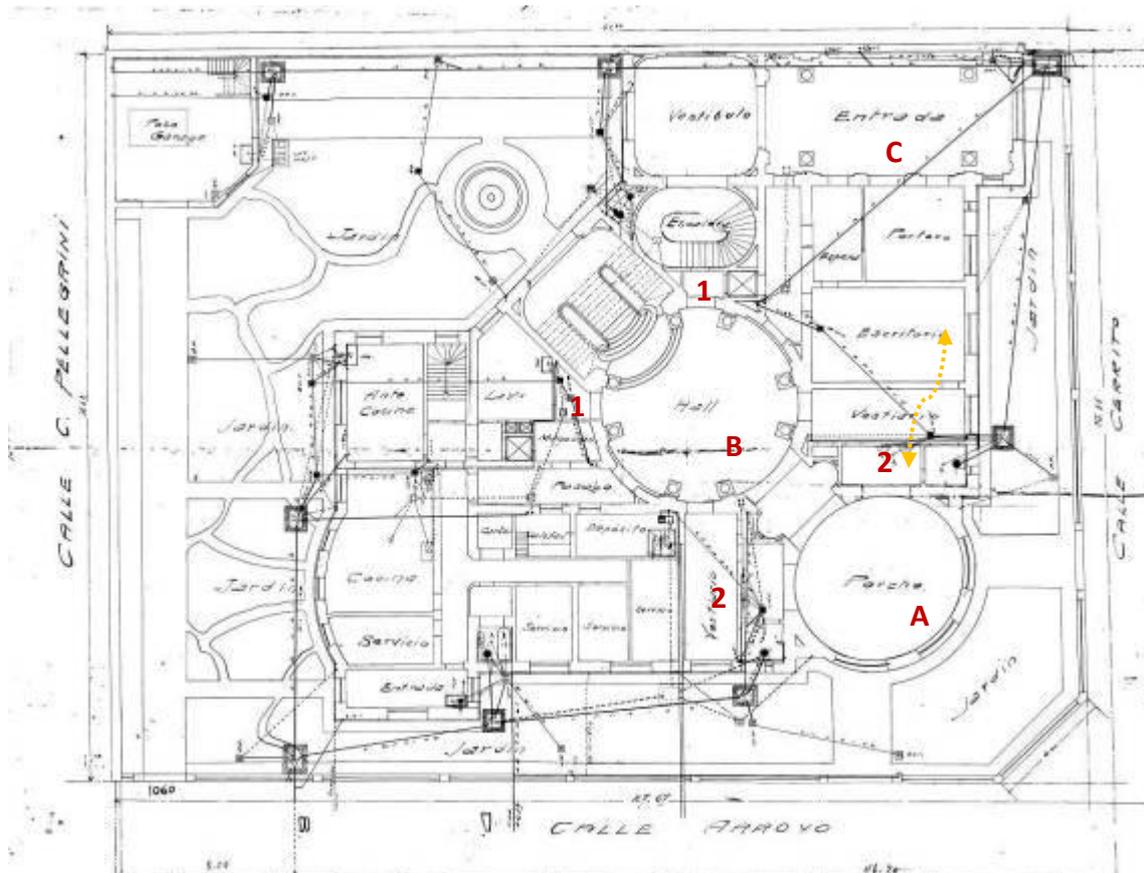
Este vestíbulo (porche en el original ver A) es una verdadera transición entre la calle y la casa y de acuerdo a la ortodoxia teórica *“tiene el aspecto algo frío de la arquitectura exterior, decoración de ordenes de piedra, de mármoles, pisos de dallages (pavimentos) o mosaicos, mobiliario escaso o nulo”*. Pero en esta residencia, una sofisticada articulación nos conduce al hall (B en el plano) resuelto con riqueza de boiserías con órdenes de pilastras (las columnas originalmente previstas mutaron en las más ubicuas pilastras planas).

Esta decoración es estrictamente Luis XVI. En él señala Hary *“se despoja al invitado de sus abrigos y es lógico que los vestuarios abran directamente dentro (1 en el plano). Estos vestuarios suelen ser dos: para señoras y señores y se complementan con casilleros, perchas, lavatorios y w.c. (en el plano indicado con el número 2. Nótese que se trata de una toilette muy desarrollado). Hay que tener presente que un sarao puede congrega a veces cientos de personas”*.

El garaje forma un pabellón exento, con la pequeña vivienda del chofer sobre la misma.

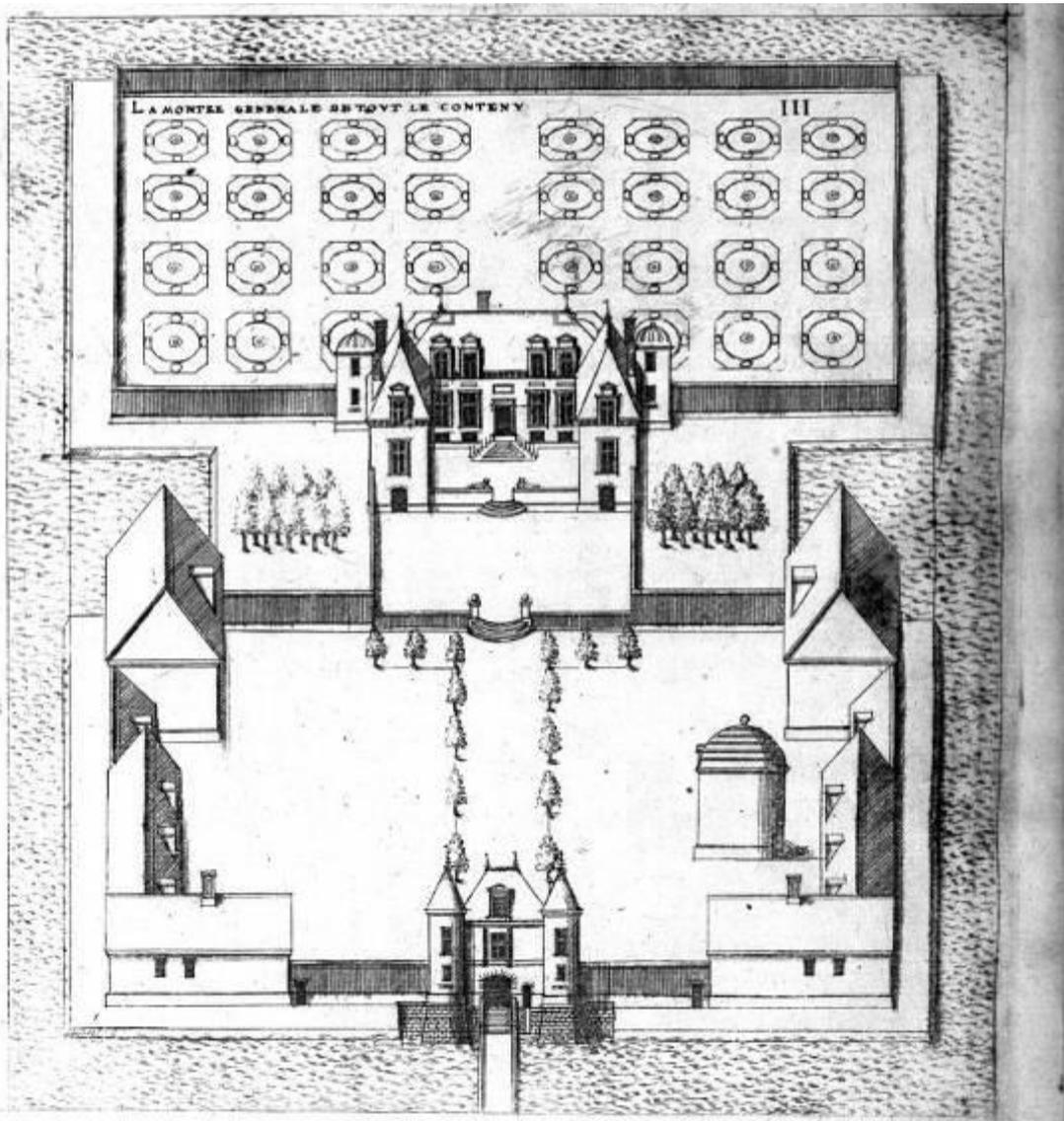
La entrada de coches y el vestíbulo que da acceso a la escalera responde a los cánones de dignidad y austeridad que requería la vida doméstica. Planat muestra un ejemplo que puede por caso aplicarse aquí.

El acceso de servicio en el ala opuesta permitía llegar a la cocina, habitaciones de servicio y área de despensas de modo directo.



Hibridación tipológica: las residencias en la Argentina entre el *Hôtel Privé* y el *Château*

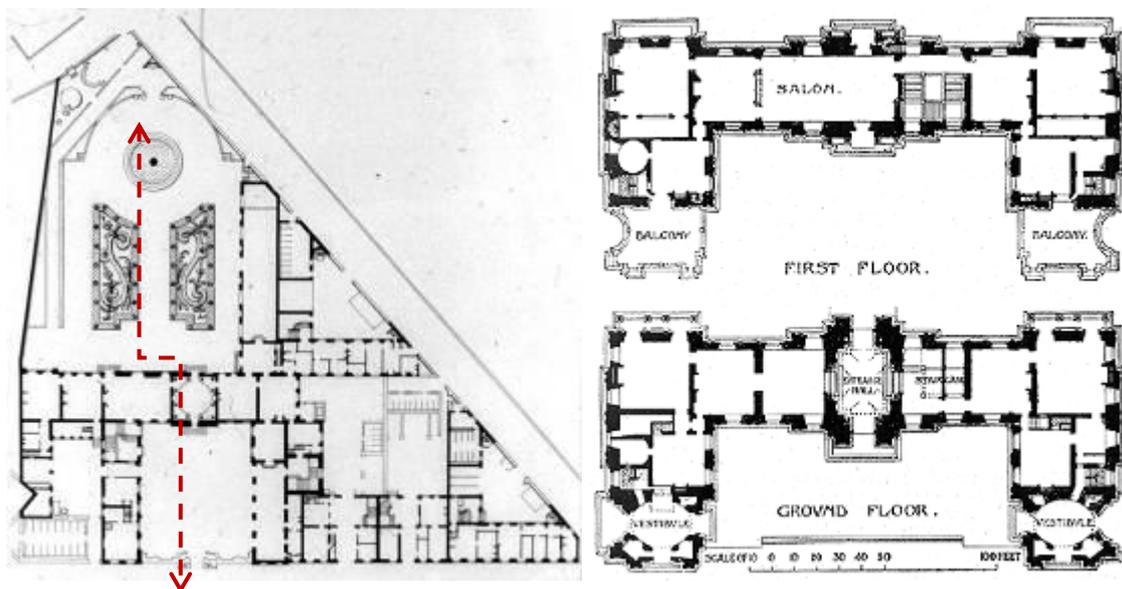
En esta parte del trabajo planteamos un encuadre de la Residencia Ortiz Basualdo dentro de una serie tipológica que surge en el siglo XIX como un híbrido entre la condición urbana del hotel privé, con sus limitaciones de expansión derivadas del loteo y la objetualidad del château campestre. Desde el siglo XVI, en Francia se comienza a desarrollar un tipo de organización de la residencia nobiliaria, tanto urbana como campestre en la que ésta contaba con un pabellón principal o *corps de logis* precedido por un *cour d'honneur* y continuado en un *jardin*.



Lamina del Livre d'Architecture de Jacques Androuet du Cerceau (1615) mostrando un château entre cour et jardin. Nótese la compleja secuencia ceremonial desde el exterior al ámbito privado, lo que sería conocido como camino de promoción. En contraste, la relación con el jardín es directa, mostrando el carácter íntimo del jardín.

Más allá de estos rasgos afines, los *hôtels privés* franceses son introvertidos por antonomasia, llegando a formar una suerte de *excavado* en el lote, en el que se tensan hacia sus límites los cuerpos edificados de modo de reservar generosas porciones de espacio libres hacia el interior que puedan ser regularizados formalmente. En otras palabras, el vacío es positivo, mientras que la construcción es el relleno de la forma, su negativo. La composición de los *corps de logis*, es decir de los edificios para la habitación está frecuentemente forzado mediante la disposición de ejes de simetría paralelos, uno hacia el jardín y otro al *cour d'honneur*.

Los *châteaux*, por el contrario, se disponen objetualmente, aun estando rodeados por *cours d'honneurs* y jardines. Esta condición depende de la generosidad dimensional del entorno, de las posibilidades de visión lejana hacia el *château* y desde el mismo.



Dos obras de François Mansart: el *Hôtel de la Vrillière*, (actualmente Banco de Francia en París) (1640) y *Château de Maisons-Laffitte* (1641-1650).

La hibridación a que hacemos referencia asume los siguientes rasgos alternativos o combinados: a) desaparición del *cour d'honneur*; b) apertura urbana del *cour d'honneur* -en el caso de existir- mediante rejas o pórticos muy permeables visualmente, c) reducción de la profundidad y desarrollo del *cour d'honneur*, de tal modo que la fachada se acerca a la calle, d) desaparición de la forma en positivo del *cour d'honneur*, resultando su forma el residuo entre la forma en positivo del *corps de logis* y los bordes del lote, e) minimización de los jardines (ya sea que se deba a la estrechez de los lotes o a la maximización de las áreas construidas) y uso residual, sólo como vista lejana, f) objetualización del *corps de logis* que asume el aspecto escultórico de un *château*; g) inversión de caracteres donde la fachada hacia el jardín presenta un despliegue decorativo de menos relevancia respecto a la fachada que abre a la calle.

El origen de esta hibridación -contrariamente a que pudiera pensarse que sea una concesión a la realidad local- no es resultado de un proceso de transculturación, sino que tiene su origen en Francia, como señala François Loyer "el *hôtel* del siglo XIX es una escultura monumental aislada sobre el lote (...) es una masa aislada, sin anexos"¹⁹. Sin embargo, esta hibridación constituyó una marca de identidad local que se repitió durante el ciclo histórico en que se construyeron las principales residencias de la elite. Por cierto, analizando el conjunto de casos, más allá de las

prescripciones de la teoría académica que se orientaban en torno a la continuidad del *hôtel privé*, en la práctica los *hôtels* franceses dieciochescos no tuvieron aplicación directa en cuanto a lo tipológico durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Respecto al ítem a) *apertura urbana del cour d'honneur mediante rejas o pórticos muy permeables visualmente*, la residencia Fernández Anchorena presenta un restringido patio, levemente cerrado hacia la calle a través de una reja. En la mayor parte de los casos los proyectistas ensayaban un simple retiro (Errázuriz, Bosch, Ortiz Basualdo) o directamente un gran porte *cochère* daba acceso lateral al *corps de logis* y pasaba directo al *jardin* donde se guardaba el coche dentro de un pabellón especialmente dispuesto (Pereda, Paz). El caso de la residencia Anchorena, actual Palacio San Martín, sede de la Cancillería, es un buen ejemplo de un *cour d'honneur* resuelto al modo francés, aunque la prodigalidad de su desarrollo se debe en este caso a que el patio da acceso a tres viviendas independientes. Respecto a la apertura, su vasta reja enmarcada en un pórtico permite visualizar fácilmente el *cour* desde la calle.



La reducción de la profundidad de los *cours d'honneur* y hasta su desaparición resultaba de rigor en los *hôtels privés* dada la estrechez en este caso de los lotes, pero esta circunstancia se aplicaría entre nosotros a los *petit hôtels*.

Se lamentaba de ello Pablo Hary: *“Lástima grande que la carestía a veces injustificada de nuestros terrenos y la mediocridad relativa de nuestras fortunas hayan desterrado de nuestras composiciones arquitectónicas el magnífico, y discreto a la vez, preámbulo constituido por el patio o jardín al frente, que aísla la vida íntima y social de la mansión del ruido callejero”*²⁰.

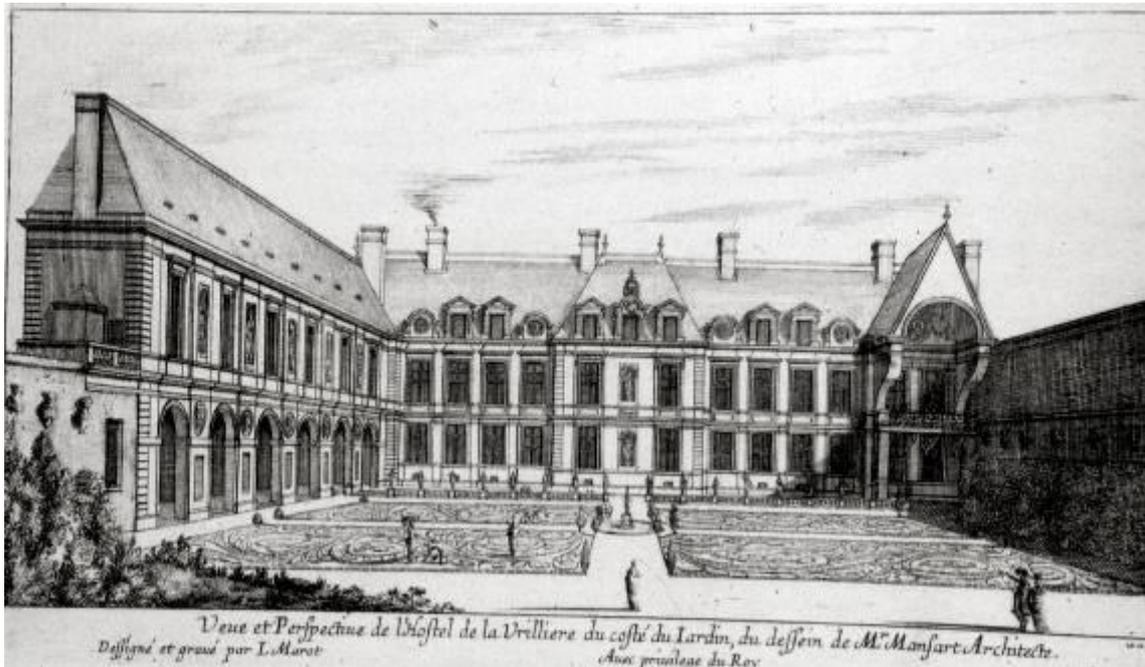
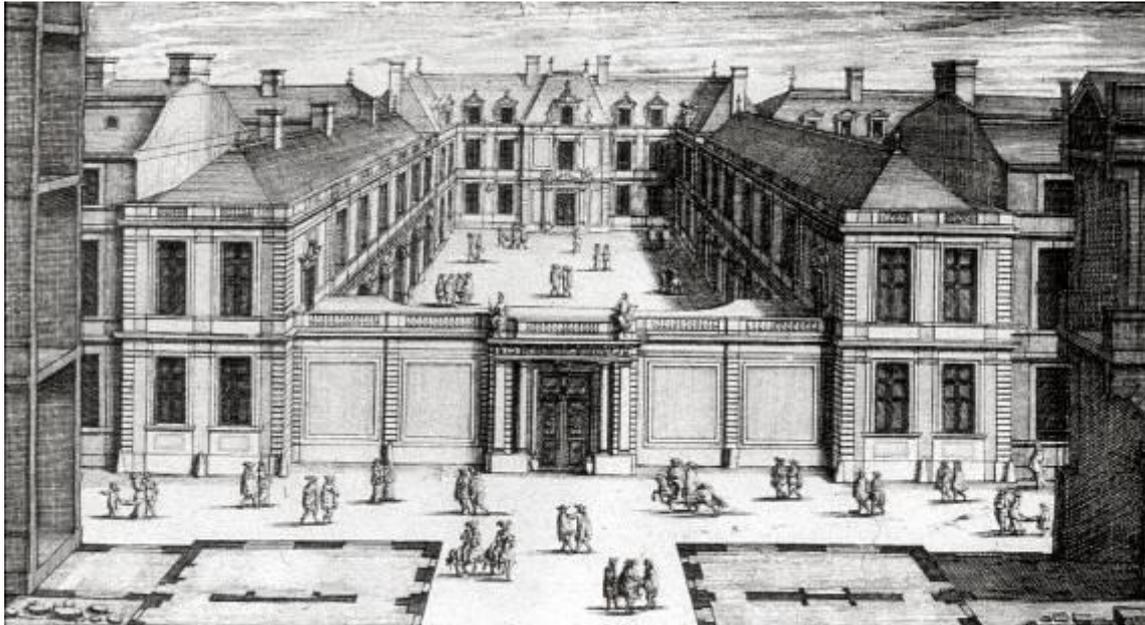
Una comparación entre las superficies de los terrenos²¹ de estos edificios nos puede ilustrar acerca de que las posibilidades compositivas que tenían los arquitectos locales no eran tan restringidas como lamenta Hary (excepto ciertamente en el caso de la Residencia Atucha):

Bosch (Embajada de Estados Unidos de Norteamérica)	7670,00 m ²
Paz (Círculo Militar)	5932,30 m ²
Pereda (Embajada de Brasil)	4387,30 m ²
Errázuriz (Museo Nacional de Arte Decorativo)	4022,60 m ²
Noel (Museo Isaac F. Blanco)	3356,10 m ²
Alvear (Embajada de Italia)	3532,00 m ²
Fernández de Anchorena (Nunciatura Apostólica)	3309,20 m ²
Anchorena (Cancillería)	3279,40 m ²
Duhau (1890) (residencia privada)	3209,90 m ²
Unzué de Casares (Jockey Club)	2740,00 m ²
Duhau (1934) (Hotel)	2456,30 m ²
Tornquist (Embajada de Bélgica)	1980,10 m ²
Acevedo (Embajada de Arabia Saudita)	1978,70 m ²
Suipacha nº 1034 (Conferencia Episcopal Argentina)	1958,20 m ²
Ortiz Basualdo (Embajada de Francia)	1757,00 m ²
Leloir (<i>Circolo Italiano</i>)	1637,10 m ²
Embajada del Reino Unido	1498,29 m ²
Atucha (residencia privada)	752,00 m ²

Por lo tanto, no fue la exigüidad en las superficies de los terrenos disponibles el determinante de este desplazamiento tipológico en que se abandona el *cour d'honneur* y se privilegia el objeto escultórico del *corp de logis* abierto directamente a la calle. Dado que -en la mayoría de los casos- el resultado de esta hibridación en su aspecto exterior es una monumentalidad propia de un *château* o inclusive un edificio público, gravitaron razones de exhibición social para introducir el ocultamiento que permitía el *cour d'honneur*.

La fachada a la calle, discreta en la mayoría de los casos, la fachada austera hacia el *cour d'honneur* fueron reemplazadas por un tratamiento más coherente con esta exhibición pública que pareciera ser un rasgo irremplazable de la burguesía. Consecuentemente los proyectistas apelaron en muchos casos a exhibir hacia el espacio público las fachadas que en los *hôtels* franceses de los siglos XVII y XVIII abrían al jardín, o sea al ámbito privado por excelencia. José C. Paz, a la sazón fundador en 1869 del matutino La Prensa, en su residencia sobre Plaza San Martín consideró que su residencia "aportaba al embellecimiento urbano"²².

La tradición académica ciertamente se orientaba en sentido inverso, debiendo los arquitectos traicionar los principios legítimos en que fueron educados. "la sencillez de los exteriores contrasta con la riqueza de la decoración interior, y ello vendría a darnos confirmación de una regla que debiera ser fundamental en la habitación privada a fuer de ser elemental: discreción y buen gusto"²³



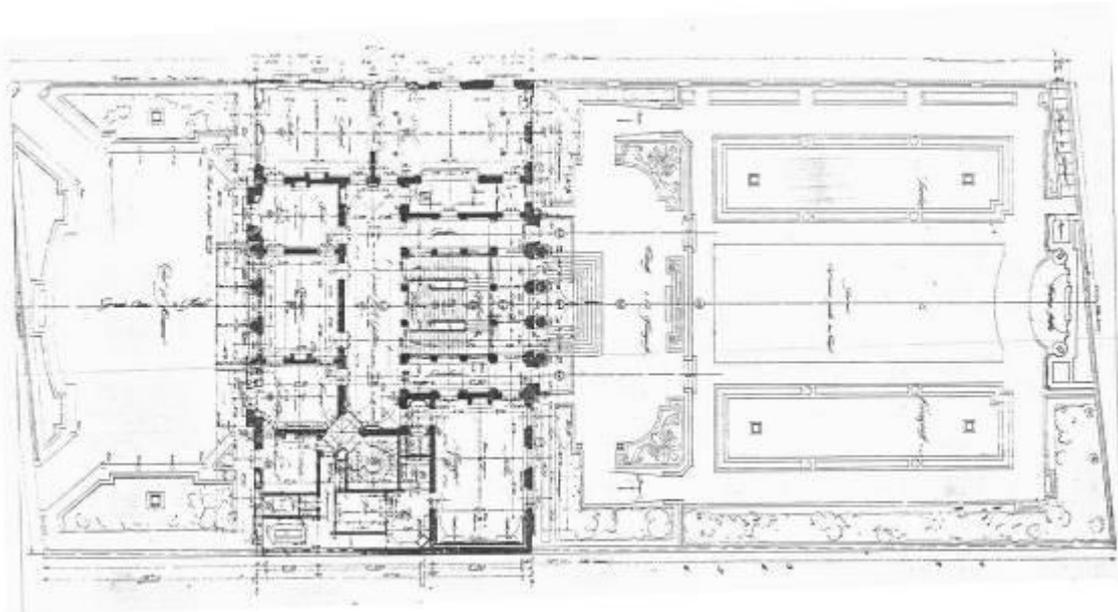
Fachadas a la calle y al jardín del Hôtel de la Vrillière (1640) proyecto de François Mansart

El uso público que tras la Revolución Francesa pasaron a tener los jardines aristocráticos (Luxembourg, Tuilleries, Versailles) contribuyó, tal vez, a instalar en el imaginario de nuestras elites que viajaban a Europa la idea de que esas animadas y rica e imponentemente decoradas fachadas que se diseñaban para el *milieu* aristocrático, podían exhibirse con orgullo como una contribución real a la estética urbana.

Como ha demostrado Fabio Grementieri, el campestre Château de Marais (1772-79) sirvió en 1934 de inspiración a Leon Dourge para su residencia Duhau, seguramente a pedido explícito de sus moradores, empleando la fachada francesa hacia el jardín como acceso frente a la Avenida Alvear.



El caso del Palacio Bosch proyectado por Rene Sargent ilustra el caso en que un lote de generosas e inusuales dimensiones permitió el desarrollo del *hôtel entre cour et jardin*. Sin embargo, se le dio al frente un tratamiento monumental, habiendo sustituido el muro que preserva la privacidad del *corp de logis* de las vistas desde la calle por una reja.



Los jardines en la mayor parte de los casos quedaban minimizados en desarrollo, tal como sucede en la residencia Ortiz Basualdo. En su afán de interioridad, las elites habían renunciado a la presencia de amplios jardines, a excepción de los palacios Pereda, Bosch, Fernández de Anchorena y Errázuriz (muy discreto en desarrollo este último, por cierto, aunque tenga la autoría de Achille Duchêne).

Esta estrategia –maximizar la presencia de las masas construidas en desmedro de los jardines y el *cour d'honneur*- fue habitual en la Argentina, y otorga un carácter pintoresco y una identidad local singular a estas composiciones constreñidas en lotes relativamente estrechos. En el caso de la Residencia Ortiz Basualdo, o del Palacio Paz la elevación del nivel de recepción respecto al jardín, provoca la incomunicación directa entre éste y los interiores. La situación semeja la de un apartamento en un edificio. En la residencia proyectada por Agote, la salida al jardín directa al jardín queda sustituida por la del jardín del invierno.



Fachada interior hacia el jardín del Palacio Paz y del Ortiz Basualdo.

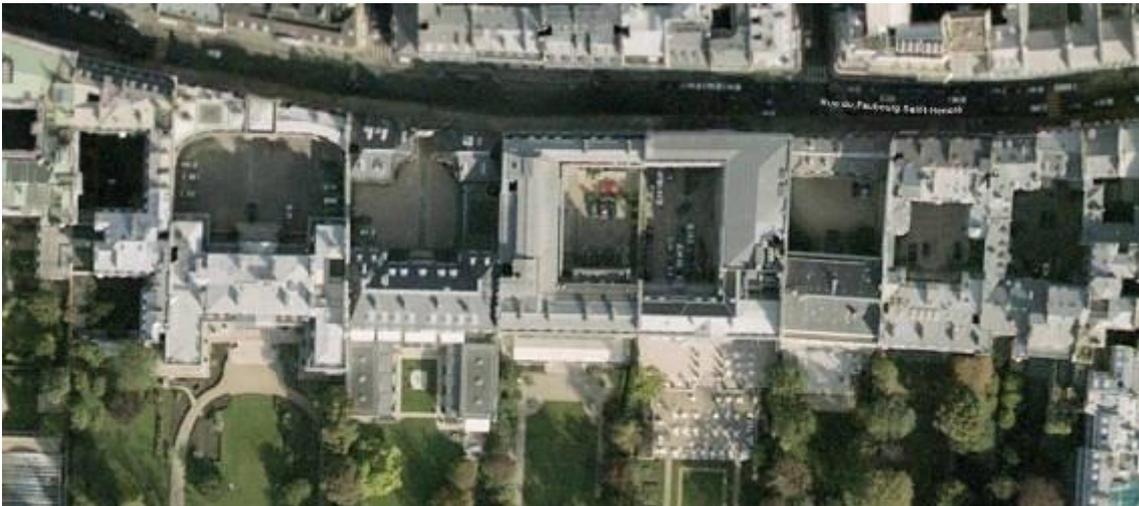


Fachada hacia la calle y al interior de un hotel privé proyectado en Buenos Aires por el ingeniero Carlos Agote, ca. 1910. El jardín de invierno bloquea el acceso al jardín del lote.

A partir de esta lógica objetual, fue habitual encontrar manzanas pobladas de estos experimentos, cuyo resultado a escala urbana semejaba la acumulación de objetos en los interiores, como muestra esta perteneciente a Palermo Chico en Buenos Aires.



Basta observar contrastantemente imágenes aéreas de los *hôtels particuliers* parisinos para advertir hasta qué grados se ha adoptado en la Argentina una tipología híbrida: mientras en Buenos Aires, tal como indica la imagen superior, se perciben objetos “escultóricos” recortados sobre jardines, en París es dable observar lo contrario, los vaciados escultóricos son los *cours d'honneur*.





Ejemplo de secuencia de Hôtels sobre la Rue du Faubourg Saint-Honore entre Rue de L'Elysée et Rue Boissy d'Anglas y sobre la Rue de Grenelle entre Rue de Bellechase et Rue du Bac

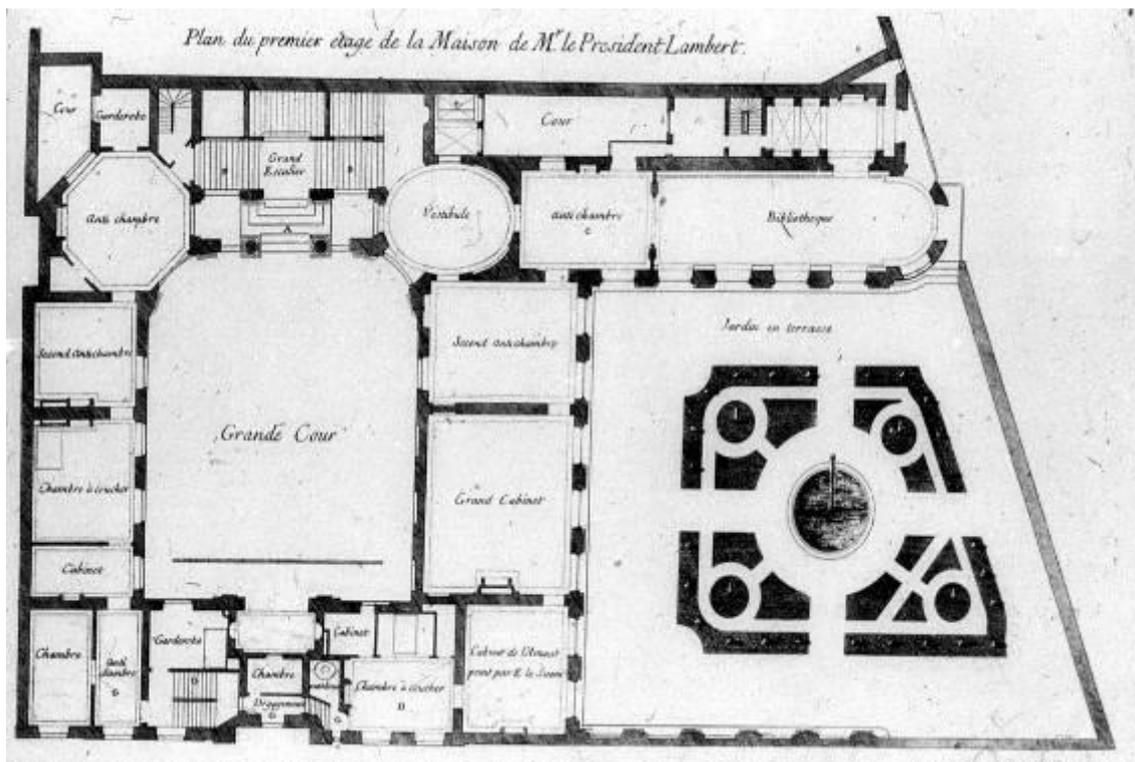
Pater y la hibridación tipológica en la Residencia Ortiz Basualdo

Como se señaló en otra parte de este texto, el terreno cuenta con una superficie de 1757 metros cuadrados, siguiendo una figura prácticamente rectangular, cuyos lados (37 y 48 metros aproximadamente) tienen una diferencia de 11 metros.

La composición entonces se desarrolló a partir de un partido de edificio semiexento, que simula encontrarse libre en todas sus caras (la demolición del lote contiguo por apertura de la Avenida 9 de Julio y la ejecución hacia el mismo de una fachada sobre la medianera acabaron por otorgarle el aspecto de edificio exento).

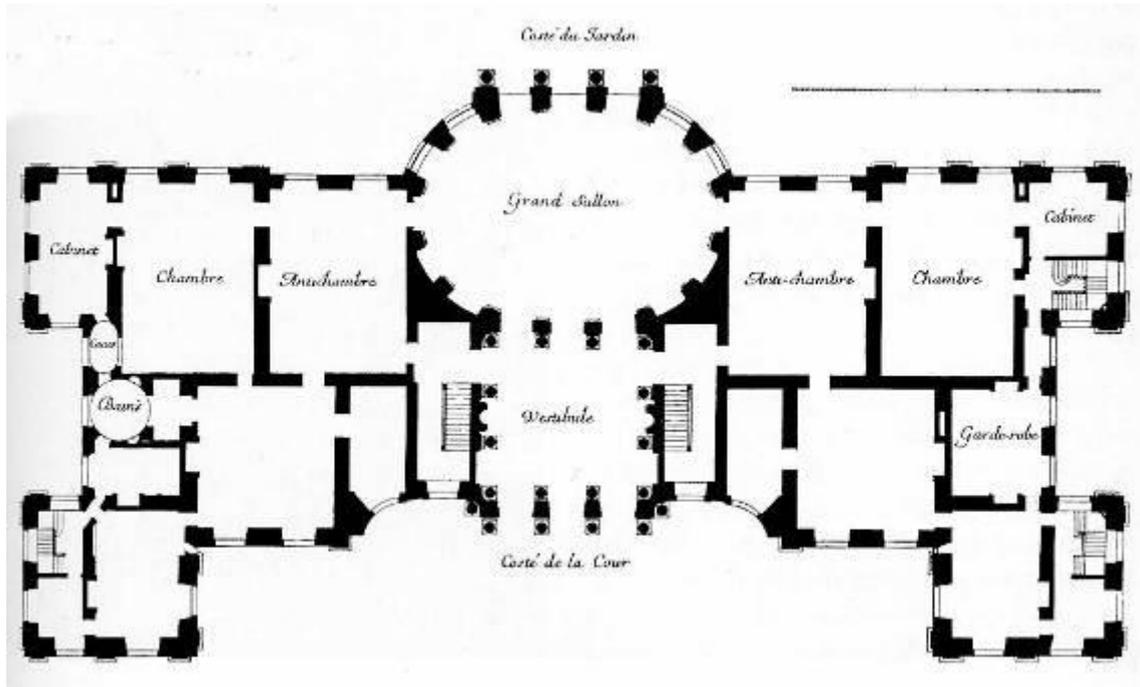
Las dimensiones del lote resultan exiguas, para el despliegue de este tipo con las dimensiones que su programa impuso (la planta baja ocupa 924 metros cuadrados del bloque principal y 65 del pabellón del garaje, resultando una ocupación del 56,28 % del lote). La cara orientada hacia la medianera este se encontraba en el punto más saliente de la fachada curva a 9 metros, muy próxima –relativamente– al límite lindero del lote, limitando las vistas desde el invernadero y comedor del segundo piso.

Como se explicó arriba, en la Argentina no se adoptó el tipo “excavado” que presenta, por ejemplo, el hotel de Lambert en París, que resuelve la tipología ortodoxamente en un lote en esquina de similares dimensiones a la residencia Ortiz Basualdo, diferenciando *cour et jardín*.



Razones vinculadas a la aireación de la residencia Ortiz Basualdo, o de la espectacularidad que su propietario quiso otorgarle, pesaron a la hora de decidir el *parti*. Por el contrario, y siguiendo esta tendencia a la hibridación, Pater apeló no al tipo urbano del *Hôtel particulier* sino al campestre del *château*. El propio arquitecto Louis Le Vau (1612-1670), autor del Hotel Lambert (1642) había proyectado Vaux-le Vicomte (1658-61), cuya articulación de pabellones permitía exponer una masa edilicia de carácter variado, acentuado por las mansardas y la cúpula.





Planta baja y fachadas al *cour d'honneur* y al jardín del *Château de Vaux-le Vicomte* (Louis Le Vau 1658-61).

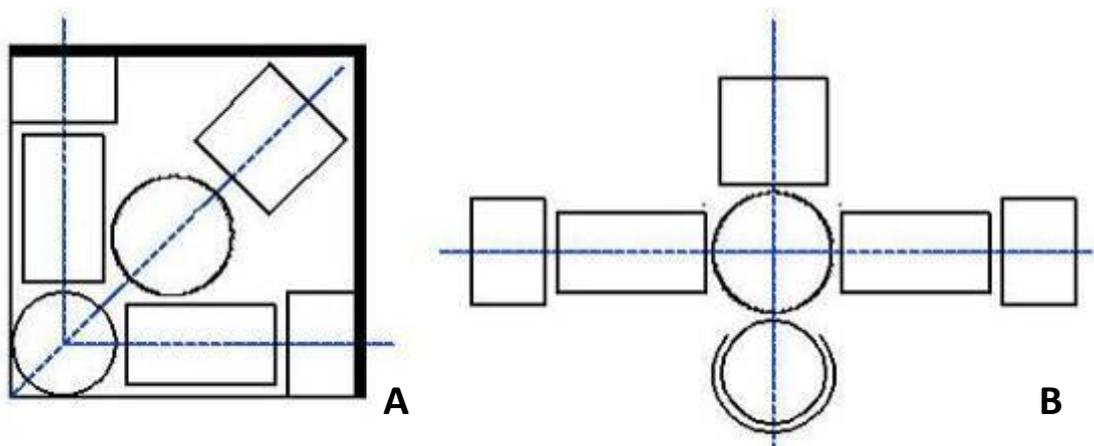
El método *Beaux Arts* y la arquitectura doméstica: composición y carácter en el Palacio Ortiz Basualdo

La tradición compositiva *Beaux Arts* con su casuística emergente no estaba presente en los libros teóricos. Ni Guadet, ni Cloquet exponen mayormente edificios de su generación o de las precedentes, se remiten a los ejemplos del Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII. Los preceptos y recursos compositivos (multiaxialidad, *marche*, *poche*, etc.) no están ilustrados en los tratados teóricos. Se trataba de "misterios" del atelier que no se revelaban explícitamente. Guadet señala que la composición "*por cierto no se enseña. Responde a los principios y sobre estos principios pienso que todos están de acuerdo; pero en cuanto al partido, al encuentro, a la dicha actual de reparar la esterilidad anterior, todo esto es una acción misteriosa de la inteligencia, y tal es, en efecto, la característica de las artes: la inspiración. ¡Muy temerario quien pretenda enseñarla!*". Aclara Guadet que "*la inspiración no puede existir y no puede fecundar si no es servida por el saber. Entre los ignorantes, si por casualidad la inspiración se produjese, sería estéril*".

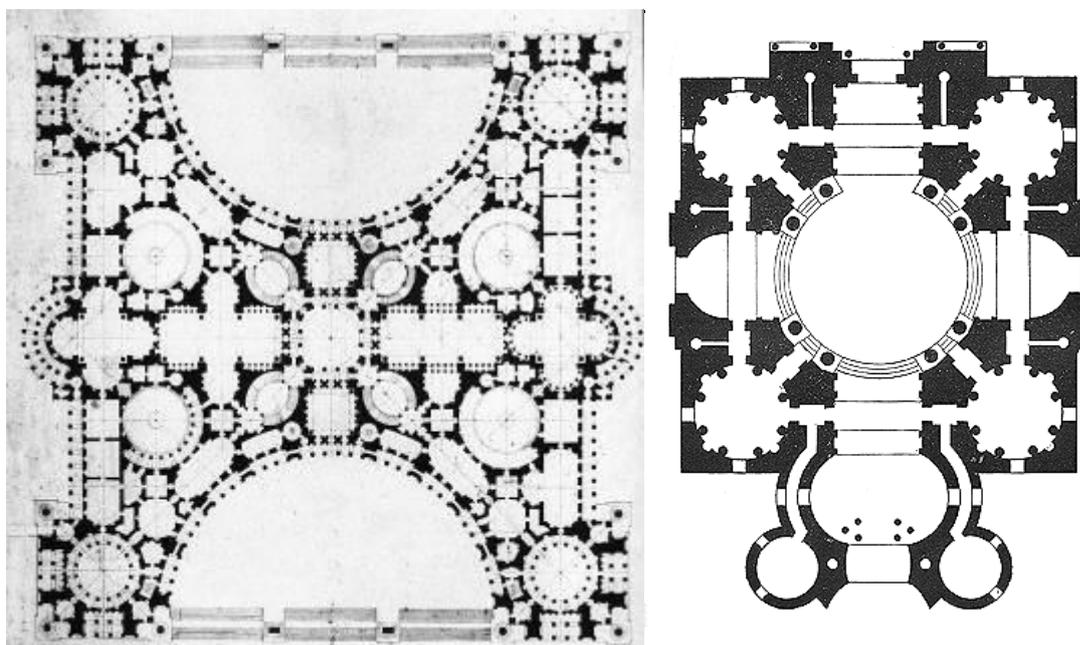
Por lo tanto, un arquitecto académico era un individuo conocedor de principios además de una casuística que le permitía emprender un camino compositivo a partir de *patterns* anteriormente desarrollados.

6.1. El proceso de diseño desarrollado por Pater presenta dos posibles caminos, que en algún punto se solapan. En efecto, una interpretación posible es imaginar que deriva de los *partis* compuestos sobre un tridente de ejes, presididos por el principal que forma la bisectriz del ángulo que envuelve a la residencia (A).

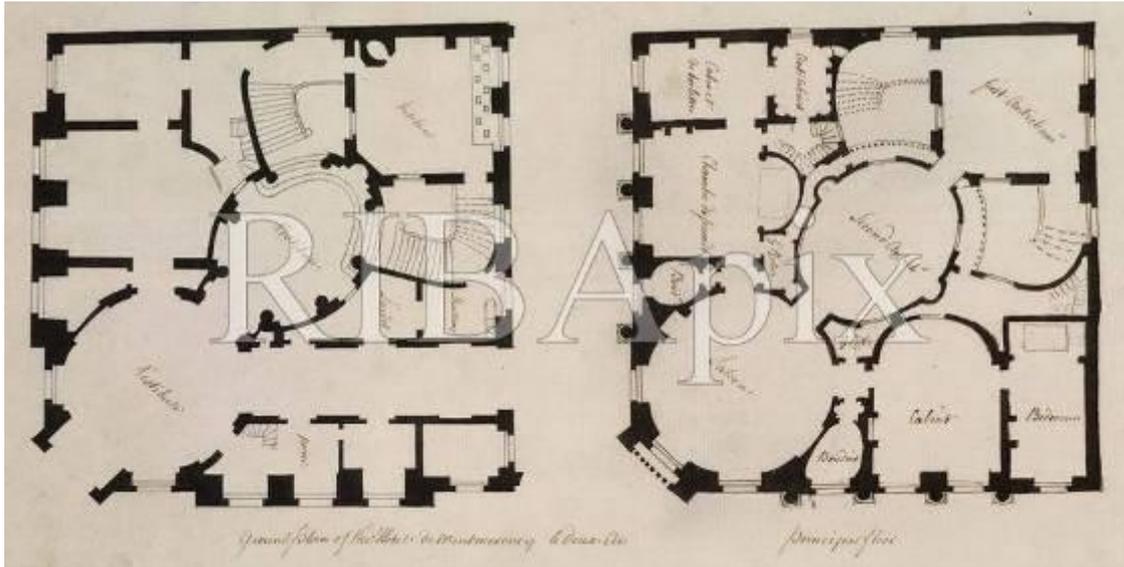
Otra posible lectura sería que se tratase de un pabellón aislado con un centro fuertemente caracterizado y alas rematadas en pabellones extremos que ha sido sometido a una rotación (B).



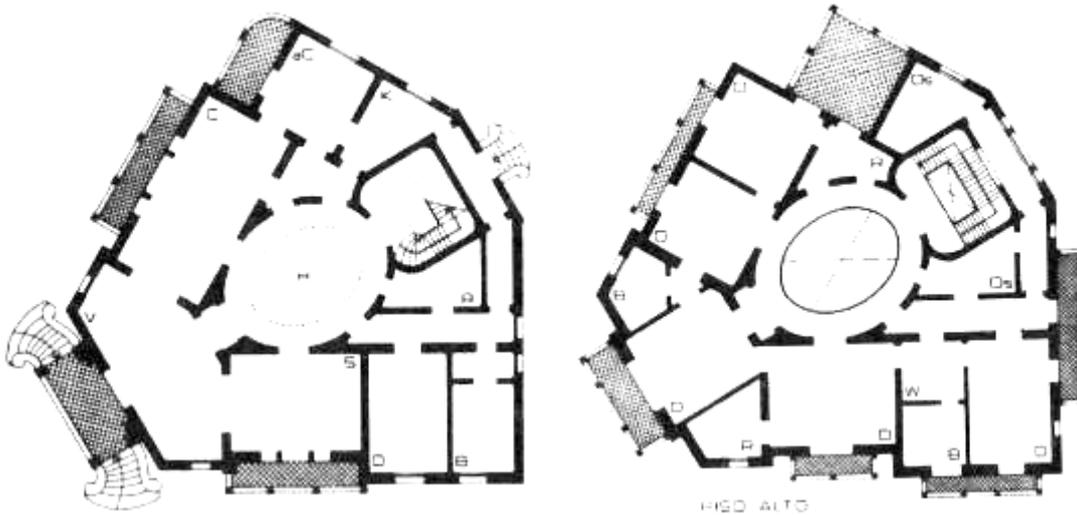
La multiaxialidad como recurso compositivo desarrollada con un alto virtuosismo en ciertas etapas de la *Ecole des Beaux Arts*, en la que se encadenan ámbitos de geometrías contrastantes y análogas tenía claros antecedentes en la planta diseñada por Joseph-Marie Peyre en 1750 para las Academias (figura de abajo a la izquierda)²⁴. Era una herencia de diseño de origen romano antiguo que se puede advertir en Francia ya en el siglo XVII en l’Eglise des Invalides de Louis Le Vau (figuras de abajo a la derecha).



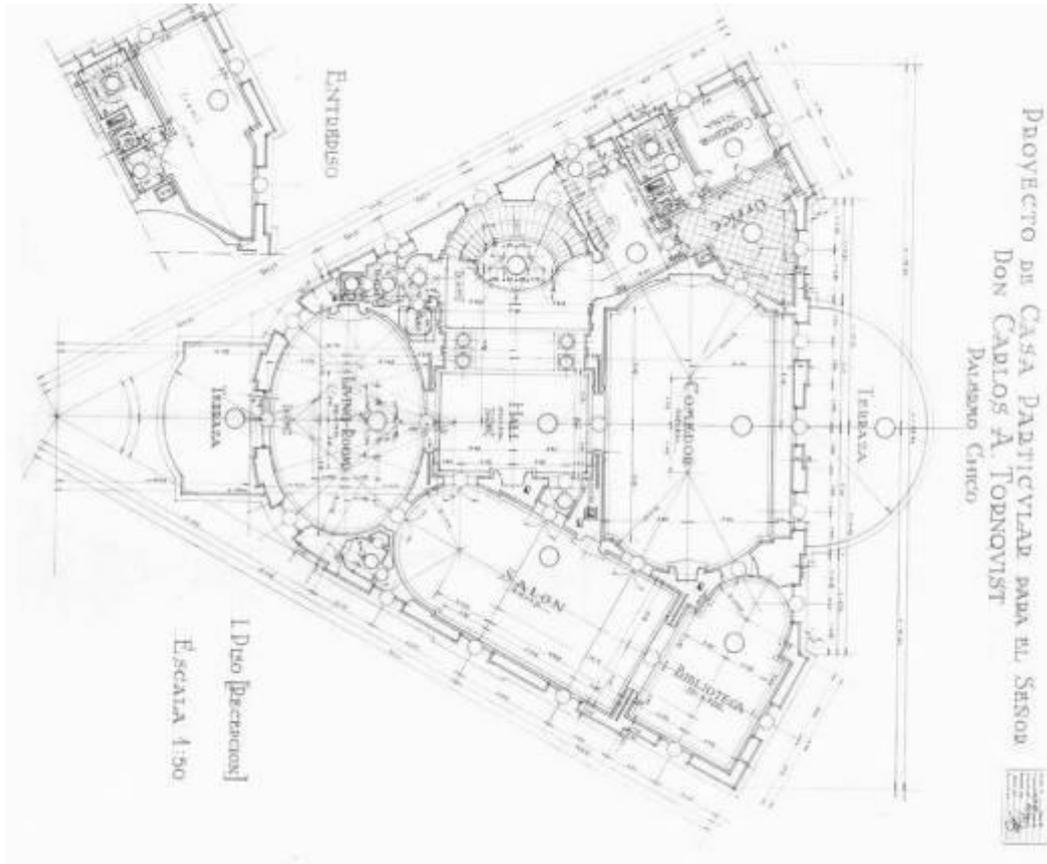
A escala de *hôtel particulier*, la planta del Hôtel de Montmorency proyectado por Ledoux en 1769 brinda una línea interpretativa. Se trata de un edificio que ocupa prácticamente la totalidad del lote, dejando un patio de servicio trasero. La escalera está rotada respecto al eje compositivo. Se pueden observar, en cambio, notorias similitudes tal como la secuencia de espacios circulares y/u ovales articulados, el esquema circulatorio que garantiza independencia a los *salons* y *chambres* y el empleo de locales y espacios *poches* para servicio y conductos.



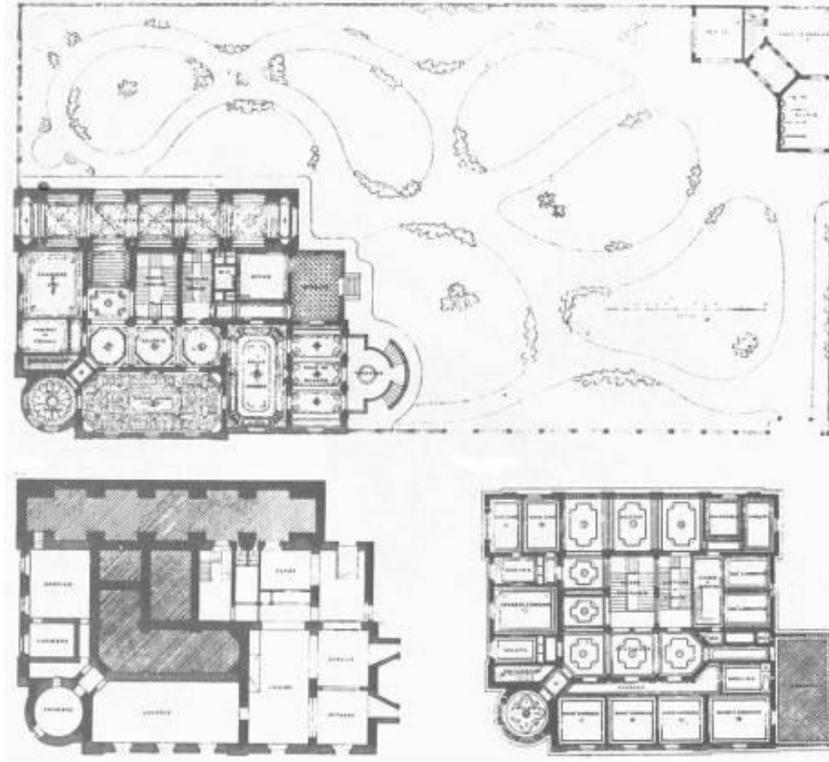
Casi contemporáneamente al Palacio Ortiz, la residencia marplatense de Bernabé de Carabassa (1911, demolida) planteaba similar partido, aunque en este caso se trata de un objeto aislado.



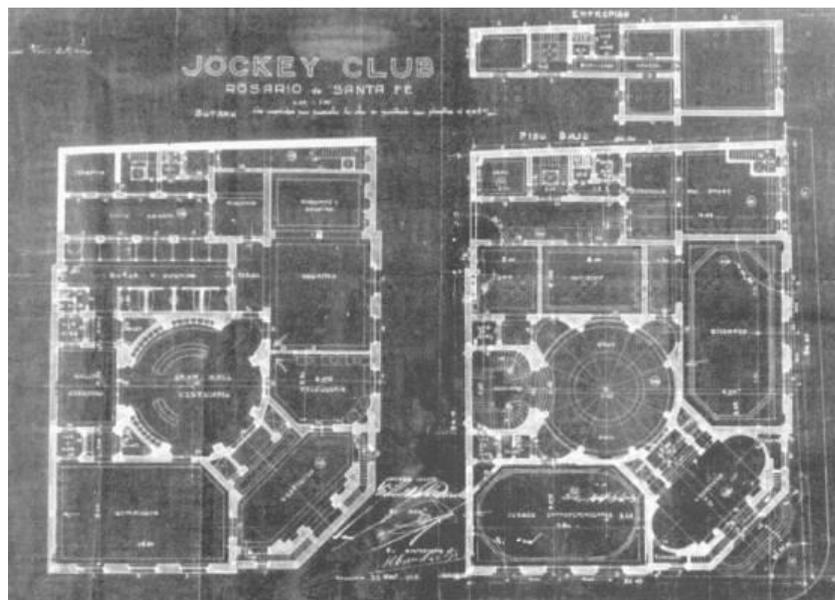
Varios años más tarde, en 1928, Carlos A. Tornquist encargó a Alejandro Bustillo su residencia en la calle Rufino de Elizalde del, para entonces, emergente barrio conocido como Palermo Chico (actualmente embajada de Bélgica). Su *parti* enlaza en esta sucesión, donde un objeto aislado está compuesto sobre un tridente de ejes:

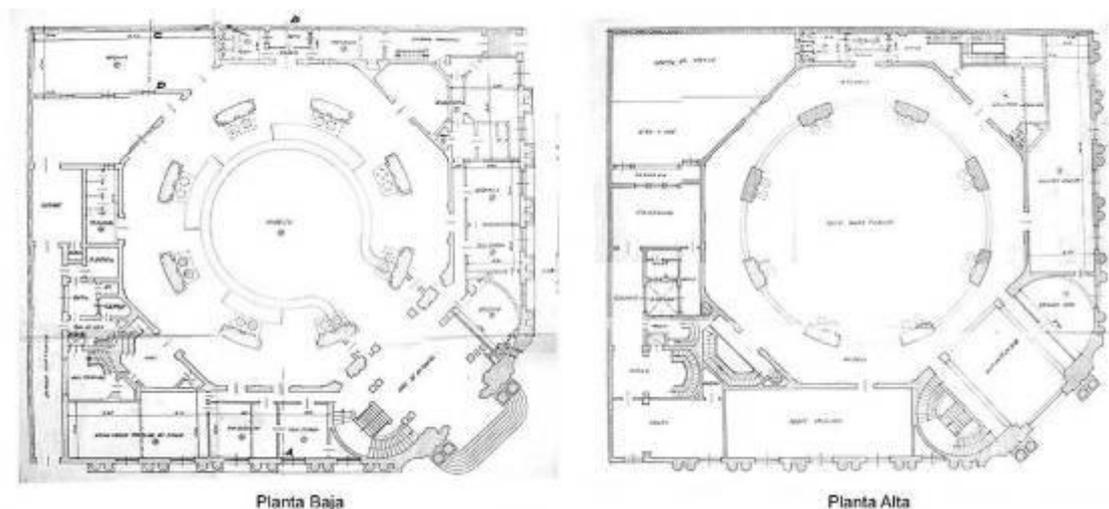


Atrás quedaban los proyectos más austeros de la generación de profesionales emergentes de lo que se conoce como saber politécnico, derivado de las enseñanzas utilitaristas de Durand. Buschiazzo, en su residencia Alvear, situada en la esquina de Cerrito y Juncal (demolida) muestra el tipo arquitectónico de gran residencia ceñida a una lógica ortogonal, algo que parafraseando la afilada crítica de Colin Rowe cuando se refería a la política exterior del presidente Woodrow Wilson²⁵ podría llamarse *arquitectura sin jugadas de póquer*.



La arquitectura pública se orientaba en el mismo sentido, por lo que podemos sostener que la Residencia Ortiz Basualdo, en su afán de convertirse en un ámbito de sociabilidad *par excellence* presenta una composición y secundariamente un carácter que la acercan a partidos adoptados para edificios institucionales o comerciales: clubs, sedes bancarias o tiendas (los *Grands Magasins* parisinos *Printemps*, la primera *Samaritaine* o el del *Hôtel de Ville*, y en Buenos Aires la tienda *Gath & Chaves*).



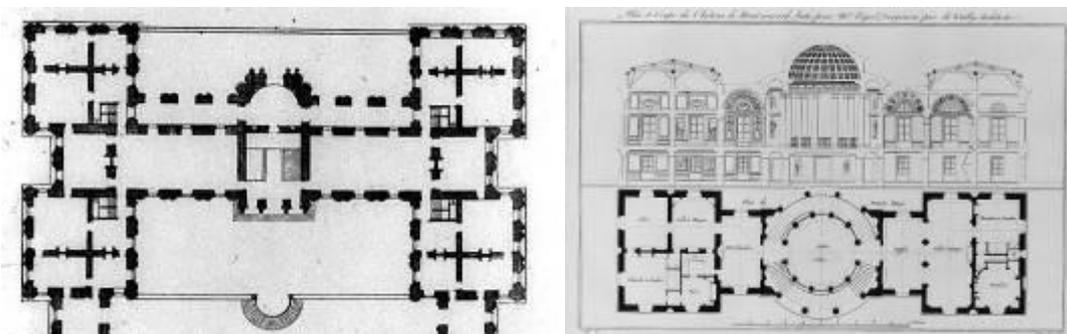


Jockey Club de Rosario (Eduardo Le Monnier, arquitecto, 1913) y Banco de la Nación Argentina, sucursal La Plata (Arturo Prins, ingeniero-arquitecto, 1913). En ambos casos los edificios se “encajan” en el lote, resolviendo mediante patios de aire y luz las irregularidades resultantes de la relación entre la composición “centrífuga” y los límites del predio.

Otra hipótesis acerca del proceso de diseño llevado a cabo por Pater nos parece más sostenible, y entender los procedimientos de este proceso puede servirnos para comprender la versatilidad de los arquitectos de formación académica para adaptarse a lotes irregulares y/o singulares.

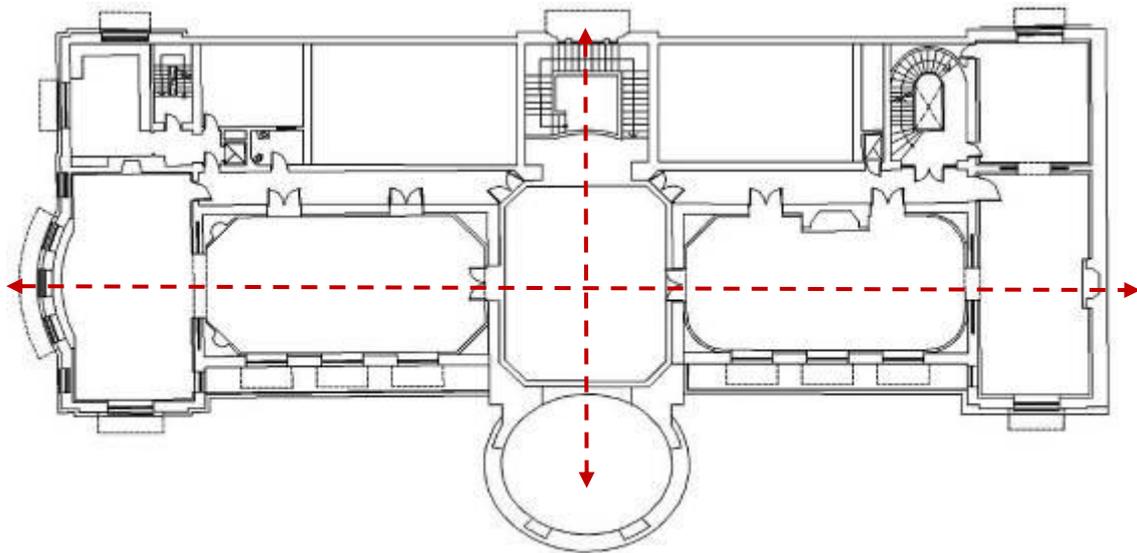
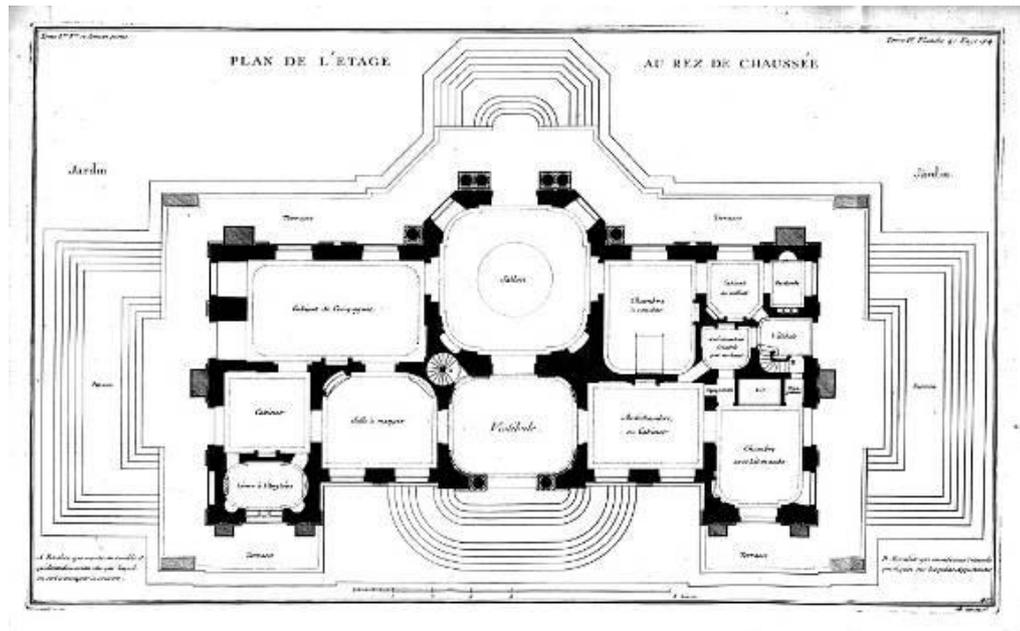
Si se parte de un tipo conocido, el del *chateau*, se puede realizar la siguiente operación: la estructura de pabellones conectados mediante alas está presente en Francia regularmente desde el siglo XVII. La estructura del *corps de logis* del Palacio de Luxemburgo (previo a su transformación en sede del Senado francés) muestra que el cuerpo central está dominado por la escalera y el hall de interconexión aun poco desarrollado. Las generosas galerías forman ambitos para el par de *apartements* que se encuentran en los extremos.

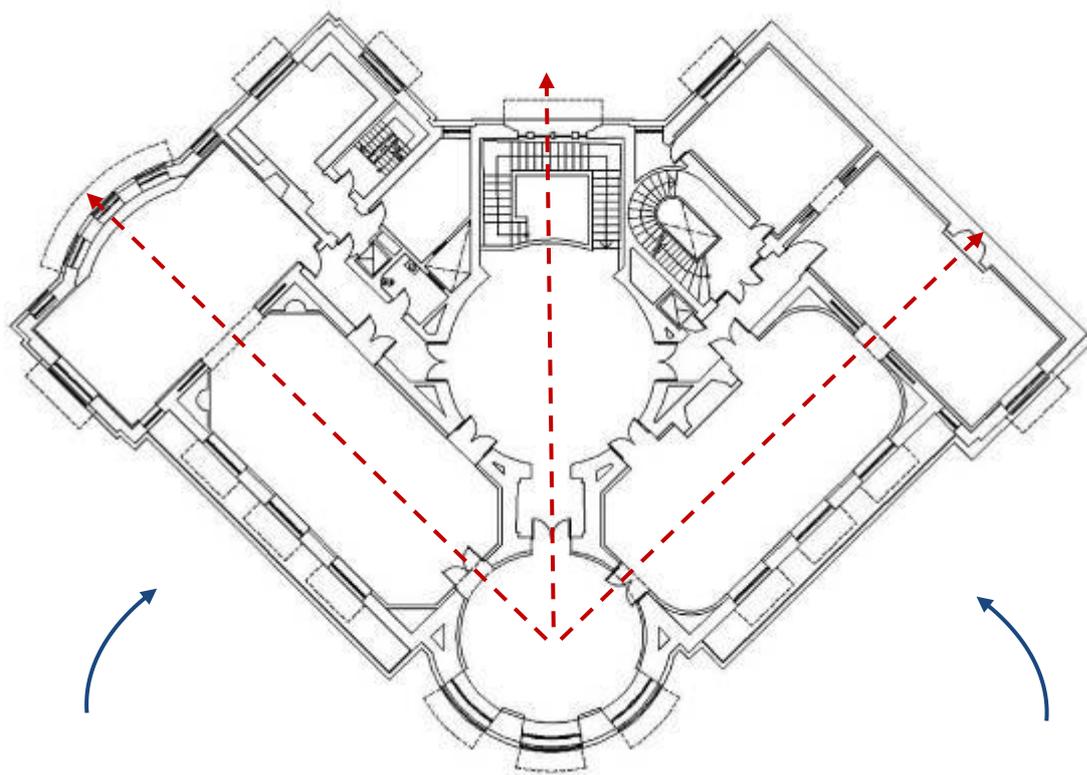
La estructura dieciochesca de Montmusard muestra un generoso desarrollo del hall central de planta circular rodeado por las escaleras.



Palacio de Luxemburgo, Paris (Salomon de Brosse, arquitecto, 1615-20). Chateau de Montmusard (Charles de Wailly, arquitecto, 1765-68).

La propuesta de Pater en muestra la pervivencia de la escalera en el centro, con un generoso desarrollo del hall. Si se considera a la residencia Ortiz Basualdo inserta en un lote más amplio y sin el compromiso de componer la esquina de la Plaza Pellegrini, podemos hipotetizar una resolución como la siguiente, que resulta de una síntesis de ambos prototipos analizados arriba. En esta hipótesis se alteró la geometría del hall, dentro de los cánones que Blondel muestra en su tratado. Pudiera ser elíptico de preferirse, aunque el rectángulo achafanado o bien con sus ángulos redondeados resulta idóneo.





El esquema adoptado resulta una metamorfosis del planteo anterior, demostrando la característica flexibilidad de esta clase de composiciones: el hall se desplaza hacia arriba y el porche asciende y articula los ejes quebrados, aunque la estructura general del partido se mantiene relativamente estable.

Alejandro Bustillo en la versión final de la residencia para Carlos Tornquist (1928) plantearía un partido de análogo origen al de la Residencia Ortiz Basualdo, siendo mas evidente aun la operación de rotación que en el edificio de Pater, en la medida de tratarse de una esquina en ángulo mayor a 90°.



El método *Beaux Arts* y la arquitectura doméstica: decoración exterior e interior y carácter en el Palacio Ortiz Basualdo

Para ello, las elites requerían distinción, dado que la exhibición era un rasgo del *parvenu*, del nuevo rico. Y al mismo tiempo una identidad. ¿argentina? La debilidad de la arquitectura vernácula o culta criolla y la obsolescencia simbólica de los austeros rasgos neoclásicos de los años que van de los umbrales de la Revolución de Mayo hasta el Ochenta, no constituían fuentes para resolver los nuevos programas y significados. Consecuentemente, la década del Ochenta experimentó un crecimiento material en medio de una ecléctica confusión estilística.

Los franceses contemporáneos arribaban a Buenos Aires como Daireaux en 1887 señalando negativamente la voluntad cosmopolita del porteño *“algunos propietarios de reciente fortuna han dado el impulso y aquellos cuya riqueza es más antigua no han querido quedarse atrás. Unos y otros han puesto el pico sobre sus antiguas residencias, hecho tabla rasa y edificado sobre las ruinas de esos edificios, palacios de mármol donde se amontonan todas las pruebas de su opulencia. Estas grandes residencias recuerdan los palacios de París, los chalets de Noruega, los alcázares moriscos, los palacios de Italia, los grandes castillos de Francia”* y concluye *“todo este lujo no tiene ningún sello local”*.

Pero, esta confusión como señala Daireaux acercaba peligrosamente a las nuevas fortunas y las antiguas y esto no podía ser admitido en las cerradas clases patricias, cuyos lazos de familia formaban un entero *Gotha almanach* local.

Por ello debía demarcarse con precisión el gusto distinguido que debía identificarse además con la Nación, dado que muchas de estas nuevas fortunas estaban siendo amasadas por comerciantes prósperos inmigrados recientemente. Estos apelaron a connacionales arquitectos como sucedió entre muchos casos con Barolo y Palanti.

Había que alertar a los patricios acerca del gusto legítimo. Segundo Villafañe recuerda en 1891 que la casa de Alfredo Ríos *“completamente refaccionada había sido reemplazada su antigua y modesta fachada por otra moderna y suntuosa, llena de esos cachivaches de alfarería que el gusto pervertido de la época ha puesto por toda la ciudad en boga”*²⁶

El debate acerca de la arquitectura nacional se resolvió de un modo complejo, cuyo desarrollo excede este informe a través de la adscripción durante las dos primeras décadas del siglo XX al debate francés sobre la identidad de su arte, para pasar al Neocolonial en la década del veinte y sublimarse (con Victoria Ocampo y Alberto Prebisch particularmente) en el debate acerca de la Arquitectura Moderna de los años 1930²⁷.

Paul Planat, un incansable difusor de la arquitectura “legítima”, señalaba en *Hôtels privés* (1888) que *“el genio francés no es exclusivamente ni griego, ni gótico. El Renacimiento es el momento fecundo donde los elementos, hostiles hasta entonces, de origen y tendencias muy diferentes, se liberan del conflicto durante el cual unas oprimían a las otras, donde estos principios han comenzado a fundirse y a armonizar para producir una obra nueva y original a su manera. (...) El desarrollo del arte francés es, como la formulación misma de Francia, una obra lenta y compleja,*

y no el florecimiento simple, rápido y natural de una raza primitiva que haya quedado pura de aleaciones cuando las circunstancias lo favorecen. Nuestros verdaderos orígenes nacionales no se remontan exclusivamente al siglo X, al XIII, al XV; y se debe atener al sentido estricto del término, sería al contrario decir *“Este arte que apareció con Luis XIII y se expandió durante Luis XIV, es lo que nosotros debemos llamar arte francés. (...). Nuestra época, atormentada por el recuerdo de numerosos ejemplos que nos ha legado el pasado y que pertenecen a estilos muy diversos, hacen grandes esfuerzos para reencontrar la originalidad”*

Por lo tanto, la tradición válida resultaba la borbónica y sus héroes los arquitectos Jacques Lemercier, Louis Le Vau, François Mansart, Jacques-Ange Gabriel, Jules-Hardouin Mansart o Jacques-Germain Soufflot²⁸.

Este camino se afianzó más aún en el debate sobre el estilo entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Desde la *Ecole des Beaux Arts*, Víctor Laloux privilegiaba en sus cursos un austero regreso al repertorio formal del reinado de Luis XVI tras décadas de excesos decorativos derivados tanto de la postura del atelier de Charles Garnier (1825-1898) como del extravagante *Estilo 1900*.

Para facilitar a los arquitectos la tarea, Paul Planat (1839-1911) compiló posteriormente en un extenso volumen *Le Style Louis XVI*, publicado en 1904 por la Librairie de la Construction moderne. , un vasto conjunto de trabajos en 130 excelentes láminas de gran formato. El libro lleva un subtítulo que se puede traducir como: Recopilación de motivos elegidos entre la arquitectura del siglo XVIII. Por cierto, como señala la portada *“Vues extérieures et vues intérieures, détails d’architecture et de sculpture décorative a grande Echelle”*, brindaba un repertorio que iba desde la exposición de fachadas en todo su desarrollo, motivos de las mismas, rejas, locales interiores con sus detalles, particularmente los cielorrasos, puertas y hogares.

La elección por esta sobriedad creciente en los ejemplos argentinos se advierte en los trabajos de las primeras décadas del siglo. Era necesario estrechar filas acerca de los estilos legítimos para expresar distinción. Señala Planat en *Le Style Louis XVI*:

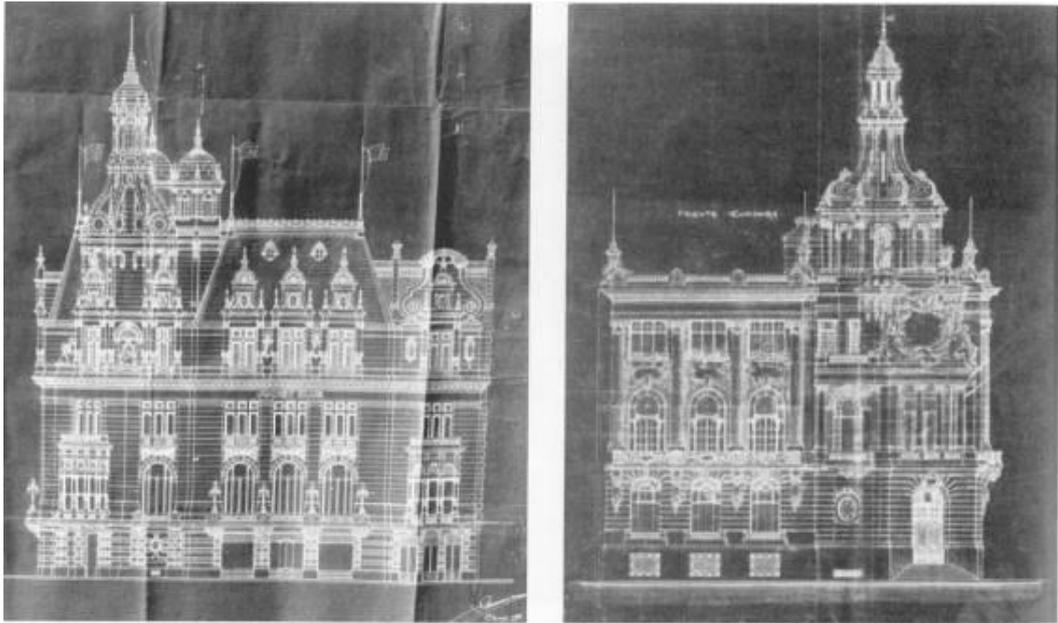
“Se recorrió toda la gama del pasado. Entre nosotros devino, durante el siglo XIX, un momento en el que el espíritu del estilo Luis XIV tuvo algunos imitadores; la Regencia y Luis XV inspiraron un verdadero fervor. Dentro de los productos del estilo antiguos así modernizados, ha habido evidentemente inteligencias exitosas, como hubo lo mediocre y a veces lo detestable.

Pero el efecto deplorable y persistente de estos emprendimientos heteróclitos con tantos estilos diferentes fue, muy frecuentemente, un verdadero abuso de la ornamentación, abuso que se traduciría por la escasa armonía, la pesadez y la sobrecarga, así como por una ausencia de originalidad característica. La arquitectura dibujó por largo tiempo sus inspiraciones muy diversas para poder crearse una personalidad preponderante; muy frecuentemente ella también devino la humilde servidora y la auxiliar subordinada de la estatuaria, como de la escultura puramente decorativa.

Era entonces muy natural y muy indicado que en un momento dado ella buscara recuperar sus derechos”.

Pater adhería razonablemente a estas ideas, aunque también pareciera haber expresado el carácter *flamboyante* de la familia Ortiz Basualdo, a través de una contundente articulación volumétrica rematada en mansardas y cúpula, y otorgando a la residencia un carácter cercano tanto a un club aristocrático como evocativo de la arquitectura comercial de los *grand magasins* metropolitanos.

En efecto, las fachadas originales diseñadas por Le Monnier en 1913 para el Jockey Club de Rosario o los *Grands Magasins*, como el del *Hôtel de Ville* o el *Au Printemps* parisinos, muestran ciertas similitudes de carácter y decoración con la residencia Ortiz Basualdo.



Fachadas preliminares diseñadas por Eduardo Le Monnier para el Jockey Club de Rosario (1913).

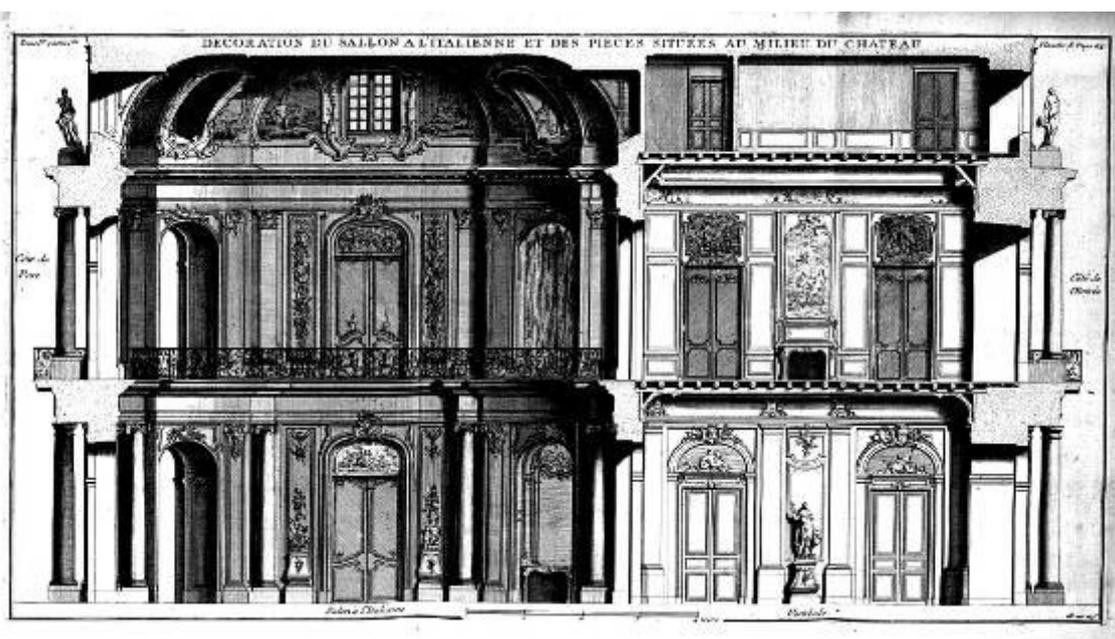


Grand magasin Hôtel de Ville (1912) y Au Printemps (1880), París.

La casa debía responder a lo que justamente criticaban algunos viajeros, impresionados por lo que ellos señalaban como ausencia de identidad, aunque en la Argentina, resultaba contrariamente una identidad adquirida, sustituta si se quiere, pero legítima, en tanto había sido amalgamada en el país que la Argentina había decidido tomar como modelo en tantos aspectos. Huret señala al respecto que *“en los salones se ven mobiliarios estilo Luis XVI puro (...) se ven iguales decorados que en las casas parisinas, iguales copias de las obras de arte antiguas, iguales preferencias de ciertos estilos, la misma precaución en la selección de los mil detalles del mobiliario, encajes, cojines, bordados, sederías antiguas (...) El gusto por los placeres sencillos ha desaparecido. Se necesitan fiestas suntuosas, bailes y soirées que asombren y halaguen a los invitados”*.

Finalmente, el sello distintivo de una gran composición lo daba la decoración aplicada al interior de las cajas murarias que formaban los ámbitos. El arquitecto disponía los elementos de composición (salones, habitaciones, escaleras, vestíbulos, etc.) según las reglas de la teoría arquitectónica y según el caso tenía mayor o menor (o nula) participación en la ambientación interior. Aquí comenzaba a operar la idiosincrasia del propietario, su gusto personal, su fortuna, su capacidad de hallar lo exótico, imposible, raro, exclusivo.

Lejos quedaba la idea dieciochesca de Blondel de diseñar las decoraciones interiores como parte de una idea integral arquitectónica, tal como muestran las láminas de su tratado *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general* de 1737, de las cuales se reproduce una titulada *“décoration du sallon a l’italienne et des pièces situées au milieu du château”*. Blondel había señalado al respecto que *“un arquitecto celoso de su gloria debe tener ojo para todo y tener la condición de juzgar las razones de los diferentes oficios”*. *“La decoración interior es la que parece más negada por muchos arquitectos, quienes, pese a su habilidad, la dejan en manos de los encantos de la moda (...) el verdadero merito de la decoración depende de su orden general y de la relación de las partes con el todo”*.



Un salón podía ser encargado a prestigiosas firmas de decoración, como en este caso a *Waring and Gillow* de Liverpool y a *Jensen*²⁹, cuya sede quedaba en la Rue Royale parisina, en un sector de los mismísimos edificios diseñados por Gabriel que dan su imagen a la Place de la Concorde. Tal fue la efervescencia de realizaciones en la ciudad de Buenos Aires que la firma abrió una casa en esta ciudad.

Loa catálogos de venta y libros como *Hôtels Privés* de Planat mostraban imágenes como las siguientes que permitían una búsqueda sistemática a los adquirentes.





Pero, los más listos chequeaban el espolio de las residencias francesas demolidas por la renovación urbana del II Imperio (no sólo en París), además de aprovechar la mala suerte de las fortunas que obligaban a los poseedores de grandes *châteaux* a deshacerse de piezas de herencia secular.

Un ejemplo de ello es la presencia de *boiseries* adquiridas en Francia. En algunos casos su adquisición y montaje era posterior a la realización de la primitiva decoración del salón, la cual quedaba cubierta por el nuevo revestimiento, tal como lo muestra un *hôtel privé* proyectado por Carlos Agote en Buenos Aires hacia 1910.



En el caso de la Residencia Ortiz Basualdo, la boiserie está diseñada *ad hoc*, lo cual implicó el modelado simétrico especular de ámbitos cuya caja muraria era irregular en los extremos, como el caso del comedor y el salón de baile.

Un coleccionista paradigmático en la Argentina fue Matías Errázuriz, a tal punto que su residencia, decoraciones y colección de muebles, antigüedades y objetos forman en la actualidad el reservorio del Museo Nacional de Arte Decorativo.

En esta carrera, empero nadie quería quedarse atrás: el coleccionista como *connoisseur* se revestía de un aura de distinción frente a sus pares.

De este modo, la casa debía albergar todos los caprichos del gusto, con la sola restricción de que fuera aceptado como legítimo. ¿Sobre qué base se establecía esta legitimidad? La expansión del consumo ostentoso de tiempos del II Imperio había pasado: quedó como fantasía para *parvenus*, tal como lo muestran las alas del Louvre decoradas por Lefuel y Visconti para Napoleón III.

Los verdaderos *connoisseurs* hurgaban más allá: recorrían suelo inglés (la señora Mercedes Zapiola de Ortiz Basualdo provenía de un linaje inglés: su abuelo Juan Eastman White había nacido en Londres en 1807) y creían posible combinar lo mejor de dos mundos en su hogar.

La unidad estilística tan buscada en el exterior del edificio, no tenía validez en el interior: podían sucederse los estilos más variados entre un ámbito y otro.

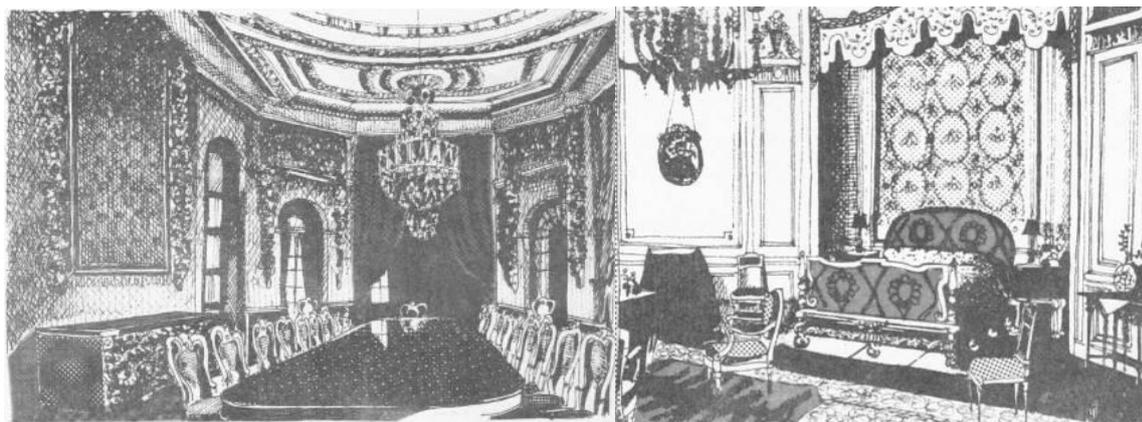
Esto no era ciertamente lo que sucedía en los *Hotels particuliers* de los siglos XVII y XVIII. Aun en Versailles, cada soberano, Regente o favorita introducía rasgos individuales a lo largo de un extendido periodo.

La coherencia se abrió empero durante el reinado de Luis XV, curioso por los exotismos orientales, prodigo en fantasías escapistas. El eclecticismo decimonónico selló la validez de la coexistencia de motivos libremente elegidos de las fuentes artísticas más apetecibles.

Es así que en la residencia se encadenan los más diversos estilos ingleses, franceses y hasta noruegos.

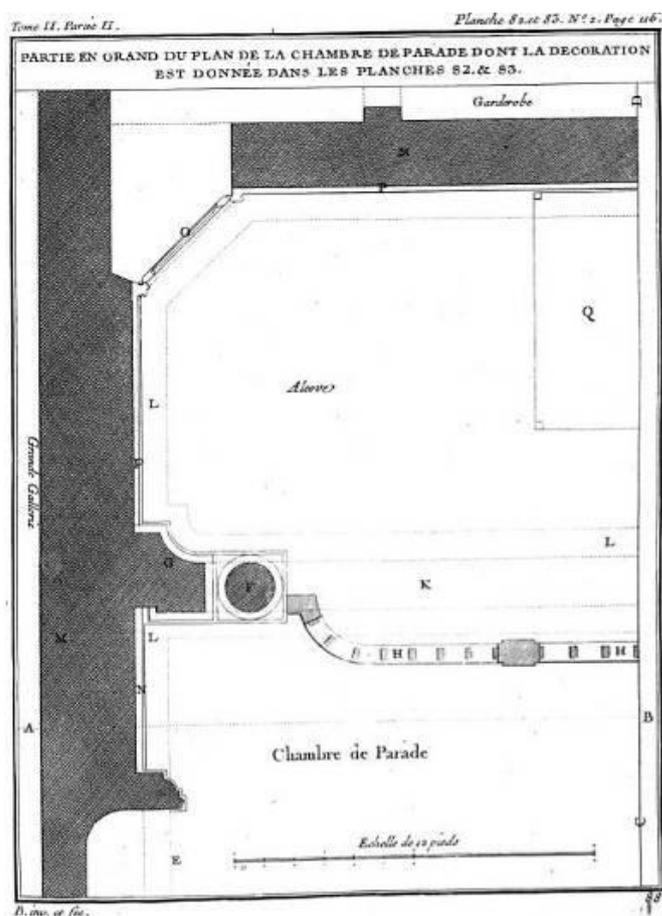
Efectivamente al ingresar en la Residencia, junto al hall Luis XVI se desarrolla una escalera de la corriente decorativa del siglo XVIII inglés conocida como Chippendale, en una caja muraría que presenta un coherente motivo Neo-palladiano inglés del mismo siglo, una ventana según el tipo conocido como serliana.

La Planta de recepción se organiza desde un hall Reina Ana y da paso a un salón Luis XVI con motivos chinescos, un comedor con mobiliario *chippendale* y decoraciones que remiten al Palacio Real de Oslo, un salón de baile Luis XV, una biblioteca, un *fumoir* y billar Neo Tudor, un Jardín de Invierno propio de un *châteaux* francés del siglo XV.



Comedor. Dibujo de la arq. Marta B. Silva sobre una foto de archivo incluido en el libro de Diego E Lecuona: *La vivienda de "criollos" y "extranjeros" en el siglo XIX*, Op. Cit.

El área privada por el contrario muestra una unidad de estilos más cerrada, en torno a los períodos conocidos como Regencia, Luis XV y Luis XVI, en los cuales el confort y la intimidad fueron los rasgos salientes. Las puertas disimuladas en la boiserie como en este caso se remontan a la tradición académica según plantea Blondel.



Dormitorio de la señora Mercedes Zapiola. Dibujo de la arq. Marta B. Silva sobre una foto de archivo incluido en el libro de Diego E Lecuona: *La vivienda de "criollos" y "extranjeros" en el siglo XIX*, Op.Cit.
Ilustración de procedente del tratado de Blondel *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general*, mostrando una puerta disimulada para acceder a un pasillo, tal como ocurre en la Residencia Ortiz Basualdo.

Tectónica real y aparente

La construcción de los hoteles franceses de los siglos XVII y XVIII implicaba el conocimiento por parte de los arquitectos y ejecutores de un conjunto de saberes técnicos que implicaban la cantería, la herrería artística, la carpintería de madera, la zinguería, el trabajo con revestimientos pétreos o estucados, los servicios sanitarios.

Por cierto, la complejidad estaba acotada por la tradición secular que mantenía estables las técnicas constructivas, los oficios y las soluciones a emplear.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las técnicas constructivas experimentarían una revolución particular en su concepción, que introduciría una riesgosa dinámica en este universo de certidumbres.

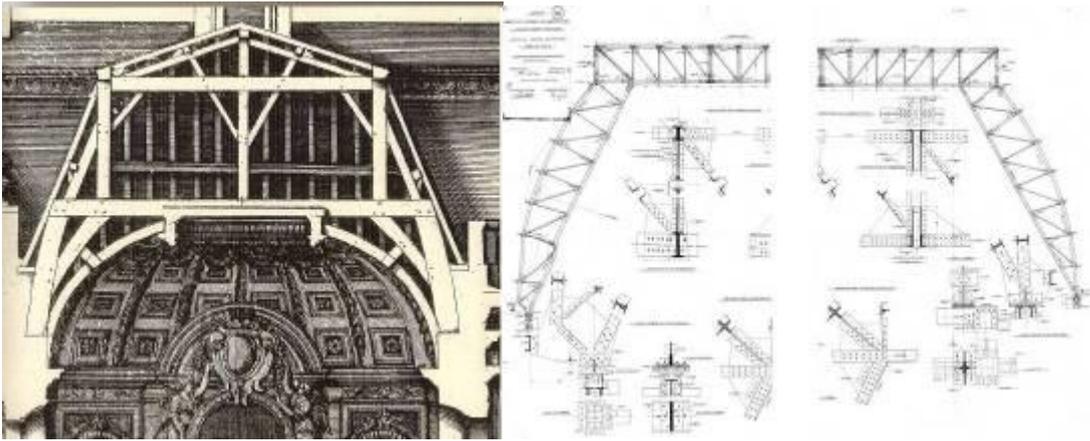
Efectivamente, se demandaría de una obra un costo razonable (en tanto el nuevo destinatario, el burgués –a diferencia del aristócrata- era un calculador consciente de costos y beneficios) y plazos acelerados (el tiempo también se medía en costos).

Al mismo tiempo en el siglo XIX se experimenta una regulación sobre los cuerpos, según estudiara Michel Foucault, que se extendió a todos los componentes del hábitat en que esos cuerpos se desarrollaban. La seguridad, la higiene, el control estricto de los fluidos que ingresan y egresan de la vivienda, determinan una medicalización de la vivienda.

Recordemos a Hary: *“el dormitorio, grande o pequeño, debe ser aireado y soleado ampliamente. Los rayos ultravioletas del espectro solar son el mas agradable y eficaz destructor de gérmenes (...) el cubo mínimo de aire es innecesario mencionarlo pues rara vez es insuficiente. Pero no conviene bajar de 60 m³ para un dormitorio de una persona (...) la cocina ha de tratarse como un laboratorio químico, impermeabilizando sus muros con porcelanas o estucos, redondeando sus ángulos, luz abundante como para análisis microscópicos, tejidos de alambre contra moscas, en cuyas patas aparecen gérmenes de tifoidea y cosas parecidas, aireación efectiva y fresca (...) los dormitorios de los sirvientes han de ser escrupulosamente limpios, aireados y soleados, y ha de evitarse en ellos todo contramarco, zócalo, moldura susceptible de albergar polvo o insectos”*

Entrepisos y cubiertas

Desde el punto de vista de la economía y la rapidez, los dispositivos metálicos desarrollados en el siglo XIX posibilitaban reemplazar los entrepisos y cubiertas de tirantes de madera por tirantería de perfiles de acero (la sección doble T sería la empleada por excelencia) para entrepisos y cubiertas de perfiles ángulo o T unidos mediante remaches y planchuelas. Estas piezas estaban disponibles en el caso de la Argentina a bajo costo en el mercado, importadas en la mayor parte de los casos.



Cabriada del libro *Maniere de bâtir pour toutes sortes des personnes* de Pierre le Muet (1623). Cabriada del Edificio de Correos y Telégrafos. Dirección de Arquitectura del MOP de la Nación, (1921).



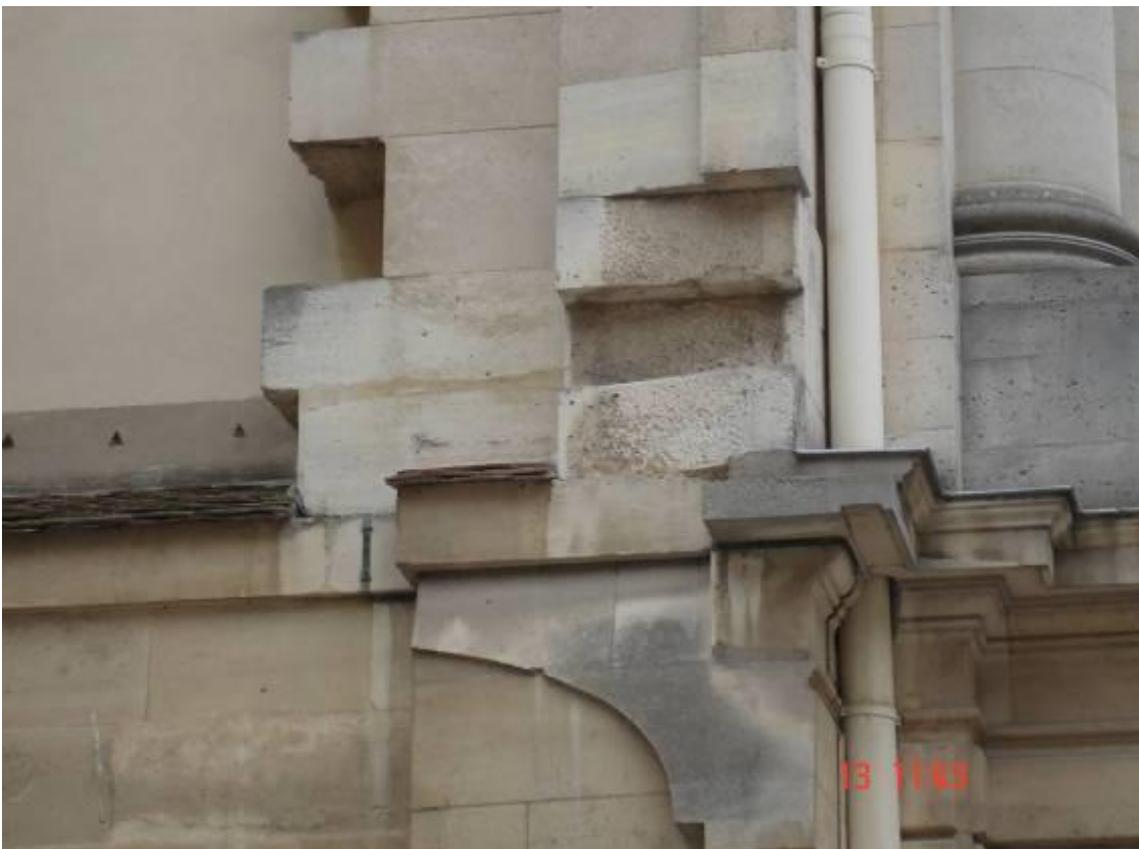
La racionalización de la construcción de entresijos de bovedillas alcanzó a comienzos del siglo XX en la Argentina un considerable desarrollo, tal como lo muestra la terminal Retiro del Ferrocarril Central Argentino proyecto de Conder, Follet & Farmer (1911).

Paramentos

Como la mayoría de las obras públicas y privadas de su época, la Residencia se caracteriza por la utilización de revoque símil piedra tanto en exteriores como en algunos locales del interior que requerían conjugar una dignidad y austeridad relevantes (entrada vestíbulo, porche). Esta técnica artesanal fue incorporada en el medio local por los inmigrantes italianos y ticineses y, en conjunción con la difusión del sistema Beaux Arts, contribuyó a forjar la imagen de Buenos Aires como la "Paris de América del Sur". Si bien Buenos Aires carecía de la piedra natural como recurso para la construcción, difícilmente hubiera sido posible su utilización en términos económicos. Así se difundió ampliamente el uso de este material de revestimiento constituido por cemento, arena y molienda de piedras generalmente importadas de Francia. La perfección de las fachadas imitando la piedra Paris se potenciaba con la imitación de las juntas entre falsos sillares con una mezcla más clara. Este tipo de fachadas dotó de identidad a la ciudad por varias décadas y constituyó uno de sus rasgos más característicos, ajenos a otras grandes ciudades americanas o europeas donde la piedra natural es protagonista.



Grietas y fisuras en la cantería del Châteaux de Versailles



Cantería. Châteaux de Versailles. Nótese la protección de la cornisa mediante planchas de zinc o plomo, solución ausente en la Argentina.



Modo constructivo norteamericano corriente: enchapado la estructura de acero laminado mediante sillares de piedra o piezas premoldeadas (edificio vecino a Columbus Circle New York).



Solución típica empleada en la Argentina para cornisas. Perfiles empotrados y ladrillos de cierre.



Solución de esquina típica: planchuela en voladizo. Nótese el desprendimiento de los modillones premoldeados.



Balcones resueltos mediante perfiles. Nótese la patología (oxidación y escoriación con pérdida de sección, resistencia y destrucción del revestimiento), originada en filtraciones desde el solado.

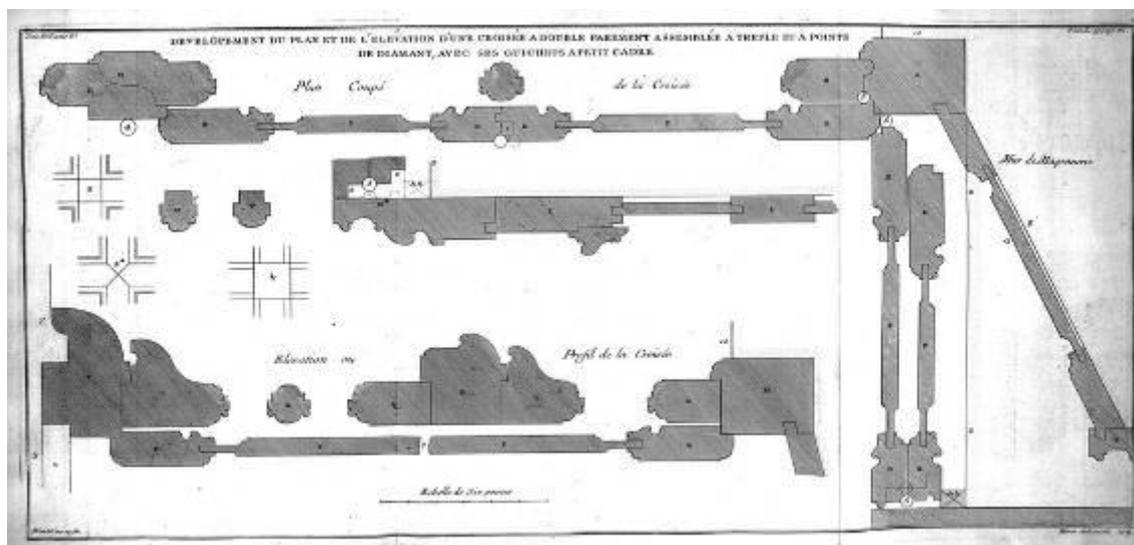


Revoque símil piedra aplicado sobre grueso en muro de mampostería de ladrillos. Las dificultades de su reposición parcial llevaron en muchos casos al pintado de la superficie para intentar homogeneizarlas.



Solución habitual en la Argentina el caso de ménsulas, resueltas mediante piezas premoldeadas. (Antiguo Palacio Municipal de Quilmes, 1910).

Los revestimientos interiores de boiserie demandaban un conocimiento y habilidad muy avezados, como muestra esta lámina del tratado de Blondel, donde el diseño del *lambris* de madera incluye en el ensamble de piezas a las aberturas entre habitaciones.



Cubiertas

El paisaje de mansardas del Louvre parisino gravitó en el imaginario tanto de arquitectos como de clientes al momento de crear un nuevo perfil para Buenos Aires, cuyas patricias azoteas planas del siglo XIX representaban un ideario estético anticuado.



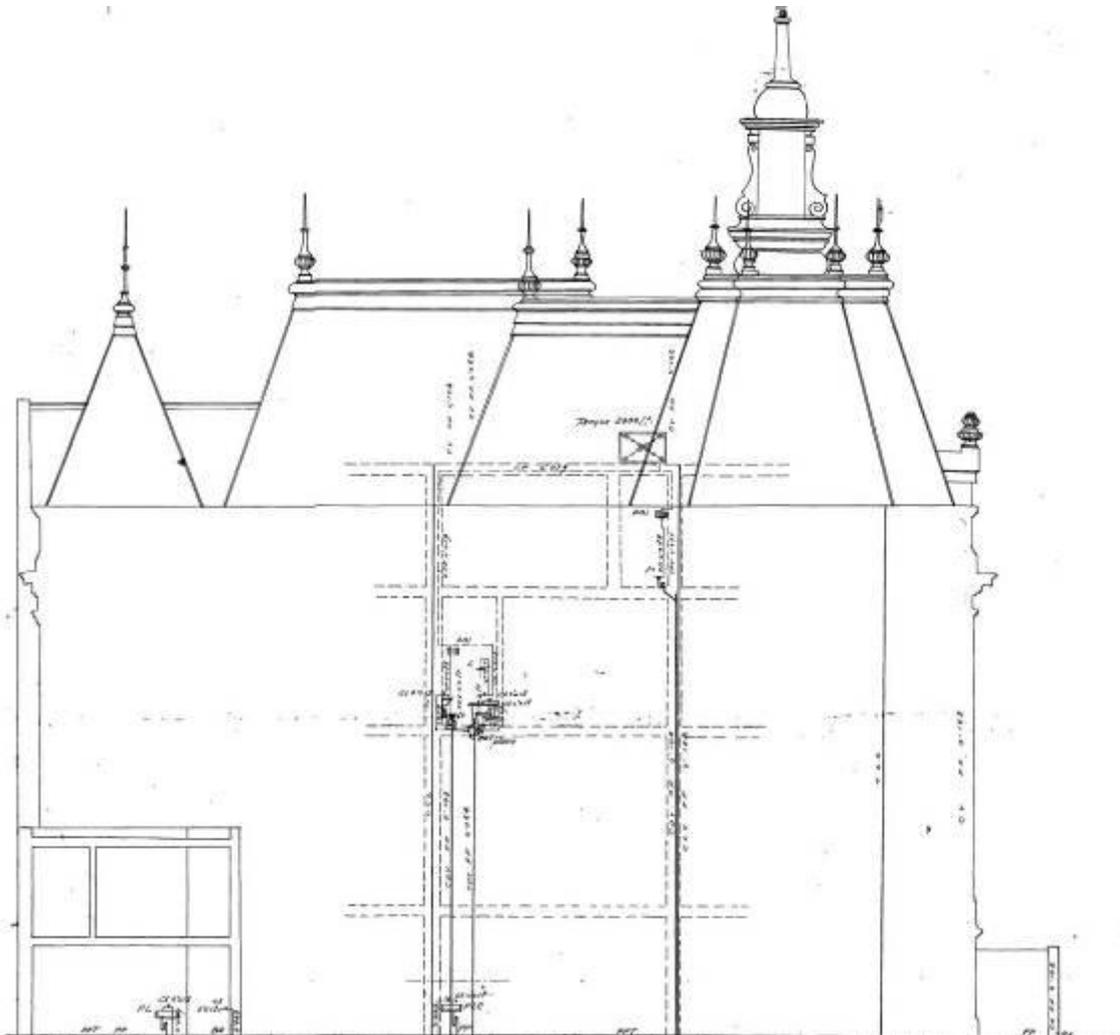
Respecto a las cubiertas, Julián Guadet señala: *“las cubiertas son antes que nada una necesidad. Pero, son o pueden ser un elemento del arte (de la arquitectura). La Antigüedad no parece haber conocido otra cosa que la cubierta utilitaria. Admirablemente concebida como ejecución no contaba, o casi, para definir el aspecto del monumento, más o menos como en la Madeleine de Paris. Así fue también en la arquitectura bizantina o llamada latina (salvo el caso de las cúpulas), y asimismo en los primeros edificios romanos. En cuanto la pendiente de los techos devino mas pronunciada y, el medioevo y el Renacimiento nos ofrecieron numerosos ejemplos de techos realizados no solamente en vista de la cobertura del edificio, sino también para agregar un elemento importante a su aspecto y a su silueta. Mas tarde desaparecieron las cubiertas empinadas y durante un tiempo se consideraba innecesaria su presencia desde el punto de vista del aspecto; incluso se llegó a decir que lo primero que tenía que hacer un arquitecto era ocultarlas. Finalmente, nuestra arquitectura moderna (recuérdese que Guadet comenzó a dictar su curso en 1872) ha dado a las cubiertas su importancia artística, abusando tal vez de ellas como se hace de todas las buenas cosas. El techo, ya se los he dicho, puede ser un elemento*

artístico de alto valor desde el momento en que los acentuéis para que fuesen vistos hasta que comprendáis la necesidad de ellos para concurrir a definir la silueta y a la belleza del edificio.

Se puede decir que el medioevo creó las lucarnas permitiendo así utilizar los tejados, mas tarde, el Renacimiento no temió instalar varios pisos en la altura de los tejados; hay ciertos Hôtels de Ville (edificios principales comunales) en Bélgica que tienen hasta cuatro niveles de lucarnas, correspondientes a cuatro pisos (...)"

Guadet agrega que las cubiertas cilíndricas son una variante de las cubiertas quebradas o a la Mansard (o mansardas) y llega a ser en el caso de la Escuela Militar de París "casi una variante de una cúpula"³⁰. En el caso de las cúpulas de esquina, se trataba en rigor de cubiertas sin espacio interior utilizable, diseñadas para convertir al edificio en hito urbano.

La relación entre las cubiertas y la masa general se aprecia en el corte, que indica la parte efectivamente utilizada de las mismas como locales del 3º piso.

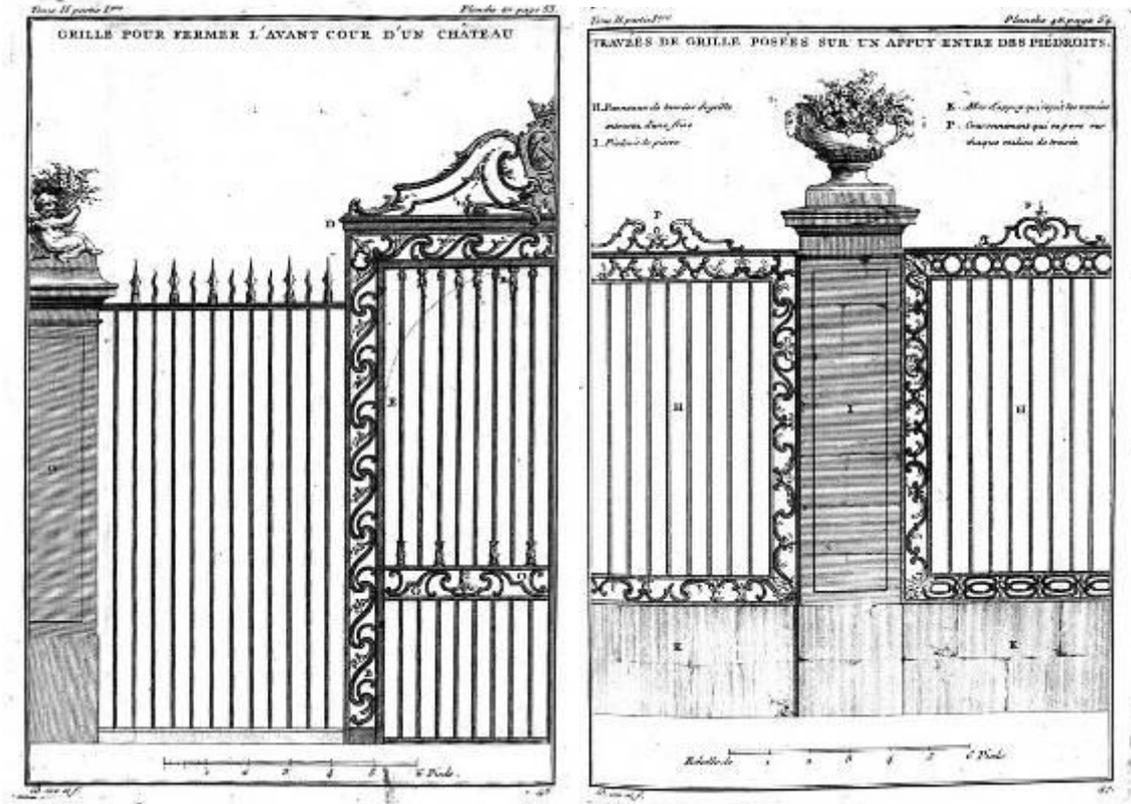




Rejas

Blondel, guía ineludible para el diseño de la habitación privada a partir de fines del siglo XVIII señala *“su utilidad en la decoración de los exteriores es tan grande que además del aire de nobleza que brinda, garantiza que la exposición del edificio quede resguardada de los accidentes*

peligrosos a que exponen los caminos de acceso, sin cortar la vista, separando entre si los jardines sin privarse de verlos. Esta parte que mira hacia afuera, en la cual la disposición manejada con arte, permite descubrir la extensión de un jardín espacioso, es la que con mayor derecho pertenece a la arquitectura”.



Las residencias urbanas en Buenos Aires, debido a su hibridez tipológica entre el hotel privé y el château, requirió de estas piezas en el encuentro con la acera.

Derivas de la fortuna

Las obras de construcción de la Residencia comenzaron seguramente en los primeros días del año 1912. En marzo de ese año la "Inspección General de Cloacas domiciliarias" de la Municipalidad porteña aprueba los planos de las obras "en construcción". Los trabajos –según las fuentes diversas consultadas- culminaron en 1918, bajo la dirección de su socio Eugenio Gantner cuando Pater entre tanto había marchado a Francia a combatir en la Primera Guerra.

El matrimonio Ortiz Basualdo-Zapiola habitó consecuentemente un tiempo relativamente breve su residencia, no más de veinte años. Al ocupar el edificio, Daniel contaba con 58 años, su esposa 46.

En este lapso la residencia tuvo un huésped ilustre, Edward de Windsor, Príncipe de Gales, quien llegó a Buenos Aires el 17 de agosto de 1925 y se celebró un baile en su honor el día 22. Señalaba La Nación "Es sabido que el Palacio Ortiz Basualdo es una de las mansiones más bellas de Buenos Aires y que en todas sus partes presenta la disposición, el ornato y el gran valor artístico necesarios para que una reunión de tan raras proporciones cobre todo el esplendor posible.

No podría encontrarse ambiente más adecuado para ello que el que determinaba la vasta y lujosa construcción de esta casa, que honra realmente a sus dueños y a la sociedad toda de Buenos Aires, al ser un exponente de la delicadeza estética y del sabio confort que ellos son capaces. La planta de recepción de dicho palacio es una verdadera maravilla por sus decoraciones y por las piezas de arte escogidas (...) todas ellas con un conocimiento de su valor y con un criterio de armonía que vincula a todos los objetos que en ese sitio es dado contemplar, en un exquisito y deleitable conjunto"³¹.

La muerte de Daniel (s/d) llevó a la venta por parte de sus herederos: su viuda y sus hijas Magdalena Ortiz Basualdo de Becú (nacida en 1896 y casada en 1917) y Mercedes Ortiz Basualdo de Paz. La Embajada de Francia, cuya sede en calle Basavilbaso no reunía las condiciones exigidas a la múltiple actividad protocolar y administrativa, compró la residencia en febrero de ese año.

Plano de Modificación - Sol. N° 19711 - R.A. - Distrito 26.

PROPIEDAD DE LAS SEÑORAS

MERCEDES ZAPIOLA DE ORTIZ BASUALDO
MAGDALENA ORTIZ BASUALDO DE BECÚ
MERCEDES ORTIZ BASUALDO DE PAZ

Calle Cerrito N° 1373 al 99 Esq. Arroyo N° 1066 al 96
Escala 1:100

Las Propietarias

Mercedes Zapiola de Ortiz Basualdo

Mercedes Ortiz Basualdo de Paz

El Constructor

Fernando Gandolfi



Se cumplía un ciclo histórico ciertamente efímero: en pocos años durante la década de 1930 y la del 1940 los palacios Paz, Fernández de Anchorena, Errázuriz, Anchorena, Bosch, Tornquist, Pereda, Acevedo, entre otros, se convirtieron en sedes oficiales nacionales o delegaciones diplomáticas extranjeras.

Sólo quedaría lugar para la nostalgia: Sebrelli cita una saga literaria en torno a la pérdida de identidad de estos glamorosos edificios: *Aquí vivieron* y *La casa* de Manuel Mujica Lainez, *El jardín de ceniza* de Omar del Carlo, *La casa del ángel* y *La mano en la trampa* de Beatriz Guido, *Victoria 604* de Lucrecia Sáenz Quesada de Sáenz³².

Instalada la Embajada en 1939, la residencia perdió parte del mobiliario original que quedó sin duda en poder de los herederos. La inauguración de la nueva sede tuvo lugar el 24 de junio de ese año con un gran evento social y artístico. Los vientos de guerra que arrasaban la nación gala hicieron estragos tras la derrota: el 14 de julio de 1940 *“El gobierno francés resolvió que en este año en la fecha referida se guarde luto nacional. Las banderas se colocarán a media asta y se realizarán oficios religiosos en memoria de los caídos en la guerra. (...) La tradicional recepción en la Embajada ha quedado suspendida”*³³.

La visita más resonante que tuvo la Embajada a partir de entonces fue la del Charles de Gaulle quien como presidente visitó la Argentina en la primera semana de octubre de 1964.

La posición urbana del palacio resultó empero riesgosa hacia la séptima década del siglo XX, debido a que la obra desaparecería al abrirse la Avenida 9 de Julio.

La historia de esta apertura se remonta al año del proyecto de la residencia a través de la sanción de la ley nacional Nº 8855 de 1912, promovida por Pedro Luro. No obstante, ello, las obras comenzaron en marzo de 1937 durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre³⁴. Tuvo entre tanto opositores acérrimos como Víctor Jaescké y variados defensores (el Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio elaborado entre los años 1923-25 por la Comisión de Estética Edilicia convocada por Marcelo T. de Alvear a través del intendente Carlos Noel afirmaba contundentemente el trazado).

Si la propuesta original implicaba repetir la experiencia de la Avenida de Mayo abierta en 1894 o las diagonales Norte y Sur (surgidas de la misma ley, los tres boulevares de 33 metros de ancho abierto a través de las manzanas, entre inicios y mediados de la década del treinta diversas voces coincidieron en una apertura en todo lo ancho de la manzana, a modo de avenida parque. No obstante, estas ideas, que surgían tanto de concejales del partido radical (Marcelino del Mazo), como de figuras del modernismo arquitectónico y urbano (Wladimiro Acosta en Vivienda y Ciudad, Fermín Bereterbide, Ernesto Vautier) como de la propia gestión de Mariano de Vedia, a través de su técnico “estrella” Carlos María della Paolera³⁵. La avenida constituiría un boulevard inusual parquizado, con vías soterradas de tránsito rápido que permitirían conectar a nivel regional el Tigre con La Plata, además de un pulmón para Buenos Aires según la entusiasta defensa que el urbanista hacía de su propuesta.

Observando el plano de 1916, donde se ve claramente el impacto de la traza sobre la residencia, es legítimo preguntarse si el jardín de invierno con su fachada *bombée* no haya sido diseñado en 1912 previendo su futura exposición hacia el nuevo boulevard³⁶.

No obstante, el ritmo de los trabajos de la apertura de la Avenida Norte-Sur fue lento. En la fotografía aérea de 1940 podemos observar el alcance que tenía entonces, desde Bartolomé Mitre hasta Tucumán, en el relevamiento fotográfico siguiente, de 1965 la Avenida se extiende desde Belgrano hasta Paraguay y en 1978 la apertura amenazaba la propia Embajada:



La crítica arquitectónica local, indiferente y hasta hostil hasta entonces hacia la arquitectura de tradición académica se alzó contra la medida. Junto al reclamo del gobierno francés, se unieron un grupo de firmas y a pesar de la impermeabilidad que la Dictadura tenía frente a los reclamos, éste, al igual que el de los vecinos de Palermo Chico contra el proyecto preliminar para la sede de la Televisora ATC, o el que esgrimieron frente a la construcción del Banco de Tokio frente al Correo, ocluyendo su visión desde Plaza Colón, torció el rumbo y aceptó la voluntad de evitar la demolición.

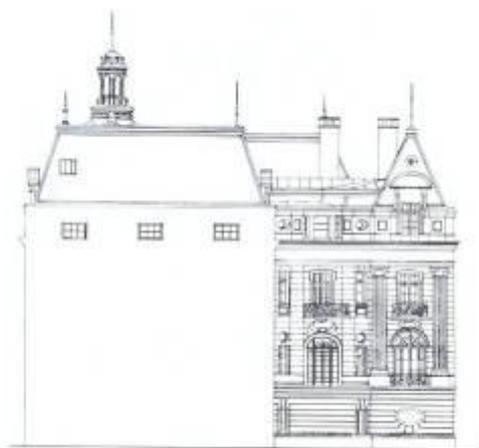
Federico Ortiz señaló entonces “estupendo edificio que cierra el ángulo sureste de la plaza Carlos Pellegrini. Su demolición, por remodelación de la Avenida 9 de Julio, significaría un tremendo daño para la ciudad. Hito final de una perspectiva admirable, su desaparición al hacer perder consistencia a la plaza, arruinaría uno de nuestros mejores conjuntos edilicios”.

La sensibilidad había cambiado: agrega Ortiz “cuando nos desplazamos por la Avenida Alvear de Buenos Aires y nos enfrentamos con el soberbio edificio que Pablo Pater hizo para Daniel Ortiz Basualdo y que ahora ocupa la Embajada de Francia, ¿se nos habrá ocurrido pensar alguna vez si esa esquina tan *crítica*, tan *importante*, podría ser tan admirablemente resuelta hoy, por un buen arquitecto contemporáneo, con el vocabulario formal de estos días?”³⁷

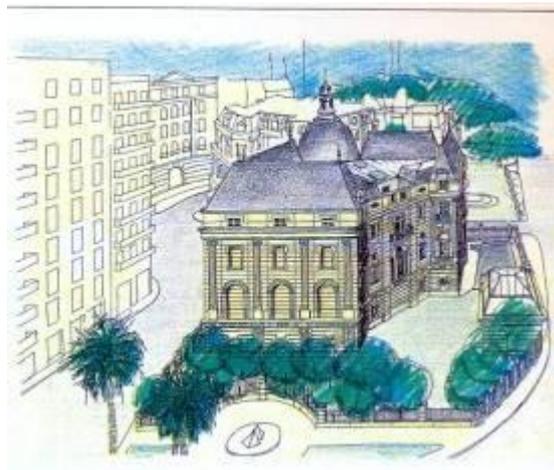
El edificio rescatado de la piqueta conllevó los años experimentando el impacto del cambio de destino. La profusión de baños dio lugar a oficinas, conservando en algunos casos las marcas de su destino original. Los cielorrasos técnicos debieron disponerse de acuerdo a los criterios entonces vigentes para ocultar canalizaciones de aire acondicionado.

En 1992 la Embajada contrató al estudio Casano-Zubillaga-Poli³⁸ a fin de realizar una intervención que se centraba en la puesta en valor del edificio.

La memoria de esos trabajos incluye: “*restauración de todos los muros exteriores, carpinterías, balcones y rejas; restauración de la totalidad de las cubiertas, incluyendo la zinguería y la restitución de nuevas pizarras, buscando que se apreciaran las terminaciones y los detalles como eran en el proyecto original; restauración del campanile, realizado en París y enviado a Buenos Aires en contenedores; restauración de los cercos, muros y portones; detalles de terminación y de iluminación buscando jerarquizar el edificio y devolverle su brillo original*”. Agrega el informe que “*en el tratamiento de los patios interiores se le agregaron cubiertas de aluminio y policarbonato que garantizan la iluminación y la estanqueidad a dichos sectores (...) Fue necesario contratar vitralistas para la restauración y completamiento de aquellos vitrales que se encuentran en la gran rotonda de la escalinata principal*”. Señala por último que “*el granito del basamento y las marmolerías exteriores fueron tratados con películas sobre la base de teflón que permiten repeler la humedad y evitar la pintura de grafito*”.



Vista Sur, antes de la intervención



El tratamiento de la medianera expuesta por la demolición en el lote lindero mereció las siguientes consideraciones de los autores del proyecto:

“se presentaron distintas variantes de diseño de esta fachada y se optó por la continuación en medidas, composición y detalles de las fachadas frentistas a Arroyo y Cerrito. A tal efecto se la trató como una prolongación de estas fachadas utilizando en consecuencia setecientos ochenta piezas de esculturas, molduras, capiteles y columnas. Fue necesario contratar para estos trabajos escultores, frentistas y especialistas. Estas piezas fueron realizadas premoldeadas previo al moldeo sobre los detalles existentes, e instaladas en el lugar con insertos metálicos y de acero inoxidable”.

Siete años después Julio Lala, Bief y asociados realizaron una segunda serie de trabajos: *“La mansarda de pizarras y el frente de revestimiento símil piedra se refaccionaron en 1992, así que la intervención principal fue en el interior. Cuando comenzamos a trabajar, cinco años atrás, nos encontramos con baños que alojaban archivos, oficinas que funcionaban en antiguos dormitorios, y equipos que aparecían en la noble fachada invadiendo molduras y ornamentos. La intención principal fue que no se notaran grandes obras”³⁹.*

Continúa señalando Rosarios: *“El pedido del comitente se dividió, a grandes rasgos, en tres rubros: la actualización del área sanitaria, es decir la remoción de algunas unidades del tercer piso donde se hallaban los servicios del palacete (sic); la factura a nuevo de los que se utilizan hoy, y la modernización de los baños originales de mármol como el que servía a la habitación principal del matrimonio Ortiz Basualdo; el segundo rubro incluyó la provisión y puesta a punto de un sistema de acondicionamiento del aire central y las tareas de restauración derivadas, y, en tercer lugar, se renovaron las instalaciones de electricidad y telefonía, y se suministraron los elementos necesarios para que la construcción de principios del siglo XX pudiera adaptarse a las tecnologías de última generación en comunicaciones, seguridad y sistemas informáticos.*

Por último, se encargó la iluminación exterior de la embajada a la corporación líder Electricité de France, que operó en el país con la participación de Alstom, Axa, BNP, Citelum, Philips y Schneider, y la colaboración de Total Austral, Aguas Argentinas, Accor, Auchan, Carrefour, CNP Seguros, Danone, Gaz de France, Peugeot, Renault, Société Générale, Sanofi y Thomson.

"Utilizamos los pequeños patios de aire y luz que resultan de la forma del edificio, que aparece como una yuxtaposición de cuatro figuras geométricas, para disponer las montantes y los equipos menores. Las dificultades surgieron cuando hubo que atravesar el edificio con el tendido de caños, cables, rejillas y conductos. Tuvimos que hacer un estudio de un año y medio para llevar la tecnología a cada local sin destruir ni interiores ni exteriores y, al mismo tiempo, recomponer los que estaban rotos. La obra demandó un gran movimiento de tierras y apuntalamiento de estructuras ya que, dada la complejidad y calidad de la construcción, decidimos también hacer un gran subsuelo para instalar el grueso de los equipos.

Como broche de oro, las obras se completaron con la sagaz iluminación de los exteriores, que, plena de claroscuros, enfatiza la singular volumetría y destaca el cuerpo cilíndrico que contiene el acceso principal, cuyo proyecto fue realizado por Andrea Mingo y Héctor Balaña, de Citelum SA".

Conclusiones

El proceso de diseño de la Residencia Ortiz Basualdo se inscribe en la corriente principal de las obras privadas realizadas en las primeras décadas del siglo XX en Argentina y en Buenos Aires particularmente.

Sus rasgos salientes residen en que se trata de un tipo arquitectónico que reunió valores sociales y culturales de una elite con necesidades de representación en una ciudad y un país que se transformaban vertiginosamente. Estos cambios produjeron la decadencia prematura del estilo de vida que implicaban estas residencias y debieron ser vendidas para nuevos destinos de carácter institucional.

La adaptabilidad a estos cometidos se basó en la flexibilidad del tipo desde el punto de vista distributivo y simbólico. Esto se hizo notorio en las aéreas públicas de la residencia, aptas para el protocolo diplomático.

El desarrollo de este tipo arquitectónico —a diferencia del tipo de casa de patios hegemónica antes de fines del siglo XIX en la Argentina— requirió *sin qua non* la presencia de arquitectos formados en la teoría compositiva francesa, desarrollada en los siglos XVIII y XIX, cuyas sedes no eran solamente la muy conocida *Ecole des Beaux Arts*.

Para cubrir esta necesidad arribaron a la Argentina un gran número de profesionales formados en Francia, otros nacidos en la Argentina se formaron allá y —finalmente—, tras la instalación parcial del modelo académico francés en las Escuelas de Arquitectura dependientes de las Universidades de Buenos Aires, Córdoba y el Litoral, se creó una escuela local que con figuras sólidamente formadas.

Los tipos elegidos surgieron de una negociación entre los discretos y aristocráticos *hôtels particuliers* urbanos dominantes en París y los extrovertidos *châteaux* de la campaña. Se impuso un tipo de gran porte urbano, emplazado en lotes de desiguales dimensiones, con resignación a menudo de los jardines y patios de honor, manteniendo los *corps de logis* en todo su desarrollo.

El nuevo destino empero originó moderados desajustes propios de la estructura del área privada del *Hôtel particulier* (abundancia de baños en suite particularmente).

La estructura circulatoria, jerarquizada y variada resulta un útil aliado para el uso institucional.

La estratificación en capas horizontales, exacerbada en el caso de la Residencia Ortiz Basualdo por la independencia de accesos para el área social y la privada, resultó una estructura ideal para el desarrollo de programas institucionales que requieran privacidad en los despachos y alta exposición en las áreas de recepción.

La situación urbana a que se expuso la residencia tras la “limpieza” de la manzana resultante de la apertura de la avenida 9 de Julio reveló claramente el origen de la residencia como *château* aislado. Por lo tanto, la propuesta de objetualizar el edificio mediante el trazado de una fachada simulada resulta adecuado. No obstante, la resolución de las cercas y la presencia del garaje conspiran contra este propósito, quedando la obra a medio camino entre una insularidad legítima y un “encaje” en un lote urbano.

Entre los desajustes detectados en el interior se observa una resolución fragmentaria de los locales de la planta baja y los trabajos de adaptación para tendidos de servicio han resultado invasivos al crear cielorrasos bajos en las circulaciones próximas a los salones de recepción.

Notas

ⁱ Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto (directores): *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos*. Altamira, Buenos Aires, 2000 (2ª edición corregida y aumentada).

ⁱⁱ Bioy, Adolfo (padre): *Antes del 900*. Buenos Aires. s/f.

ⁱⁱⁱ Ibaguren, Carlos: *La Historia que he vivido*, Buenos Aires, 1955.

^{iv} Koebel, W. H. : *L'Argentine moderne*, París, 1900.

^v Huret, Jules : *De Buenos Aires au grand Chaco*. París, 1911.

^{vi} Gandolfi, Fernando y Gentile, Eduardo: "*La casa de Trinidad*" en AAVV: *La central Defensa. Historia de la Telefonía en la Argentina*. Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2006.

^{vii} Lima González Bonorino, Jorge F.: *La ciudad de Buenos Aires y sus habitantes 1860-1870 a través del Catastro de Beare y el Censo Poblacional*. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.

^{viii} Los numerales fueron alterados posteriormente.

^{ix} Fuente: *Censo Nacional de 1869*.

^x Ladislao Martínez, pertenecía al sector de comerciantes porteños que formaban parte del grupo financiero de Braulio Costa, embarcado en negocios especulativos durante la administración rivadaviana.

^{xi} Aliata; Fernando: "*Casa para Ladislao Martínez*" en: Aliata, Fernando (editor): *Carlo Zucchi. Arquitectura, decoraciones urbanas, monumentos*. La Plata, 2009.

^{xii} Tobal, Gastón Federico: *De un cercano pasado*, Buenos Aires, Rosso, 1952

^{xiii} Grementieri, Fabio: *La Embajada de Francia en Buenos Aires*. Manrique Zago, Buenos Aires, 1996.

¹⁴ Véase: AAVV: *Italianos en la arquitectura Argentina*, CEDODAL, Buenos Aires, 2004; AAVV: *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CEDODAL, Buenos Aires, 2005; AAVV: *Espanoles en la arquitectura rioplatense. Siglos XIX y XX*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006; AAVV: *Reencuentro con la arquitectura del siglo XIX*, CEDODAL, Buenos Aires, 2006.

¹⁵ Véase AAVV: *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Sudamericana, 1968.

¹⁶ Grementieri, Fabio: *Voz Pater, Pablo* en Liernur Jorge F. y Aliata, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Grupo AGEA, Buenos Aires, 2004. De las distintas voces incluidas en este diccionario, producto de una investigación que reunió diversos autores, provienen las referencias de este texto.

¹⁷ Guadet, Julien : *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1901.

¹⁸ Cloquet, Louis : *Traité d'architecture*. Paris, Beranger, 1911.

¹⁹ Loyer, François : *Parie, siècle XIX: l'inmueble et la rue*. Fernand Hazan, París, 1986.

²⁰ Hary, Pablo: "*Curso de Teoría de la Arquitectura*" en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, octubre de 1916.

-
- ²¹ Fuente: Mapa Interactivo de Buenos Aires <http://mapa.buenosaires.gov.ar/sig/index.phtml>
- ²² Lecuona, Diego y Terán, Celia M: El Círculo Militar en el Palacio Retiro, Buenos Aires, 1981.
- ²³ Pablo Hary: op. Cit (julio de 1916).
- ²⁴ Drexler, Arthur (editor): The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. New York, Museum of Modern Art, 1977.
- ²⁵ Rowe, Colin: *Ciudad Collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- ²⁶ Villafañe, Segundo: Horas de fiebre. Edición original de 1891. Buenos Aires, 1960.
- ²⁷ Existen varios trabajos de referencia sobre el tema. Se pueden citar entre ellos: Liernur, Jorge Francisco: *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001; Levisman, Martha: Bustillo, *Un Proyecto de Arquitectura Nacional*, CP67, Buenos Aires, 2008; Crispiani, Alejandro: "Alejandro Christophesen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina", en Cuaderno de Historia N° 6 Buschiazzo – Christophersen – Bustillo, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo"-FADU-UBA, Buenos Aires, abril de 1995, Iglesia, Rafael: "La vivienda opulenta en Buenos Aires 1880-1900, hechos y testimonios" en Revista Summa, N° 211, Buenos Aires, abril de 1985; Lecuona, Diego E.: *La vivienda de "criollos" y "extranjeros" en el siglo XIX*, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, San Miguel de Tucumán, 1984.
- ²⁸ En el tránsito entre los siglos XVII y XVIII se produce en Francia la ruptura de los lazos de dependencia que tuvo durante siglo y medio con las tradiciones italianas y sus artistas (Primaticcio, Leonardo, Serlio). Ciertamente la invitación por parte de Luis XIV a Bernini para diseñar el nuevo Louvre y la mala experiencia resultante significaron el fin de la presencia de motivos o profesionales italianos en Francia a la vez de descubrirse los artistas franceses capaces de encarar un gran diseño sin apoyos foráneos.
- ²⁹ Grementieri, Fabio: *La Embajada de Francia en Buenos Aires*. cit.
- ³⁰ *Eléments et théorie de l'architecture*, Op. Cit.
- ³¹ Diario *La Nación*, domingo 23 de agosto de 1925.
- ³² Sebrelli, Juan José: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1964.
- ³³ Diario *La Nación*, Buenos Aires, 14 de julio de 1940.
- ³⁴ "El proyecto de la Avenida 9 de Julio se remontaba a una idea del intendente Seeber concebida en 1861 y sancionada junto con otras obras de ensanches por el Congreso en 1889, es decir cincuenta años atrás. La norma había sido refrendada por el Concejo Deliberante en 1894, recogida por los planos de 1904 y el proyecto Bouvard de 1907, y aprobada definitivamente en una formulación más específica por la Ley 8855 de 1912" señala Magdalena Dell'Oro Maini en su trabajo "Avenida 9 de Julio: un itinerario simbólico por la ciudad. Espacio, estado y política en el Buenos Aires de los treinta".
- ³⁵ Della Paolera, Carlos María, "La avenida 9 de Julio. Características y ventajas funcionales y económicas de su apertura en todo lo ancho de la manzana" en revista *La Ingeniería* N° 758, Buenos Aires, 1937.
- ³⁶ Esta hipótesis la sostiene Juan Carlos Poli en su informe presentado al encarar los trabajos de puesta en valor en 1992. Ver Revista *Arquis* N° 4, Buenos Aires, diciembre de 1994.

³⁷ Ortiz, Federico: "La arquitectura en la Argentina desde 1880 hasta 1930" en AAVV: *Arquitectura en la Argentina*, Eudeba, Buenos Aires, 1980.

³⁸ Participó como empresa contratista Fontana Nicastro S.A. El proyecto de la cubierta realizado en Francia pertenece a los arquitectos Christian Hauduroy y Jean Marc Blanchecotte y ejecutado por la empresa Mierce de Piollet S.A. Blanchecotte ocupa en la actualidad el cargo de *Chef du service départemental de l'architecture et du patrimoine de Paris*.

³⁹ Entrevista a Andrés Rosarios, asociado a Julio Lala y a cargo de los trabajos de puesta en valor. Publicada en diario La Nación el 16 de agosto de 2000.