

La Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Un caso paradigmático de composición clásica

Ana Cravino *

Resumen: Este texto tiene como objeto analizar la lógica compositiva del lenguaje académico, rescatando por encima de los recursos estilísticos, las reglas de la composición clásica y sus principios esenciales que enunciaremos. Asimismo, se indagará sobre la noción de obra de arte total y la disolución entre artes mayores y menores. Para corroborar nuestras afirmaciones tomaremos como estudio de caso la Bolsa de Comercio de Buenos Aires proyectada por Alejandro Christophersen en 1914 y una luminaria diseñada por el mismo arquitecto.

Palabras clave: Lenguaje académico - composición clásica - Eclecticismo - espacialidad clásica - Lógicas compositivas académicas - Tratados.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 48]

(*) Arquitecta, UM. Profesora Superior Universitaria, UM. Magister en gestión de proyectos educativos, CAECE. Doctora en Arquitectura, FADU-UBA. Docente e Investigadora de las Universidades de Buenos Aires y Palermo.

1. Introducción

Es objeto de este análisis estudiar la lógica compositiva del lenguaje académico, señalando cuáles fueron las reglas de la composición clásica y sus principios esenciales. También indagaremos sobre los diferentes recursos estilísticos del Eclecticismo y su apropiación en la Argentina, haciendo hincapié a la subordinación de dichos recursos en pos del cumplimiento estricto de las reglas de composición. Por otra parte estudiaremos las nociones de distribución, disposición y conveniencia en un momento donde los programas funcionales se complejizan, así como las ideas de decoración y ornato. Asimismo analizaremos el impacto de la concepción de la unidad del arte en el diseño totalizante de los edificios y su equipamiento tanto como la disolución de la idea de artes mayores y menores que determinó que todo lugar o artefacto puede ser objeto de diseño. Por último aplicaremos este análisis en el estudio de los espacios interiores de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, y de una luminaria de dicho edificio, todos ellos realizados por el Arq. Alejandro Christophersen en 1914. Para desarrollar este estudio utilizaremos las categorías estructurales y texturales enunciadas en el marco teórico.

2. El lenguaje del Academicismo: Las reglas de composición

El academicismo no fue el único modo de abordaje proyectual de la arquitectura a fines del siglo XIX, ni tampoco la única elección estilística de los proyectistas (arquitectos e ingenieros) en aquellos años, no obstante, constituyó un modelo capaz de consolidar un sistema compuesto por reglas y leyes cuya manifestación más evidente, pero no excluyente, fue el uso de los tratados, tanto para resolver volumetrías como espacios interiores.

Asimismo paulatinamente se fue consolidando una serie de ideas referidas tanto a la “unidad del arte” que buscaba una síntesis totalizante de todas las artes y descreía de la autonomía disciplinar de cada una, como a la “socialización de las artes” que cuestionaba la noción de “artes mayores” y “artes menores” y que fue difundida por el romanticismo y el idealismo, privilegiando la concurrencia de todas ellas en una especie de “obra de arte integral”, reafirmando así la característica indisoluble del arte frente a la cultura fragmentadora y analítica del positivismo vigente. Esta mirada va a significar que el proyectista tendrá que ocuparse de diseñar desde el edificio contenedor hasta el último detalle del equipamiento o de la decoración.

Recordemos también que a partir del Renacimiento se había constituido un lenguaje artístico cuya originalidad consistía en combinar de distintas maneras los elementos formales que se tuviesen disponibles, respetando ciertas reglas de combinatoria. Esto implicaría, además, configurar una estructura claramente ordenada y definida. En este sentido estipula Alan Colquhoun (1991, p. 58) que:

...la palabra composición no parece haber sido de uso general en la *École de Beaux Arts* hasta mediados del siglo XIX. Antes de esto, era más común la palabra disposición. Su uso parece estar relacionado con un puñado de fenómenos de los cuales uno de los más importantes es el eclecticismo. La composición se convierte en un medio a través del cual se pueden establecer reglas de diseño comunes a todos los estilos. () Composición, en el uso académico, parece presuponer un cuerpo de reglas que son aestilísticas...

Es interesante detenernos en los últimos conceptos referidos por Colquhoun, puesto que es necesario entender que para la lógica proyectual difundida por la Academia de Bellas Artes de París no era el estilo lo esencial, dado su enfoque ecléctico, sino el sistema de reglas que guiaba la composición.

Considerando lo anterior, Argan (1984, p. 18) afirma que la “arquitectura de composición parte de la idea de un espacio constante con leyes bien definidas, o sea un espacio objetivo”. Es por ello que esta estructura del mundo que se propone como “objetiva” y determinada debe sustentarse en un principio externo que se expresa en un conjunto de leyes establecidas en uno o varios tratados emanados de una autoridad competente. Las nociones de orden y de autoridad aparecen claramente aceptadas en la composición.

Sin embargo, Manuel De Prada (2008, p. 8) reconoce el carácter impreciso de este término y retoma el sentido ordinario que se le da a la palabra: “Componer significa poner juntos varios elementos o, lo que es igual, formar de varias cosas una sola que sea algo más que la

simple suma o acumulación. La composición, por tanto, implica la existencia de elementos y relaciones”.

En el curso sobre “Teoría de la Arquitectura” dedicado a sus alumnos de la Universidad de Buenos Aires, el arquitecto Pablo Hary (1916) basándose explícitamente en el pensamiento de Julián Guadet¹, también profesor pero de la Escuela de Bellas Artes de París, distingue entre “Elementos de Composición” que serían espacios (abiertos o cerrados) perfectamente acotados en sus usos y formas, es decir “definidos”, y dotados de un particular tratamiento decorativo: pórticos, salas, escaleras, galerías, patios, etc., y “Elementos de Arquitectura”: muros, aberturas, columnas, techos, cielorrasos, bóvedas, etc.

Para Guadet (1910), al igual que J.N.L. Durand, la composición por elementos permitía la aproximación al proyecto desde la planta, sobre la cual, atendiendo a la libertad del artista, se debía aplicar el estilo elegido, puesto que para él, composición consistía en “reunir, almagamar y combinar las partes en un todo” (Kruft, 1990, p. 506). De modo que el estilo era subalterno al orden.

Nuevamente encontramos en estas expresiones de Guadet la coincidencia con lo que va afirmar pocos años después Pablo Hary (1916, p. 2), quien al definir a la arquitectura como el arte de “ordenar, adornar y construir” los edificios, apoyándose obviamente en la triada vitruviana de utilitas, venustas, firmitas, también reconoce la posible existencia de obras en las que los propios elementos de arquitectura determinarán directamente la decoración. El orden así establecido va a suponer un sistema de elementos definidos previamente, cuya estructura entrañará el empleo de ejes ordenadores y simetría especular.

El método compositivo se revela entonces como un procedimiento dual, definiendo una manera de componer por adición de partes, en una retícula donde los ejes son los responsables de la organización del proyecto, estableciendo de esta manera jerarquías organizativas y espaciales (Jules, 1984, p. 10) que permiten el ensamblado de los elementos de composición: vestíbulos, salones, circulaciones y escaleras, marcando la supremacía de la planta y la libertad de elección estilística. Para lo cual es necesario un estudio previo de cada uno de estos elementos de composición y, obviamente, también de aquellos otros elementos de arquitectura, estudio que ya había sido desarrollado en los tratados y manuales. Debemos aquí detenernos para diferenciar los “Tratados”, textos realizados por grandes artistas y arquitectos que pretenden construir una teoría, de aquellos otros que denominamos “Manuales” que constituirían escritos desarrollados por profesores con finalidades más didácticas y divulgativas. En este sentido los diferentes libros de Guadet serían manuales, viendo, por ejemplo que, uno de los primeros capítulos se refiere a los “instrumentos de diseño” como compases, reglas, escuadras, tiralíneas, etc., necesarios para iniciar cualquier proyecto, constituyendo una serie de lecciones para la enseñanza de la arquitectura; de tal manera, que una aproximación analítica –típica del positivismo imperante– permitiría un aprendizaje gradual (de la parte al todo): es por ello que Guadet va a hablar de “decoración de muros”, “decoración de puertas y ventanas”, “decoración de pisos y cielorrasos”, “decoración de arcos”, etc. De un mismo modo la autonomía de los aspectos constructivos, lograda gracias a los avances técnicos², permiten una resolución desde la expresión en la que la decoración puede actuar –aunque no necesariamente– como un ornamento “añadido”. Diferentes textos como los de Cloquet (1897) permiten entender esta aproximación a los problemas compositivos³.

Considerando lo dicho anteriormente respecto de la noción de componer a partir de elementos, comprendemos cómo para los tratadistas del siglo XVIII y XIX, la unidad debía ser evidente en todas y cada una de sus partes. Esta necesidad de unidad y claridad provenía de la armonía o concinnitas (Zatonyi, 1990). Es por ello que la obra debe leerse como un todo completo y definido, guiado por un orden estructural (Borissavlievitch, 1949, p. 84) (Blanc, 1876, p. 110) (Zevi, 1981, p. 133) (Hary, 1916) (Prada, 2008, p. 19).

El principio de unidad es esencial en una lógica compositiva para evitar la fragmentación o descomposición del proyecto, así como la posible supremacía de una parte sobre el todo, para lo cual sea hace necesario un estudio de las proporciones y de la estructura sintáctica que permita conjugar una relación armónica de todos los elementos en juego.

Por otra parte el concepto de “simetría” es deudor de la noción de unidad, puesto que, de acuerdo con J. F. Blondel, simetría es la relación de paridad de las alturas, anchos y largos en un edificio (Borissavlievitch, 1949, p. 85) y es un factor clave en el logro de la armonía de la composición.

José Ignacio Linazasoro (1981) define al clasicismo como una actitud de pensamiento en el sentido que implica una voluntad esencialmente sistemática, constituyendo un principio significativo de la composición denominada “clásica”. De ahí el énfasis en la enseñanza de leyes de composición a través los tratados y manuales que definirán lo correcto y lo incorrecto. Entonces no es circunstancial las afirmaciones de Heinrich Wölfflin quien señalaba que “sentimos un malestar, cuando nos identificamos -por medio de la intuición simbólica- con el objeto asimétrico” (Citado por Borissavlievitch, 1949, p. 252), al igual que Boullée, quien sostiene en su *Essai sur l'Art* que cualquier desviación de la simetría sería intolerable (Citado por Comas, 1994) puesto que “los principios constitutivos de la arquitectura nacen de la simetría, la imagen del orden, ya que toda disparidad es indignante...” (Citado por Español, 2001, p. 60). Cabe señalar que por “simetría” se entendía fundamentalmente a la simetría reflexiva o axial.

El concepto de simetría estaba intrínsecamente ligado a la idea de orden, y ésta a su vez, a la racionalidad, de tal modo que en este sistema compositivo se asociaba orden, utilidad y belleza, remitiéndonos a la definición de *kalakagatica* aportada por Platón: “Lo bueno es bello y lo bello es bueno” (Zatonyi, 1990, pp. 104-105).

Por otra parte, el orden racional es un orden explícito que puede ser expresado por la regularidad de la composición y por la presencia de ejes de simetría.

También llama la atención de Reyner Banham, que en los cincuenta, cuando la noción de simetría axial empieza a ser cuestionada drásticamente por críticos como Bruno Zevi (1999)⁴, es que aparece tardíamente el texto de Albert Ferran (1955) –antiguo discípulo de Guadet en la primera década del siglo XX– donde por primera vez se intenta hacer una justificación de la misma, puesto que antes esta idea se encontraba naturalizada.

En la reseña que hace Gracia Bonamusa (2001, pp. 231-237) de Ferran, comienza, desde un principio, relacionando los conceptos de composición, orden y simplicidad con la propia idea de belleza. Iniciando su conjunto de apreciaciones con la estipulación de la sensibilidad del artista como requisito previo de la composición, dando cuenta del carácter intuitivo del orden y el valor de la simplicidad. Posteriormente continúa caracterizando las nociones de centro, ejes, simetría y unidad, para dar cuenta del orden y del equilibrio compositivo. Luego vuelve a recurrir al concepto de centro tanto en su versión geométrica

(lo que lo lleva a mencionar los ejes verticales y horizontales) como en su orientación fenomenológica, es decir como foco de la percepción.

Desde una interpretación que Bruno Zevi (1981, p. 134) califica de “formalista”, por otra parte, se define la noción de equilibrio o balance como la asimetría sin ejes. Es por eso que considera Zevi que “en cada composición es necesario un centro de interés visual o punto focal que atenace el ojo”. Cabe señalar que la noción de foco es deudora de las interpretaciones geométrico-matemáticas de Eugene Viollet le Duc y August Thiersch, que hacen hincapié en la percepción.

Esta serie de consideraciones puede resumirse con la afirmación que sostiene que la composición del academicismo “reside en la potente simplicidad del orden, realizada gracias al centro” (Ferran, 1955, p. 78), el cual es producto de los ejes que se cruzan. Vale entonces destacar que el equilibrio más elemental y expresivo de una composición está basado en la simetría pura, definida por un eje –línea recta– que determina dos lados idénticos y un centro o punto focal. Este enfoque “puro visualista” de la composición no deja de estar vinculado con la estética de Heinrich Wölfflin quien pretende entender la obra de arquitectura “dentro de los sistemas formales con leyes autónomas, de los cuáles lo más importante es su recepción a través de los mecanismos visuales de percepción” (Montaner, 1999, p. 30).

La noción de simplicidad proviene de J.N.L. Durand (1802, p. 66) quien sostiene que “...aquellas (formas)..., más simples y mejor definidas que las demás, deben ser preferidas por nosotros” (Citado por Moneo, 1981, p. X) (Citado por Patetta, 1997).

Recordemos que desde la Escuela Politécnica que formaba ingenieros, Durand consideraba, que la conveniencia y la economía serían los verdaderos principios que deberían guiar la arquitectura. La conveniencia estaría dada por: la solidez, la salubridad y la comodidad⁵, y la economía se obtendría mediante los principios racionales de simetría, regularidad y simplicidad (Evers-Thoene, 2003, p. 200). Estos términos –salubridad, economía, utilidad– ya figuraban en los discursos oficiales –estatales– sobre arquitectura desde finales del siglo XVIII (Szambien, 1993, p. 212).

Desde una mirada academicista también Blanc (1876, p. 85) destaca la simpleza, rectitud y continuidad de las líneas como valores a preservar. Señala asimismo Borissavlievitch (1949, p. 85) que “según este concepto un edificio debe ser sencillo, claro, racional y macizo”.

La proporción, por otro lado, es una propiedad que se vincula con el tamaño y la cantidad de elementos dentro de una composición, y a su vez es consecuencia de la unidad y el orden; sin embargo también la noción de tamaño es entendida en el academicismo como una cuestión de escala que es un concepto relacional y no meramente categórico.

La noción de composición resume y amplía las nociones de distribución y disposición derivadas de los planteos de Vitruvio⁶. La forma de proyectar edificios se va orientando, a medida que se complejizan los programas, no ya a la subdivisión de un volumen único (distribución), sino a la adición de múltiples volúmenes organizados según criterios de “composición” definidos desde las artes plásticas. Estos dos conceptos, distribución y disposición, son claves en esta inicial operatoria de programas cada vez más específicos y complejos y las resoluciones formales resultantes de ellos. Vale señalar que para J. F. Blondel (1771) la noción de “distribución” deriva de la necesidad, comodidad y bienestar, siendo que la necesidad está constituida por un conjunto de limitaciones externas dadas

por la implantación de un edificio, la comodidad por la utilización de cada habitación y el bienestar de la adaptación de la distribución a las costumbres sociales. Los distintos tipos de “distribución” generan efectos sobre la “disposición” general de las habitaciones y sobre los modos de habitar (Sourieau, 1998, pp. 459-460). Es interesante notar, por otro lado, que hasta el siglo XVII, la espacialidad interior de los edificios estaba constituida por una serie de salones, estancias y cámaras que se comunicaban entre sí a través de puertas constituyendo *enfilades* o alineaciones de habitaciones. Recién en 1597, destaca Evans (1978, p. 81), el corredor aparece por primera vez como elemento circulatorio y ordenador de la “distribución” en Beaufort House...

Coincide con lo anterior Van Zanten (1977, p. 111) quien afirma que

Composición era el término del sistema académico francés para lo que consideraba el acto esencial del diseño arquitectónico. Composición hacía referencia, no tanto al diseño ornamental o de fachadas, sino del edificio completo, concebido como una entidad tridimensional diseñada en planta, vista y elevación. Este fue un uso particular del término, que sólo se generalizó en la segunda mitad del siglo diecinueve. Mientras el concepto de diseño arquitectónico tomaba forma, la palabra emergió con dos significados más específicos, denotando “diseño”: distribución y disposición.

Por otra parte, el término “marché” se traduce como escalón, pero también como marcha, curso, o progreso. Según Leupen (1999) en la terminología *Beaux Arts* este concepto abarca el detalle del diseño y la secuencia de espacios considerada en función del movimiento a través del edificio. La “marché” dice Leupen (1999, p. 48): “... nos permite apreciar el impacto de las «enfilades» o alineaciones y el cambio de carácter de una habitación a otra. En otras palabras, es lo que podríamos llamar vivencia del espacio interior”. Este concepto deriva obviamente de la composición en ejes (característica de la simetría axial) y de la determinación de puntos focales (cruce de ejes) (Ferran, 1955), puesto que una “enfilade” es una serie de habitaciones alineadas entre sí a lo largo de esos ejes, lo cual constituyó una característica de la disposición y ordenamiento de los grandes palacios del barroco en adelante, siendo utilizado luego por galerías de arte y museos. Van Zanten (1977) sostiene que:

Figurativamente, significaba “manera de proceder de acuerdo a determinado orden”, se utilizaba comúnmente para denotar una secuencia de imágenes en un poema o de acción en una novela, la progresión de una pieza de música o de los movimientos en un juego de ajedrez.

La noción de *marché* también se relaciona con los conceptos de “variedad” y “contraste”, puesto que el recorrido o paseo arquitectónico debía ofrecer acentos y puntos de interés, y no ser simplemente resultado de una disposición simétrica.

Para Van Zanten (1977) la *marché* es un espacio vivencial y no la comprensión de un orden concebido en planta: “La composición *Beaux Arts* estaba, en general, preocupada por los volúmenes, más que por los detalles, con los volúmenes como contenedores de espacio, y con los espacios de acuerdo a las experiencias que podían generar. Un edificio

Beaux Arts se diseñaba desde adentro hacia fuera”, puesto que el proyecto comenzaba desde los Elementos de Composición: Salones, vestíbulos, patios, circulaciones, escaleras... Este punto es clave para entender el valor de la espacialidad interior y su equipamiento en el Academicismo.

3. El Eclecticismo: La elección del estilo

El movimiento historicista ponía en evidencia el carácter convencional del repertorio arquitectónico que no se extendía sólo al estilo clásico, sino a cualquier forma del pasado, produciendo sus respectivos *revivals*: neogótico, neobizantino, neoárabe y en nuestro medio, neocolonial hasta neozteca....

En principio, para la aplicación de cada estilo era válido el criterio de fidelidad absoluta, pues “no tiene margen (teóricamente) para asimilarlas a su manera, pues no se trata de modelos ideales, sino de ejemplos reales que pueden ser conocidos experimentalmente” (Benévolo, 1977, p. 28). Sin embargo, al proyectar, la libertad era completa, pues se podía elegir arbitrariamente un estilo u otro.

Explica esto Julien Guadet quien enseña en uno de los ateliers de la Academia desde 1872 y es profesor de Teoría de la Arquitectura, al afirmar en 1894 que:

¿En qué consiste el curso de teoría arquitectónica? La pregunta puede parecer superflua, ya que este curso existe desde hace muchos años y ha sido dirigido por personalidades de gran valor. Así pues, su tradición parece estar establecida; sin embargo, no os ocultaré que noto a mí alrededor cierta impresión de que este curso está aún por crear. El punto es el siguiente: no es necesario que nuestro curso corra el peligro de entrar en contradicción con la enseñanza que vuestros maestros (los profesores de los distintos ateliers) tienen derecho a daros. La originalidad de nuestra escuela puede definirse en una palabra “es el más liberal que existe en el mundo”, puesto que el alumno es tratado como un hombre que tiene derecho a escoger su maestro y su camino artístico (Guadet, 1910, p. 80) (Benévolo, 1977, p. 163) (Van Zanten, 1977, p. 111).

De modo que Guadet coloca en el centro de la metodología de enseñanza el concepto de composición, no al estilo. Afirma, entonces, que “Lo esencial del acto proyectual «*Beaux Arts*» es la composición: configurar armónicamente un todo de diferentes partes y exigencias de la obra arquitectónica”. Como ya mencionamos, otros términos claves en la lógica *Beaux Arts* fueron los conceptos de distribución (comodidad), decoro (conveniencia), y disposición (ubicación de cada parte en relación al todo).

A fines del siglo XIX comenzó a usarse un nuevo término: partí (partido, composición original o idea generadora)

Al considerar el academicismo como una forma de operar compositivamente lleva a que algunos sostengan que “Es así como «*Beaux Arts*» no denota un estilo, sino una técnica” (López Villa, 2003, p. 77) (Van Zanten, 1977, p. 115).

El advenimiento de los historicismos y posteriormente la aparición del eclecticismo, transformó al lenguaje clásico en un estilo más que debía estudiarse en una lógica basada en la erudición, sensibilidad y refinamiento. No obstante, como ya lo expresamos, son los tratados quienes quieren representar más claramente al lenguaje clásico en la búsqueda de un sistema canónico y unitario.

Al identificar lo que sucedía en la Argentina del Centenario, Pablo Hary (1916, p. 11) sentencia con énfasis en su “Curso de Teoría de la Arquitectura” que:

Lo que nos caracteriza es el eclecticismo. No discutamos si ello es bueno o malo: somos eclécticos, sabemos mucho, hemos progresado de tal modo que en el orden científico que el arte, de evolución siempre lenta, no ha podido correr parejas con la ingeniería; conocemos a fondo arqueológico-artísticamente a todas las obras del pasado, estamos, en una palabra, formidablemente documentados. () Cada época tuvo su estilo, basado en la lenta evolución de los estilos precedentes. Nosotros no tenemos estilo sin duda porque los conocemos a todos y porque en general no tenemos netamente establecida una tendencia nacional. () Pero yendo al fondo de la cuestión. ¿Qué es el estilo? () Estilo es el carácter, es el indefinible acento de sinceridad y de vida que emana de toda obra maestra.

Por consiguiente el lenguaje del eclecticismo es consecuencia de las anteriores exploraciones dentro de operaciones historicistas que se dedicaban a imitar con diferente rigor y libertad las corrientes artísticas de la antigüedad.

Etimológicamente “eclecticismo” proviene de una palabra griega que significa elegir. Es por ello que la aparición del eclecticismo supone la existencia de opciones posibles de elección dentro de las reglas del Academicismo.

A tono con este eclecticismo, Fabio Gremientieri (2005, p. 55) caracteriza de esta manera la situación de la Argentina a comienzos del siglo XX: “la absorción de recetas no encontró mayores resistencias, desatando a la vez diversas dialécticas en distintas disciplinas y áreas de la vida nacional y provocando el surgimiento de una cultura del multiple choice, sofisticada y compleja”.

Desde un enfoque historiográfico, la palabra “eclecticismo” denota, entre otras acepciones la “disponibilidad de repertorios formales del pasado” (Daguerre, 2004, p. 8), siendo la línea francesa aquella cuyos “principios básicos (órdenes clásicos, simetría, proporción), tipologías (derivadas del clasicismo francés) y estilemas lingüísticos (mansardas, óculos, lucarnas), generalmente con hibridaciones italianizantes se difunden a partir de fines de la década de 1880” (Daguerre, 2004, p. 13).

Sin embargo, afirma Liernur (2001, p. 40):

La adopción de las normas de la Academia de Bellas Artes de París como el núcleo principal en torno al cual se constituyó esa Arquitectura como institución, no se produjo de manera “natural”, sino como consecuencias de ensayos, dudas y disputas, y en la medida en que tales normas se demostraron como el instrumento más apto para resolver la multitud de problemas técnicos, económicos,

sociales, estéticos y culturales que acarrea el proceso de modernización a la élite hegemónica. Englobar el conjunto de la producción de este período bajo categorías generales, como “arquitectura del liberalismo”, “eclecticismo” o “academicismo” puede dejarnos la aparente tranquilidad de estar comprendiendo una totalidad, pero constituye una peligrosa simplificación...

4. La Bolsa de Comercio de Buenos Aires

Hacia 1913 se realizó un concurso por invitación para la realización de un nuevo edificio para la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, resultando ganador el proyecto de Alejandro Christophersen. La obra comenzó en septiembre de 1914 y el 16 de diciembre de 1916 fue inaugurada. El inicio de la primera guerra mundial determinó la imposibilidad de importar materiales de Europa y “fue determinante de ciertos rasgos que caracterizan a este edificio” (Crispiani, 2004, p. 168), siendo que muchos materiales, terminaciones y detalles fueron realizados por mano de obra local bajo el diseño de Christophersen. Así fue que se llevó a cabo las decoraciones internas de los salones, las alegorías escultóricas, las puertas de bronce, las barandas de la escaleras, la gran reja que encierra los ascensores, todos los artefactos de luz: faroles y arañas, y hasta los buzones, correspondiendo a la llamada “obra de arte total”, incluyendo además cuestiones accesorias como el diseño del menú y la vajilla del restaurant que no escaparon de la mano del arquitecto.

De acuerdo a la memoria del proyecto, publicado en 1918 en el número 14 de la *Revista de Arquitectura* se afirmaba que:

El programa de la construcción presentaba ciertas particularidades que era indispensable tener bien presentes. En primer lugar, la Bolsa de Comercio necesitaba destinar una gran extensión de su local (9.000 metros) para escritorios de renta, a fin de solucionar el problema de orden financiero que la institución se había impuesto; y, por otra parte, existía un desnivel muy pronunciado en el terreno elegido para levantar la obra, desnivel entre las calles 25 de mayo y Paseo de Julio⁷ alcanza a más de siete metros...

El proyecto general responde exteriormente a la clásica partición compositiva del basamento, fuste y coronamiento bajo las formas de un eclecticismo afrancesado.

El edificio resultante presenta tres entradas: Una sobre la enorme fachada frente a la actual avenida Alem que quedaba disimulada por la recova; otra por la calle 25 de mayo destinada a oficinas, y la principal por la esquina de esa calle con Sarmiento⁸, que si bien “priva al edificio de cierta monumentalidad, ha habido que conformarse a un uso establecido...” (Christophersen, 1918, p. 5).

En el nivel correspondiente a la entrada de Leandro Alem, se encuentra un vestíbulo que comunica con un pequeño Hall oval, ubicado en el centro del edificio, que a su vez permite acceder a locales correspondientes a sucursales de bancos, casas de cambio, agencias de navegación y demás oficinas de distinto tipo, así como a dos comedores privados, un gran restaurant y un bar, con su respectiva área de cocinas y servicios, estos últimos sectores,

debido a la diferencia de altura dada por la barranca de la calle Sarmiento son inaccesibles por la calle 25 de mayo. Definiendo el orden de esta planta encontramos que en el cruce de los dos ejes de simetría ortogonales se encuentra el hall oval; sobre el eje mayor y enfrentadas, la escalera principal y la secundaria; y sobre el eje menor el vestíbulo de acceso y el restaurant principal; mientras que un eje oblicuo que culmina en la esquina de 25 de mayo y Sarmiento define la ubicación del bar de forma también ovalada (Ver Figura 1).

En el piso superior, a nivel de la calle 25 de mayo se sitúa el vestíbulo principal al cual se entra por la ochava, el amplio Hall central de forma claustral y gran altura, y los salones para la rueda de títulos y rueda de cereales, así como otros salones para conversaciones, liquidaciones, etc. El orden de esta planta también está explícitamente definido: El Hall central también se encuentra en el cruce de los ejes marcando la simetría del conjunto. Sobre el bar de la planta inferior se ubica en este nivel el vestíbulo principal también como aquel de forma ovalada para tomar el volumen de la esquina (Ver Figura 2).

En el siguiente piso y rodeando el vacío sobre el Hall central se encuentran el Salón de Asamblea, distinto tipo de despachos y oficinas, un salón de lectura y la sala de sesiones.

Por una entrada lateral ubicada en la calle 25 de mayo se puede acceder a las plantas que a partir del tercer nivel corresponden a oficinas dedicadas a renta. Señala en este sentido Crispiani (1993) que:

En principio este sector no es más que el resultado de ajustar al esquema de armado de la planta principal un criterio de máximo rendimiento de locales, reemplazando la galería perimetral del gran salón por un patio abierto. Sobre dicho salón y sus locales anexos se apilan, de esta forma, un total de cuatro plantas de locales que suman alrededor de 280 unidades.

De este modo quedan configurados dos cuerpos: Uno central que ilumina y ventila por el patio angular y otro que lo rodea iluminando por las tres fachadas: Leandro Alem, Sarmiento y 25 de mayo. Para Liernur (2001, p. 50) esta resolución “optó por aplastar la superficie para los escritorios privados que el programa exigía en un volumen bajo, que proveyó con insignificantes patios de luz...”, aunque para Carlos Hilger y Sandra Inés Sánchez (2004, p. 68) esto significó cubrir las grandes luces del Gran Hall central siendo entonces un “gesto de alarde estructural”, detalle que no pasa inadvertido para la memoria de 1918 en donde se destaca que “elevando sobre el gran Hall un cuerpo del edificio de veinte metros de altura sin otro punto de apoyo que las columnas de dicho Hall distanciadas por espacio de 16,50 m entre sí” (Christophersen, 1918, p. 6) (Ver Figura 3).

Este alarde estructural, al igual que la presencia de 8 ascensores y un subsuelo técnico con calderas y motores a petróleo, da cuenta del proceso de modernización técnica asumido por Christophersen, que también incluyó la provisión de toda la instalación eléctrica⁹, cuyas luminarias también fueron diseñadas por el arquitecto.

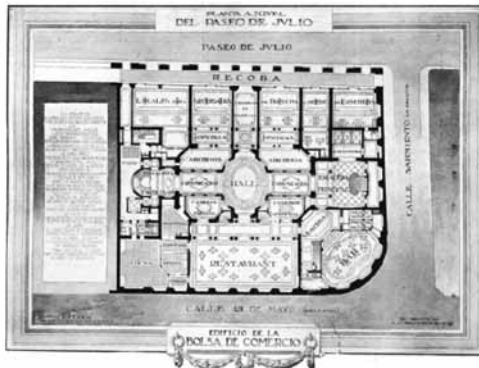


Figura 1. Plantas (Christophersen, 1918, pp. 8-9)

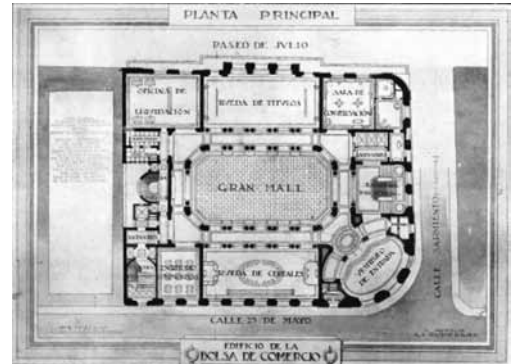


Figura 2. Plantas (Christophersen, 1918, pp. 8-9)

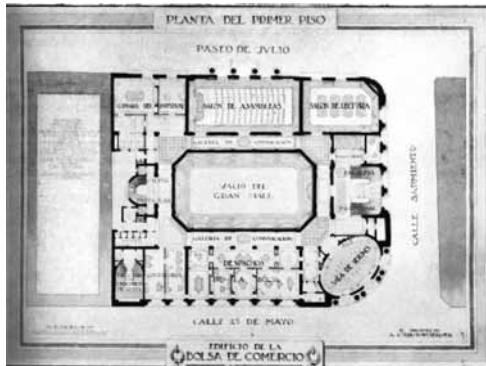


Figura 3. Plantas (Christophersen, 1918, pp. 8-9)

5. La espacialidad interior de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires

Si a la manera del Academicismo iniciamos nuestro “paseo arquitectónico” o marché por la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, comenzaríamos nuestro recorrido por una de las tres puertas del acceso principal ubicado en la esquina de las calles Sarmiento y 25 de mayo. Este vestíbulo, cuya forma es oval, está inscripto en un rectángulo de proporción raíz de 2. A continuación de este recinto se encuentra tras una pequeña escalinata que primero asciende y luego desciende un pequeño enclave, de igual proporción y forma que el anterior, que determina un área de transición, formado por dos puertas de madera enfrentadas, una que da al vestíbulo y otra al Gran Hall. Este último salón de doble altura tiene una tipología claustral, ya que está rodeado por una galería, y su forma interior

corresponde a dos cuadrados con los extremos chanfleados a 45°. El claustro en el que se halla inserto el Gran Hall corresponde a un rectángulo áureo. En los lados mayores del rectángulo del Gran Hall hay cinco espacios intercolumnios éustilos que comunican, opuestos entre sí, con los Salones de Rueda de Títulos y de Rueda de Cereales, mientras que en los lados menores un único espacio intercolumnio areóstilo enfrenta en cada extremo a la escalera de honor con la pared de la cartelera de operaciones, detrás de la cual está la escalera secundaria. En los chanfles de este rectángulo se encuentran pórticos con arcos de medio punto que vinculan al Hall con la galería perimetral, aunque dichos pórticos originalmente eran rectos. Dos ejes de simetría especular, como ya hemos mencionado, cruzan centralmente este Gran Hall ubicando en sus extremos las escaleras por un lado, y los salones de Rueda de Títulos y Rueda de Cereales por el otro. Un tercer eje en diagonal que se inicia en el vestíbulo oval y cruza simétricamente el enclave, culmina en el intercolumnio éustilo medio que da a la Sala de títulos. En el centro del vestíbulo de acceso se ubica un farol de gran tamaño. La cubierta del Hall es levemente abovedada con pequeñas ventanas con arcos de medio punto ubicadas en la parte superior de los espacios intercolumnios y en los chanfles del rectángulo, por encima de una cornisa perimetral, que permiten ventilar e iluminar a través del patio angular que se encuentra por arriba de la galería perimetral (Ver Figura 4).

En la memoria de 1918 se afirma, haciendo alusión tácitamente a las emociones que se provocan al recorrer el Gran Hall y las Salas de Rueda de Títulos y de Rueda de Cereales, y a prácticas sociales que allí se realizan que:

Las decoraciones no excesivas y acordes con la seriedad que impera en ese hall completan la impresión excelente que produce. () El bullicio que impera en las horas de actividad bursátil pone una nota de contraste con la arquitectura de los tres locales que nos ocupan, cuyo reposo, diremos, resulta a la altura de la estabilidad y el prestigio del establecimiento en que se encuentran (Christophersen, 1918, p. 11).

El “reposo” al que se alude está dado por un estilo Luis XVI, depurado y estilizado y por los colores claros de pisos, paredes y cielorraso en los que predominan diferentes tonos de beige, con la excepción de columnas revestidas en mármol rojo Verona y herrajes de escaleras y rejas realizados en bronce. En toda esta planta los pisos son de mármol claro, al igual que las escaleras.

En cada uno de los vértices internos del Gran Hall se encuentran esculturas de mármol de carrara del siglo XIX que representan las cuatro estaciones, definiendo entre sí por su ubicación un rectángulo áureo.

La escalera monumental, separada del Gran Hall por una reja, se dispone sobre uno de los ejes principales abriéndose a medio término hacia los dos lados para luego alcanzar por estos dos flancos el siguiente piso. Sobre la pared frontal del descanso y culminando el eje principal del Gran Hall se exhibe un tapiz flamenco en el cual se representa la escena en la cual Cleopatra recibe a Marco Antonio en los patios del Palacio de Alejandría, originalmente este espacio estaba destinado para “una placa de mármol alusiva a la inauguración del edificio y que recordará, por cierto, el gran progreso que su construcción representa



Figura 4. Gran Hall. Fuente: <http://www.buenosaires.gob.ar/noticias/los-100-anos-del-edificio-de-la-bolsa-de-comercio-de-la-ciudad-de-buenos-aires>

para la institución”. A ambos lados del tapiz se ubican sendos brazos de iluminación de bronce realizados por los talleres argentinos de Etienne y Durand sobre diseño de Christophersen. El recinto donde se encuentra la escalera tiene la forma de un cuadrado y, marcando el centro, se sitúa una gran araña. Subiendo las escaleras se llega al nivel de la Sala de Asambleas y demás despachos. Sobre la misma pared del tapiz flamenco se hallan dos vitraux donde aparece claramente el año de inauguración del edificio: “1916”. De acuerdo a la información institucional de la Bolsa de Comercio:

El trabajo, realizado por el vitralista catalán Amadeo Vilella, recrea el diálogo de Zeus con su hijo Hermes. Supervisada por Alejandro Christophersen, la obra es emblemática dado que allí están presentes los elementos que componen la figura de Hermes/Mercurio, la cual fue adoptada por el arquitecto de este Palacio para componer la imagen institucional de la Bolsa, dado que su simbología siempre estuvo asociada al comercio y, en particular, al mundo bursátil¹⁰.

Llegando al piso superior, a un lado se encuentra una importante reja que comunica con los ascensores principales diseñada por Christophersen y realizada por el taller local de Luis Questa, y al otro, sobre la pared lateral un nuevo tapiz de Bruselas del siglo XVI, denominado “Europa” que representa “recostado en una ‘cornucopia’ (el mítico ‘cuerno de la abundancia’), en actitud dionisiaca, el dios greco-romano Zeus/Júpiter seduce a Europa”. La escalera da a ambulatorio o galería de comunicación que rodea el espacio que ocupa en doble altura el Gran Hall y que permite acceder a los diferentes salones y despachos, siendo los más importantes el Salón de asamblea y la Sala de sesiones. El Salón de Asamblea se encuentra ubicado sobre la Avenida Leandro Alem, por encima de la Sala de Rueda de Títulos, teniendo al igual que ella una forma correspondiente a dos cuadrados

y una altura que determina que las paredes frontales de esta habitación se correspondan a rectángulos áureos. Sobre la pared principal que corresponde a la cabecera del auditorio, flanqueado por dos columnas a cada lado, se encuentra un gran tapiz francés, Siglo XVIII con una escena pastoral típica del diseño “Verdures”. El piso de este gran Salón, al igual que todos los despachos y salones de este nivel son de parquet, mientras que los pasillos son de mármol de dos colores engamados: beige claro y rojo Verona. El Salón oval de Sesiones del Directorio, ubicado en la esquina de 25 de mayo y Sarmiento, está arriba del vestíbulo del acceso y del bar del piso inferior, y se encuentra revestido por una “decoración de nogal italiano que recubre totalmente las paredes” a la que se agregan pilastras de maderas adosadas al muro.

En la actualidad en la sala hay óleos ovales sobre tela y copones franceses ornamentales en mármol con montura en bronce, además se encuentran dos bustos de carrara, uno que representa a Bernardino Rivadavia y otro a Bartolomé Mitre. En el centro de este salón oval una importante araña marca el foco del recinto. Asimismo los muebles originales de 1916, mesa también oval y sillas y sillones tapizados en cuero, fueron provistos por la mueblería Thompson, realizados en base a los dibujos provistos por Christophersen. También de forma oval es la alfombra de lana alta, en tonalidad apagada, “hecha en telares nacionales bajo la dirección del eminente erudito en cuestiones de tejidos Clemente Onelli”, que tampoco escapó del diseño y supervisión de Alejandro Christophersen.

A partir del análisis de esta obra podemos reconocer que la misma presenta una estructura fuertemente ordenada sobre una composición académica realizada con los correspondientes ejes y trazados reguladores, focalizada en cada uno de los centros ubicados en los correspondientes ejes de simetría, conformada por una serie de recintos claramente definidos y limitados, articulados entre sí de forma estática. Asimismo las categorías texturales lo caracterizan al edificio como homogéneo, denso, opaco y sutilmente ambital, con contrapuntos que juegan entre lo esquemático y lo farragoso, y lo brillante y lo mate.

6. Análisis de un objeto

Tomaremos para nuestro análisis una de las tantas luminarias diseñadas por Alejandro Christophersen para la galería lateral del Hall central. La misma fue fabricada por Luis Questa, mientras que Francisco Dagnino realizó la instalación eléctrica. La lámpara tiene la forma de una pirámide truncada invertida de base cuadrada que enfatiza sus aristas mediante una estructura de bronce que sostiene las caras vidriadas en cada uno de cuyos centros se encuentran una talla semejante a una estrella que alude simbólicamente a la difusión de la luz. En el borde superior que configura el cuadrado mayor hay una guarda metálica con pequeñas ranuras verticales, mientras que en el borde inferior correspondiente al cuadrado menor de la pirámide truncada, la guarda metálica tiene cinco círculos labrados. Las dos guardas remiten a los dentículos y óvalos de las cornisas clásicas. Tanto en su parte inferior como en la superior donde cuelga, en cada vértice de los 2 cuadrados nacen unas especies de hojas de bronce que se unen centralmente tanto arriba como abajo. La apariencia general de la luminaria evoca con cierta imprecisión un farol del alumbrado público de la reciente electrificación de la ciudad (Ver Figura 5).



Figura 5. Farol de Hall Central (Christophersen, 1918, p. 15)

Como los espacios estudiados, este objeto tiene una estructura ordenada, focalizada y definida donde también se encuentra un ambiguo juego entre lo esquemático y lo farragoso, y lo opaco y lo transparente.

También advertimos una evidente analogía compositiva entre el diseño de las espacialidades mediante configurantes ornamentados que determinan configurados de fuerte base geométrica enfatizando su vacío ascetismo. Esto sucede en la tensión dialéctica entre las aristas de la lámpara y su trapezoidal pantalla vidriada, que al igual que en los pisos y en los cielorrasos de los recintos configurados ya analizados, posee un ornamento que enfatiza el foco perceptual que coincide, como en aquellos, con el centro geométrico. Estas operaciones miméticas de diseño entre el edificio y su equipamiento es lo que incrementa la coherencia interna de los actos proyectuales produciendo un énfasis en el estímulo de una experiencia estética a partir de la percepción de las intenciones armónicas constituidas como principio de acción en el diseño global. No es casual que cien años después de su inauguración, ninguna luminaria ha sido alterada a pesar de los enormes cambios técnicos.

Notas

1. Quien a su vez lo toma de Durand.
2. Fundamentalmente por el uso del hierro, material que se consideraba “anti-estético”.
3. Ver también Cloquet, Louis (1897/1913) *Traite d'Architecture. Elements de l'architecture - types d'edifices - esthétique, composition et pratique de l'architecture*. Tome I: Murs, voûtes, arcades. Tome II: portes, fenêtes, cheminées, charpente, menuiserie, escaliers, combles,

couvertures. Tome III: hygiène, chauffage, ventilation. Tome IV: Habitations privées et collectives. Tome V: Eshétique composition et décoration, Béranger/Baudry, París.

4. Bruno Zevi (1999, p. 29) señala que “la simetría es una invariante del clasicismo, por lo tanto la asimetría lo es del lenguaje moderno. Extirpar el fetiche de la simetría significa recorrer un largo camino que conduce a la arquitectura contemporánea”. Posteriormente Zevi (1999, p. 31) agrega: “Simetría: despilfarro económico + cinismo intelectual... Simetría: necesidad espasmódica de seguridad, miedo a la flexibilidad, a la relatividad, al crecimiento, en resumen al tiempo vivido”.

5. Vale destacar cómo la idea de “comodidad” –característica del siglo XIX– es reemplazada por la de “confort” en el siglo XX. Comodidad se vincula con espacios adecuados a un uso, mientras que el confort depende del equipamiento tecnológico que posee un edificio...

6. Menos conocidos que la “trilogía vituviana” (firmitas, utilitas y venustas) son los 6 componentes que Vitruvio define con respecto a la estética de la arquitectura: Ordenación; Disposición; Euritmia; Simetría; Decoro y Distribución (Borissavlievitch, 1949).

7. Actual Avenida Leandro Alem.

8. Sarmiento 299.

9. Recordemos que Liernur y Silvestri (1993, p. 85) afirman que en 1853 se hicieron los primeros ensayos en Buenos Aires para dotar de energía eléctrica un domicilio particular.

10. <http://www.bcba.sba.com.ar/cultura/museo-bursatil/>

Bibliografía

Argan, G. C. (1984). *El concepto de Espacio Arquitectónico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Benevolo (1977). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Blanc, C. (1876). *Grammaire des Arts du dessin*. París: Edit. Renouard. En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134266z>

Blondel, J. F. (1738). *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en générale*. Paris: Libraire du Roy. En: <http://archive.org/stream/coursdarchitectu01blon#page/n5/mode/2up> y <http://archive.org/stream/coursdarchitectu02blon#page/n5/mode/2up>

Borissavlievitch, M. (1949). *Las teorías de Arquitectura*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

Christophersen, A. (1947). “Bolsa de comercio”. En: *Revista de Arquitectura* N° 318, junio de 1947, pp. 212-213.

Christophersen, A. (1918). “La Bolsa de Comercio”. En: *Revista de Arquitectura* N° 14, 1918, pp. 2-18.

Christophersen, A. (1993). “La Bolsa de Comercio”. En: *Revista D & D* N° 25, septiembre de 1993.

Colquhoun, A. (1991). “Composición vs proyecto” en *Modernidad y tradición clásica. Ensayos de arquitectura 1980-1987*. Madrid: Serie Arte & Arquitectura. Júcar Universidad.

Comas, C. E. (1994). “Espejo y laberinto” en *Summa+* N° 9 octubre /noviembre 1994.

Crispiani, A. (2004). Voz “Bolsa de Comercio” en Liernur, J. F. y Aliata, F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.

- Crispiani, A. (1995). "Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina" en *Cuadernos de Historia: N° 6*, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo»- FADU-UBA, abril de 1995.
- Daguerre, M. (2004). Voz "Eclecticismo" en Liernur, J. F. y Aliata, F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires: Clarín.
- De Prada, M. (2008). *Arte y Composición: El problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.
- Durand, J.N.L. (1802). *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*. Paris: Lauteur. En <http://archive.org/stream/prcisdesleon01dura#page/66/mode/2up>
- Español, J. (2001). *El orden frágil de la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithesis N° 9.
- Evans, R. (2009). "Figures, Door and Passages" en Hensel, M.; Hight, C. & Menges, A. (2009). *Space Reader. Heterogeneous Space in Architecture*, West Sussex John Wiley. En: <http://modulating-space.files.wordpress.com/2010/08/figures-doors-and-passages.pdf>
- Evers, B. y Thoene, C. (2003). *Teoría de la Arquitectura del renacimiento a la actualidad*. Colonia: Taschen.
- Ferran, A. (1955). *Philosophie de la Composition Architecturale*. Paris: Éditions Vincent Freal.
- Gracia Bonamusa, J. (2001). *Simbólica Arquitectónica*. Tesis Doctoral, Barcelona: Escuela Tècnica Superior de 'Arquitectura de Barcelona.
- Grementieri, F. (2005). "Los excéntricos juegos del múltiple choice" en González Montaner, B. (editor) (2005) *Vanguardias Argentinas, Tomo 1 Arquitectura 1900-1930*. Buenos Aires: Clarín.
- Guadet, J. (1910). *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris: Librairie de la construction moderne. En: <https://archive.org/details/lmentsetthoriede01guad>
- Hary, P. (1916). "Curso de Teoría de Arquitectura I y II" en *Revista de Arquitectura* N° 5, mayo de 1916.
- Hilger, C. A. y Sánchez, S. I. (2004). *Alejandro Christophersen. España y la Argentina en la arquitectura del siglo XX*. Buenos Aires: SCA.
- Jules, F. A., (1984). *A Comparison of the Application to Architecture of the Ecological and Gestalt Approaches to Visual Perception*, Book N° 39, Milwaukee: Center for Architecture and Urban Planning Research Monographs, University of Wisconsin. En: http://dc.uwm.edu/caupr_mono/39
- Kruft, H.- W. (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza.
- Leupen, B. (1999). *Proyecto y análisis. Evolución de los principios en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: FNDA.
- Liernur, J. y Silvestri, G. (1993). "El torbellino de la electrificación" en Liernur, J. y Silvestri, G. (1993). *El umbral de las metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Linazasoro, J. I. (1981). *El proyecto clásico en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lopez Villa, M. A. (2003). *Arquitectura e Historia. Curso de Historia de la Arquitectura Volumen II*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

- Moneo, R. (1981). "Prologo" en Durand, J.N.L. (1981). *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid: Ed. Pronaos.
- Montaner, J. M. (1999). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Patetta, L. (1997). *Historia de la Arquitectura (Antología Crítica)*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Sourieau, E. (1998). *Diccionario de estética*. Madrid: Akal.
- Szambien, W. (1993). *Simetría, gusto y carácter*. Madrid: Akal.
- Van Zanten, D. (1977). "Composición arquitectónica en la *Ecole des Beaux-Arts*. De Charles Percier a Charles Garnier" en Drexler, A. (1977). *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. New York: Museum of Modern Art.
- Zatonyi, M. (1990). *Una estética del arte y del diseño*. Buenos Aires: CP67.
- Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Poseidón.
- Zevi, B. (1999). *Leer, escribir, hablar arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.

Abstract: The purpose of this text is to analyze the compositional logic of the academicist language, rescuing, above stylistic resources, the rules of classical composition and its essential principles that we will enunciate. Also, the notion of total work of art and the dissolution between major and minor arts will be investigated. To corroborate our statements we will take as a case study the Buenos Aires Stock Exchange designed by Alejandro Christophersen in 1914 and a luminaire designed by the same architect.

Keywords: Academic language - classical composition - Eclecticism - classical spatiality - Academic composition logic - Treaties.

Resumo: O objetivo deste texto é analisar a lógica composicional da linguagem acadêmica, resgatando, acima dos recursos estilísticos, as regras da composição clássica e seus princípios essenciais que enunciamos. Da mesma forma, a noção de obra de arte total e a dissolução entre artes maiores e menores serão investigadas. Para corroborar nossas declarações, tomaremos como estudo de caso a Bolsa de Valores de Buenos Aires projetada por Alejandro Christophersen em 1914 e uma luminária projetada pelo mesmo arquiteto

Palavras-chave: Linguagem acadêmica - composição clássica - Ecletismo - espacialidade clássica - Lógica de composição acadêmica - Tratados.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
