

Cecilia Durán

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

durancecilia@gmail.com<https://orcid.org/0009-0009-5102-7610>

Johannes Kronfuss: de la cabaña primitiva al estilo colonial argentino

Resumen:

El trabajo aborda los estudios del arquitecto húngaro Johannes Kronfuss sobre la arquitectura período colonial en Argentina, iniciados a poco de su llegada al país alrededor de 1910 y condensados en el libro *Arquitectura Colonial en Argentina* publicado en 1921. Sus interpretaciones sobre aquellas obras, en su mayor parte anónimas y a las que asoció con la producción del arte popular, se vinculan con debates de ideas propios del ambiente finisecular europeo, y más específicamente del germano-parlante, en el cual se formó. Por un lado, las teorías sobre la casa como espacio representativo de la cultura de los pueblos. Por otro lado, las discusiones sobre el problema del estilo y los debates sobre las artes decorativas y aplicadas cuyo estatus de “artes menores” comenzaba a ser cuestionado a la luz de su desarrollo industrial. Esas ideas se actualizaron al calor de las discusiones locales sobre el problema de la identidad nacional reavivadas con los festejos del Centenario. También dialogaron con debates propios del campo de la arquitectura. Por ejemplo, la demanda de producción de un arte argentino, y sus derivaciones hacia la arquitectura y los objetos. Por otro lado, las discusiones en torno a la casa en tanto programa que se estaba reconfigurando en las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: arquitectura, cultura material, arte popular, artes decorativas, casa

Abstract:

This paper addresses the studies of Hungarian architect Johannes Kronfuss on colonial architecture in Argentina, which he began shortly after his arrival in the country around 1910 and summarized in the book *Colonial Architecture in Argentina* published in 1920. His interpretations of those buildings, mostly anonymous and which he associated with folk art production, are linked to the intellectual debates of the European fin-de-siècle environment, and more specifically to the German-speaking context in which he was trained. On one hand, there are the theories about the house as a space capable of representing the culture of peoples. On the other hand, there are the discussions about the problem of style and the debates on decorative and applied arts, whose status as “minor arts” was beginning to be questioned in light of their industrial development. These ideas were updated in the context of local discussions about the problem of national identity, which were enlivened by the Centennial celebrations. They also interacted with debates within the field of architecture, such as the demand for the production of an Argentine style in art, and its implications for architecture and objects. Additionally, there were discussions surrounding the problem of the house, as an architectural program that began to be reconfigured in the early decades of the 20th century.

Keywords: architecture, material culture, folk art, decorative and applied arts, house

Johannes Kronfuss: de la cabaña primitiva al estilo colonial argentino

Cecilia Durán

Johannes Kronfuss fue un actor clave en el “redescubrimiento” del pasado colonial argentino. Nacido en Budapest en 1872, estudió en el Politécnico de su ciudad natal entre 1887 y 1890. Entre 1893 y 1896, se trasladó a Viena para estudiar en la Real Academia de Ciencias Técnicas de Múnich, donde se recibió de ingeniero en 1897 y aprobó también el examen habilitante como arquitecto. Luego de trabajar algunos años en Europa llegó a la Argentina entre 1909 y 1910 para dirigir la obra de la sede de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, cuyo concurso había ganado en 1908. A pesar de que su contrato fue rescindido y su proyecto no llegó a construirse, permaneció en el país y se insertó en el campo profesional local gracias a sus contactos con la comunidad alemana. Realizó varios edificios y casas particulares en la Capital Federal y se incorporó como docente de Composición en la Escuela de Arquitectura. En 1912 recibió un encargo que marcaría el inicio de sus investigaciones sobre la arquitectura colonial. El gobernador Félix Garzón comisionó a Kronfuss el proyecto para el Museo Provincial de Córdoba. A partir de este pedido, el arquitecto comenzó una intensa relación con la capital provincial, donde terminaría por radicarse definitivamente en 1915.

Desde la historiografía de la arquitectura, se lo conoce como uno de los principales exponentes del llamado movimiento Neocolonial en Argentina.¹ Francisco Liernur ha trabajado sobre su bagaje teórico rescatando la importancia de las ideas de Alois Riegl y John Ruskin para las

argumentaciones desarrolladas en el libro *Arquitectura Colonial en Argentina* en el que Kronfuss condensó casi una década de investigaciones sobre el tema.² Por otro lado, desde la historia cultural Ana Clarisa Agüero ha aportado nuevas claves para comprender su obra a partir del caso de los proyectos para el mencionado Museo.³ Aquí nos interesa echar luz sobre otras fuentes posibles para algunas ideas planteadas en sus escritos, concentrándonos especialmente en su interés por las construcciones anónimas del período a las que analiza como expresiones de un arte popular, como vehículos para acceder a la comprensión de una cultura a la que evalúa a través de un prisma primitivista y a la que al mismo tiempo busca poner en valor. La arquitectura y, fundamentalmente, la casa colonial, fueron interrogadas en sus trabajos como testimonios arqueológicos, analizadas tanto desde la materialidad concreta como desde las fuentes históricas y luego reinventadas en sus relatos y proyectos.

Las conexiones entre la cultura y sus manifestaciones en la esfera doméstica venían señalándose con intensidad desde el siglo XIX, como puede seguirse a través de la obra de diferentes teóricos de la arquitectura europeos. Entre ellos, Alina Payne ha destacado los aportes de figuras como Eugene Violet-Le-Duc y Gottfried Semper, quienes desde diferentes perspectivas desarrollaron los hilos de continuidad que para ellos unían a los objetos de uso (en su mayoría también objetos de la casa), con la vestimenta y la arquitectura.⁴ La pregunta por el estilo atravesó al debate decimonónico, que frecuentemente lo presentó como la manifestación más visible de la cultura.

Estos debates dialogaban con los procesos de organización de nuevos estados-nación, a partir de los cuales se manifestó la necesidad de crear nuevos estilos arquitectónicos que fueran capaces de encarnar -y al mismo tiempo ayudaran a construir- tradiciones e identidades locales, nacionales y regionales. Dentro de esta tendencia se articularon las investigaciones del historicismo en sede arquitectónica con problemas teóricos propios del sistema de composición académico. Particularmente con el de la “caracterización” de la arquitectura, es decir, la aplicación de la noción de “carácter” que se relacionaba con la expresión de atributos particulares de las obras asociados al clima,

la geografía y la tradición local en la que se insertaban, así como también al programa y las funciones específicas que cumplía el edificio. La operación de caracterización se llevaba adelante a través de diferentes herramientas y estrategias visuales como la morfología del edificio, su decoración y ornamentación, los materiales empleados en su construcción. En la expresión de los diferentes “caracteres” nacionales jugarían un papel muy importante las artes decorativas y aplicadas.

También es importante considerar cuáles eran las coordenadas del debate de ideas del medio local en el que Kronfuss buscó y consiguió insertarse a comienzos del siglo XX. Su llegada a Buenos Aires coincidió con los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, un tipo de celebración que se replicó casi al mismo tiempo en distintos países del continente americano y que intensificó el debate sobre el problema de las identidades nacionales en toda la región. La revalorización del legado español y americano prehispánico era un proceso que había comenzado hacia fines del siglo XIX, vinculado en parte a reconfiguraciones de orden geopolítico. El final de la guerra hispano-norteamericana en 1898 implicó la pérdida de los últimos territorios coloniales de España (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) y por lo tanto el final de su imperio, desatando una crisis de la conciencia nacional española. Desde el terreno de la cultura, los intelectuales españoles buscaron contrarrestarla recuperando la influencia sobre las antiguas colonias americanas a partir de la reivindicación de la tradición hispanista. A su vez, la emergencia de Estados Unidos como nueva potencia con vocación de dominio sobre todo el continente fue leída como una amenaza por el resto de los países americanos que encontraron en aquellas tradiciones una nueva forma de reafirmar su propia identidad nacional y regional.⁵

En Argentina se observó un pasaje de la hispanofobia que había caracterizado a buena parte del siglo XIX hacia el hispanismo, como un proceso que tuvo entre sus principales hitos la instauración del Día de la Raza en homenaje a España como “progenitora” de la nación durante la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen en 1917.⁶ Los festejos de 1910 coincidieron con un momento de

florecimiento de las ideas nacionalistas, que se encausaron en corrientes de pensamiento con diversas afinidades políticas. Las ideas del nacionalismo cultural, que tuvieron a Ricardo Rojas entre sus principales mentores, fueron las más difundidas en el emergente campo de la arquitectura local.

Este trabajo se propone analizar cómo estas diferentes corrientes de ideas, demandas y propuestas, provenientes tanto desde la disciplina arquitectónica como de coyunturas sociales y políticas más amplias, se articularon en la obra de Kronfuss para producir una lectura original sobre la arquitectura del periodo colonial.

En el primer apartado se analiza su interpretación del rancho como el grado cero de la arquitectura en Argentina y su vinculación con las teorías sobre la cabaña primitiva elaboradas en sede europea. La segunda parte hace foco en sus estudios sobre el problema del estilo, su primitivización de las formas coloniales y el rol que ocuparon los ornamentos, los objetos y las decoraciones en su definición de especificidades locales. En el último episodio, analizamos los diálogos entre estas ideas sobre el estilo argentino y la reelaboración de este imaginario a través de la “moda colonial” que se manifestó especialmente en la industria del mueble a mediados de los años 1920.

El rancho como cabaña primitiva

El hecho de que una de las primeras investigaciones más exhaustivas sobre la arquitectura de este período, con particular énfasis sobre el tema de la casa, fuera obra de un arquitecto de origen húngaro podría parecer un hecho anómalo o hasta incluso fortuito. Sin embargo, los vínculos que unen esas indagaciones con los debates europeos de fines del siglo XIX parecen indicar lo contrario. La relación entre tipologías habitacionales y grupos étnicos podría remontarse, como señaló Irene Cheng, hasta Quatremère de Quincy (1788) y las ideas con las que este autor desafió las teorías sobre un origen único de la arquitectura. El tema de la “cabaña primitiva” se remontaba hasta el tratado de Vitruvio (s. I a. C) redescubierto durante el Renacimiento y considerado como el texto fundante de la tratadística de arquitectura inaugurada en ese período.⁷ El

mito de un origen lúneo para la arquitectura, en el que se encontraran plasmadas las “leyes naturales” del arte de construir, estaba directamente asociado en esas lecturas a la tradición clásica greco-latina en un arco temporal amplio que iba desde aquel tratado iniciático hasta las reformulaciones de la “cabaña primitiva” elaboradas durante la Ilustración. Entre las más célebres se encontraba la propuesta del Abate Laugier en su *Essai sur l'Architecture* a mediados del siglo XVIII e inmortalizada en el grabado de Charles-Dominique-Joseph Eisen utilizado como frontispicio de la obra (**Fig. 1**). Quatremère incorporó variantes como la cueva y la tienda a las que vinculó con la arquitectura monolítica de piedra de los egipcios y la construcción china en madera, respectivamente.⁸

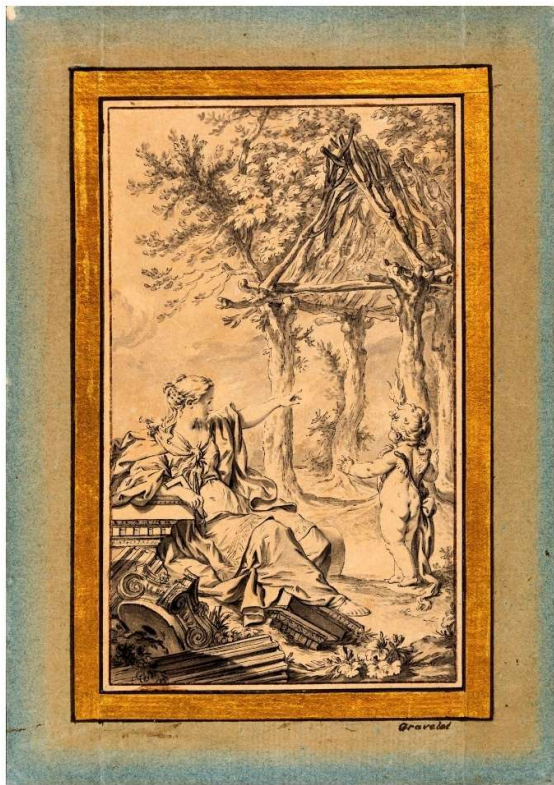


Fig. 1 Charles-Dominique-Joseph Eisen, *Frontispiece, Marc-Antoine Laugier's Essai sur l'architecture*, c.1754. Pluma y tinta y aguada de grises sobre papel, 210 × 147 mm.

Ya durante el siglo XIX, diferentes autores continuaron profundizando sobre estos planteos, que aparecían atravesados por un lado por las ideas del romanticismo nacional inspiradas en la noción de Herder de que

cada grupo étnico era dueño de un *Volkgeist* único, y al mismo tiempo por una serie de teorías raciales, basadas en investigaciones de la antropología y las ciencias naturales, que contribuyeron a vincular ideas sobre la raza con caracterizaciones sobre el estilo. Según Cheng, este pensamiento se organizaba en función de una serie de creencias compartidas: que la humanidad podía dividirse en grupos biológicos con características físicas y rasgos intelectuales comunes, que las diferentes razas y culturas produjeron formas específicas de construcción que cristalizaron en “estilos”, que los procesos de hibridación y mestizaje racial podían explicar transformaciones en esos estilos, que las formas arquitectónicas y los pueblos que las producían podían clasificarse en una escala temporal evolutiva que iba desde lo primitivo hasta lo moderno.⁹



Fig. 2 La cabaña primitiva según Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Hetzel et Cie, 1875.

Uno de los ejemplos más destacados de esta tendencia puede encontrarse en la *Histoire de l'habitation humaine* de Viollet-Le-Duc, un libro de divulgación destinado a un público amplio, en el que en cada capítulo se desarrollaba la descripción de un grupo racial (según características físicas y mentales) y se lo asociaba al mismo tiempo con un tipo de vivienda, caracterizada por sus formas,

materiales y métodos de construcción (**Fig. 2**).¹⁰ Las teorías del “atribucionismo racial”, tal como las denominó Eric Michaud,¹¹ alcanzaron uno de sus puntos más altos en la exhibición *L'Habitation humaine* que presentaron Charles Garnier y Auguste Ammann en la Exposición Universal de París de 1889, donde las diversas tipologías de viviendas representativas de los diferentes pueblos llegaron a construirse, organizándose en una especie de recorrido lineal que comenzaba con las culturas “primitivas” y culminaba en las más “avanzadas”. Allí se aventuraron a imaginar cómo habrían sido las casas de los aztecas y los incas, a las que incluyeron dentro de una serie junto a otras viviendas “exóticas”, “primitivas” y premodernas del mundo (**Fig. 3 y 4**).¹² En el libro que publicaron luego de la exposición, Garnier y Ammann colocaron a estos ejemplos americanos junto a las viviendas chinas, japonesas, esquimales, africanas y australianas en una sección titulada “Pueblos aislados del movimiento general de la humanidad”.¹³

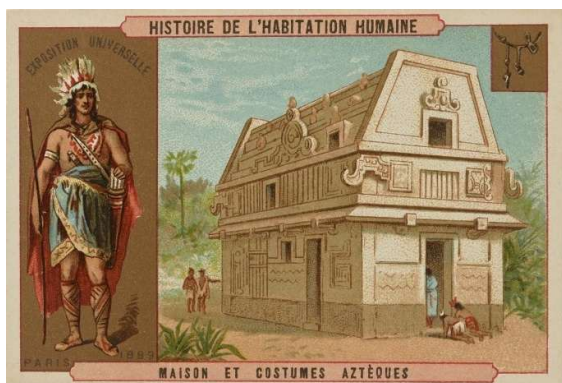


Fig. 3 Charles Garnier y Auguste Ammann, *Maison et Costumes Aztèques*, *Histoire de l'habitation humaine*, Exposición Universal de París, 1889.

Mientras la mayoría de sus colegas y compañeros de ruta del “neocolonial” se concentraron en estudiar y relevar los principales monumentos de esta arquitectura en territorio argentino y americano, uno de los temas que distingue a la obra de Kronfuss es su profundo interés por la casa colonial, a la que entendía como una clave de acceso a la cultura del período. Esta sensibilidad se puso de manifiesto ya en uno de los primeros textos que publicó en la *Revista de Arquitectura*.¹⁴ En aquella intervención

proponía un estudio comparativo entre las casas coloniales y las romanas, afirmando que:

Cuando se estudia la evolución cultural de la humanidad, se observa que aquella sigue un curso paralelo con el desarrollo de su habitación. [...]

De todos los documentos que nos permiten formar un criterio sobre un pueblo del pasado, es siempre el más importante y el que más certeramente caracteriza el grado de su cultura, el que se refiere a la forma y distribución de la casa que sirve de hogar. A medida que su progreso se desarrolla y su vida se intensifica, la habitación sufre también cambios importantes, sin que ello implique -como ya se ha dicho- que el pensamiento primitivo experimente alteración.¹⁵



Fig. 4 Hippolyte Blancard, *Palais aztèque*, 1889, fotografía, 158 x 219 mm, Museo Carnavalet - Historia de París.

En *Arquitectura Colonial*, Kronfuss profundizó esta búsqueda de los orígenes últimos y narró la aparición del rancho criollo como el punto de origen de la construcción colonial y al mismo tiempo como el lugar de nacimiento del “alma argentina”. Su interpretación se filiaba con toda la serie de relatos europeos sobre el tema de “la cabaña primitiva” a través de distintos recursos. En primer lugar, la relación aparecía expresada en sus estudios sobre la evolución constructiva de las primeras habitaciones, desde las empalizadas fabricadas con troncos hasta su transformación en viviendas con muros portantes (**Fig. 5**). Allí se traslucían las ideas de la tratadística europea sobre el origen líneo de la arquitectura, fusionadas

con los relatos del jesuita Miranda sobre las primeras fortificaciones de los conquistadores:

Buscaban entre los árboles, aquellos cuyo tronco terminaba en horqueta, enterrando tres de estos hasta una cierta profundidad y colocando en su parte inferior una piedra que de esta manera repartía las cargas y evitaba posibles hundimientos.

Luego hacían otra hilera de 3 sostenes, paralela a la ya descrita y procedían a cubrir todo con ramas dispuestas según los dos sentidos, sobre las cuales agregaban tierra mojada o barro, teniendo en esa forma una construcción con un techo a dos aguas. [...]

Los paramentos eran de ramas entrelazadas que se cubrían, con una mezcla batida de paja y barro.

El techo era de paja y ramas delgadas que descansaban sobre un entramado liviano.¹⁶

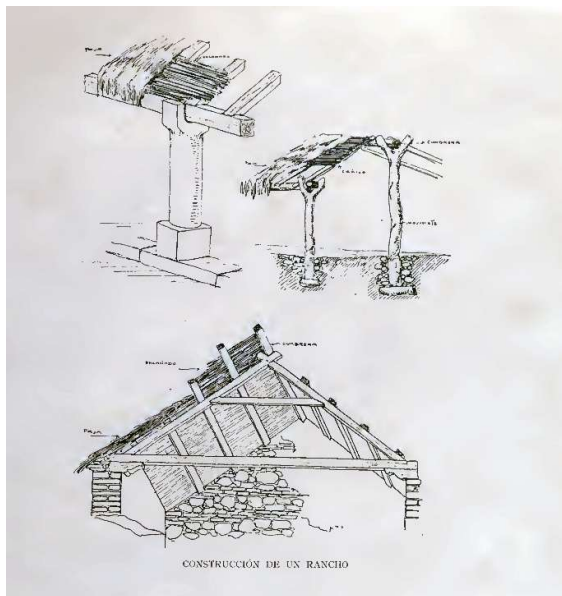


Fig. 5 Johannes Kronfuss, “Construcción de un rancho”, en *Arquitectura Colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1921, 69.

El rancho funcionaba como el punto de partida para la historia de la construcción colonial que se desplegaba mayormente en el capítulo III. Allí Kronfuss ponía en acto un método científico para describir un desarrollo evolutivo de este arte, casi darwiniano, desde

una perspectiva eminentemente material.¹⁷ En estos relatos los sistemas constructivos se perfeccionaban gracias a la fuerza de voluntad de los colonos a los que consideraba “héroes de la cultura humana perdidos en las llanuras argentinas”.¹⁸ Sus historias de superación se traducían en transformaciones materiales concretas como las que graficaba en la evolución de los muros de piedra (**Fig. 6**) o el desarrollo de las cubiertas, por citar algunos ejemplos.

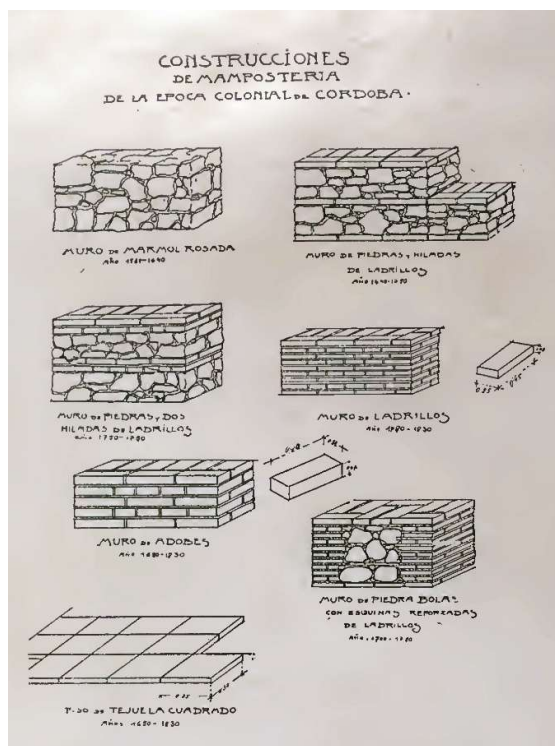


Fig. 6 Johannes Kronfuss, “Construcciones de mampostería de la época colonial en Córdoba”, en: *Arquitectura Colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1921, 64.

Más adelante en el texto Kronfuss abandonaba el registro científico/histórico para abordar en forma de fábula, tal como lo habían hecho Le-Duc¹⁹ y otros, la génesis del rancho:

Sigamos, con nuestra fantasía, todos los pasos del compañero del conquistador, el colono primero, desde que abandona su abrigada vivienda de la madre patria, hasta que se radica en pleno centro indígena [...] Veámosle iniciarse en su obra de civilización y progreso, sin otra fortuna, que su inquebrantable fuerza de voluntad; falto de abrigo y de

armas [...] Va seguro de encontrar un campo cuya dirección, más o menos, sigue; y llegado a éste -que no es otro que el lugar donde por primera vez se levantaron las hoy ciudades nuestras- piensa inmediatamente en los muros que lo han de resguardar y en el techo que lo ha de cubrir; y sin más herramientas que alguna que otra arma, útil para cortar, mas no para pulir, comienza por construir la deseada vivienda, sirviéndose para ello de ramas, paja y barro, recursos que Dios le envía por intermedio de la madre Naturaleza.²⁰

Estas interpretaciones transitaban entre la literatura y la antropología para imaginar las prácticas y los usos de aquellos espacios primigenios (**Fig. 7**):

La vivienda, que consistía en una sola habitación, tenía un techo saliente, cuyo oficio era dar sombra a los moradores en las horas de descanso. La cocina quedaba al aire libre; de modo que en las horas de lluvia se improvisaba al resguardo de aquella parte del techo que desempeñaba el papel de galería. Pero molestando la entrada del humo en la habitación única, fue menester levantar un pequeño tabique y ampliar el techo saliente. Tan modesta era la vida de esta gente sencilla y feliz, que saturaban de alegría el descanso de la noche, entonando, a veces a la luz de la luna, o bajo el techito guardador de sus secretos nobles y puros, el “triste” melodioso reflejo fiel de impecable sinceridad.

Aquí nació el alma argentina [...].²¹

En todos estos fragmentos se deja ver la interpretación primitivista que hacía Kronfuss del rancho. En primer lugar, por los materiales (truncos, ramas, paja, barro) y las técnicas empleadas que presentaban a estas primeras construcciones anónimas como surgidas casi espontáneamente de la naturaleza. Luego, en la idealización de la vida “sencilla” asociada a la escasez de recursos (materiales, técnicos, y también intelectuales) y su identificación con atributos cargados de valores morales positivos como la “nobleza”, la “pureza” y la verdad, a modo de compensación por su falta de “civilización”. Hacia fines del siglo XIX, el primitivismo europeo había encontrado uno de sus lugares comunes en la contraposición entre la

sofisticación y artificialidad de la cultura occidental versus la rusticidad y autenticidad de las expresiones “primitivas”.²²

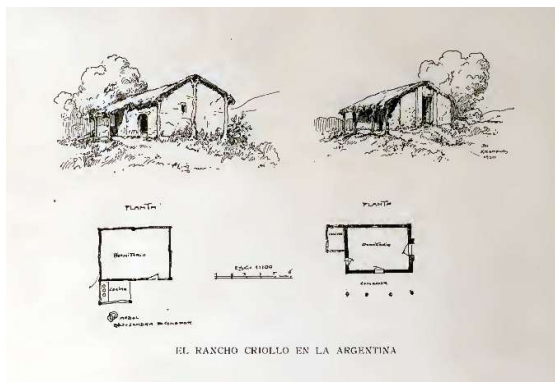


Fig. 7 Johannes Kronfuss, “El rancho criollo en la Argentina”, en: *Arquitectura Colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1921, 154

En esta historia de la habitación colonial, Kronfuss proponía una cadena evolutiva según la cual se pasaba del rancho a la casa solariega como la tipología característica de las casas de campo en el período siguiente. Los cambios en las formas se justificaban a partir de movimientos migratorios: la llegada de nuevos colonos españoles, “portadores de lujo y costumbres palaciegas”, habría traído la necesidad de reformular el tipo de vivienda recurriendo a modelos del “grandioso” pasado latino: la casa romana en Córdoba y la española en Salta. En esta operación, recuperaba otro de los principios característicos de las teorías del “atribucionismo racial”: la idea de que los cambios estilísticos reflejaban movimientos e interacciones entre diferentes grupos raciales. En este esquema se establecían jerarquías entre los pobladores “primitivos”. Los constructores de la cabaña primitiva argentina habrían sido los primeros colonos europeos llegados al territorio y su “evolución” estaba asociada a la llegada de nuevos migrantes desde Europa. Mientras que los pueblos nativos locales eran ubicados en un estadio inferior del desarrollo, factor que explicaba para Kronfuss su escasa influencia sobre la arquitectura colonial:

Las formas del estilo colonial en la Argentina pertenecen al renacimiento y al barroco. De otras influencias directas no se puede hablar. La influencia del arte de los nativos era

en la Argentina casi nula; y con excepción de dos figuras de adorno en el campanario de la Catedral de Córdoba, no se ve nada de formas indígenas y esas dos figuras son ejecutadas por europeos. En Chile, Perú, Bolivia y más todavía en México, las formas y adornos del renacimiento están mezcladas con líneas tomadas de los adornos de tejidos indios [...].²³

Como se verá en el apartado que sigue, la primitivización se extendió como clave de lectura para el estilo colonial argentino en su conjunto, como rasgo distintivo que permitía incluso diferenciarlo de otros casos americanos más sofisticados. Esto se interpretaría materializado, por ejemplo, en la simpleza de sus decoraciones y ornamentaciones. Al mismo tiempo esa austeridad de las formas le permitiría a este estilo adaptarse a las estéticas más despojadas que comenzaban a ganar terreno en las primeras décadas del siglo XX, tema del último apartado.

El estilo en la cultura material

Una constante que atraviesa tanto a Kronfuss como a sus compañeros de ruta “neocolonial” es la pregunta por el estilo: ¿cómo se creaba y reproducía? ¿cómo se definía e identificaba? Mientras en los textos de otros arquitectos como Martín Noel o Héctor Greslebin es posible encontrar referencias a Ruskin y citas directas a Violet-le-Duc, su trabajo introdujo como novedad algunas ideas provenientes de la historia de la arquitectura y del arte que se desarrollaron en el ámbito germano-parlante en el que se había formado.²⁴ Ya en el primer capítulo de *Arquitectura Colonial*, definía al estilo como “[...] la repetición variada de la *idea fundamental*”,²⁵ un concepto que se repite y despliega a lo largo de todo el libro.

En esta búsqueda de una idea o principio fundamental encontramos vínculos con las ideas sobre el estilo desarrolladas por Semper, uno de los teóricos alemanes más influyentes del siglo XIX.²⁶ En una de sus obras centrales, el tratado *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica. Un manual para técnicos, artistas y amantes del arte* (1860), este arquitecto se había propuesto “[...] buscar en detalle la ley y el orden que se manifiestan en los

fenómenos artísticos durante el proceso de su gestación y origen, y deducir a partir de los principios generales hallados los lineamientos de una teoría empírica del arte”.²⁷ Su trabajo no se interesaba en presentar un manual para el análisis de las formas artísticas, sino que proponía indagar sobre las condiciones de gestación de la obra de arte. Semper diferenciaba a su “teoría empírica del arte” o “teoría del estilo” de la “teoría estética” entendida esta como una “teoría abstracta de la belleza” que tenía a la forma como eje principal. En cambio, su teoría del estilo ponía el acento sobre el proceso de producción y aquellos componentes que no eran en sí mismos la forma pero que generaban las condiciones básicas para su aparición: “idea, fuerza, material y método”.²⁸

Semper le otorgaba un papel preponderante en la producción de las formas a la función y al uso que podían estar vinculados a fines prácticos y simbólicos. Por otro lado, hacía hincapié en la dimensión técnica, en los materiales, las herramientas y los procedimientos utilizados en la producción. Aquí encontramos puntos de contacto fuertes con las ideas de Kronfuss, quien propuso una interpretación de las obras coloniales superadora de la crítica meramente formal-estética, donde estas construcciones evidentemente salían perdiendo a su juicio, y dedicó una gran parte de su libro a analizar las condiciones en las que se habían construido: cuáles habían sido los materiales disponibles, cómo se habían obtenido, con qué herramientas se habían trabajado.

El estilo era concebido allí como un desarrollo evolutivo que “[...] no es obra de un instante ni de una persona: forma parte de la historia de un pueblo, y una vez nacido, nos habla de su cultura; y siempre guarda relación con las circunstancias naturales y etnológicas del mismo”.²⁹ Como se vio en el apartado anterior, su vocación por “interrogar a las piedras” revelaba una zona de contacto con los intereses y los discursos de otras disciplinas que pertenecían al tronco común de las ciencias naturales, como la antropología, la arqueología y la etnología. Estas se ocuparon de estudiar la cultura de sociedades consideradas “primitivas” (ya fueran históricas, prehistóricas o contemporáneas) compartiendo con el campo artístico las indagaciones sobre los objetos y

los testimonios de la cultura material de esos pueblos.

Como se dijo también, los “primitivos” en la obra de Kronfuss eran en realidad los primeros colonos, ya que el aporte de los pueblos nativos no fue considerado, al menos en lo que respectaba a la arquitectura. En su libro narra con lujo de detalles a lo largo de diferentes pasajes las condiciones de privación en las que se habían desenvuelto los conquistadores. La ausencia de todo recurso como medios comunicación y transporte, instrumentos de medición y nivelación, además de materiales y herramientas, sumado a las dificultades de comunicación entre colonos y colonizados impuestas por el idioma le servían para argumentar el valor de esta arquitectura, que definitivamente no reposaba para él en su estética: “Qué importaba a ellos, en esa época, las formas, si casi no podían vencer la dificultad de la construcción, ¿cómo podían pensar en las formas?”³⁰ Constantemente remarcaba a lo largo del texto las distancias entre lo que él denominaba “la idea fundamental” y su materialización imperfecta: “Se trasluce en todos los trabajos de adorno de esas iglesias, sacristías y arquitectura en general que el deseo de crear y realizar lo inmortal, vivía siempre en las obras, pero que la realización no guardaba el mismo paso con el deseo”.³¹

Las decoraciones, entendidas estas en un rango amplio de producciones que iban desde los ornamentos arquitectónicos, hasta objetos de uso cotidiano y el “moblaje”, ocuparon un lugar central en sus indagaciones. Por un lado, la escasez y baja calidad en la ejecución de las piezas existentes se planteaba como una de las características más salientes del estilo local, como aquello que permitía diferenciarlo de otros estilos coloniales de la región, como los de Méjico y Perú. Entre los trabajos ornamentales, se destacaban especialmente aquellos vinculados a la escultura, como el modelado o la talla en madera. Esto también respondía en cierta medida al prisma primitivista con el que las obras eran miradas. Connelly ha señalado que esta línea de pensamiento consideraba a la escultura como un arte más rudimentario, y por lo tanto más apto para su desarrollo por los pueblos “primitivos”, en contraste con la pintura que requería mayores niveles de abstracción y virtuosismo en su ejecución.³² De las descripciones de Kronfuss se

desprende claramente esa diferencia de estatus entre la escultura y la pintura, así como también que -a su juicio- los verdaderos artistas solamente podían llegar desde Europa:

[...] Faltaba aún algo a las construcciones hechas. Faltaban las decoraciones.

Querían adornar sus trabajos dándoles la importancia que ellos requerían para lo cual por medio de sus cuchillos dibujaban las formas cortándolos sobre el revoque al igual que los hombres paleolíticos que sacaban las formas de la piedra [...] De verdadera escultura casi no hay nada, solamente algunas piedras sapo con esculturas sencillas. Mientras se trataba de trabajar con formas lineales y ornamentación regular andaba todo bien, pero cuando el vuelo quiere ser más artístico, como cuando entran figuras angelicales, fracasa el arte [...] La pintura casi no figura en las obras de la época colonial, a pesar de ser uno de los elementos principales de esta época en Europa. Pero si ya no podían dar con un buen escultor, claro está que era más difícil encontrar artistas pintores que viniesen de Europa donde tenían trabajo, fama y dinero en abundancia.³³

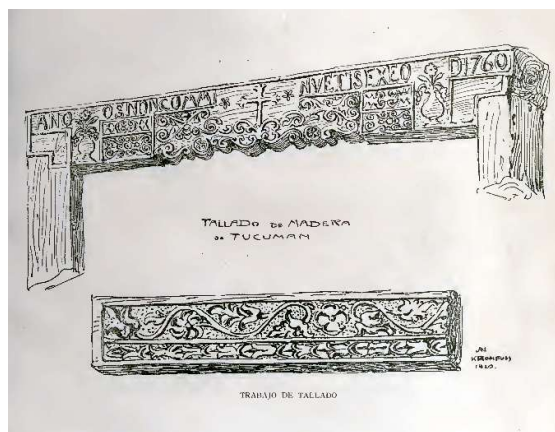


Fig. 8 Johannes Kronfuss, “Trabajo de tallado”, en: *Arquitectura Colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1921, 57

La mayor relevancia dada por el autor a la escultura, el modelado y la talla, por sobre las decoraciones pictóricas, es un dato que también se verifica en los registros gráficos del libro (**Fig. 8, 9 y 10**). Profusamente

ilustrado por Kronfuss, *Arquitectura Colonial* operó también como un compendio de los principales elementos con los que buscaba codificar al estilo. Allí se mezclaban detalles constructivos con piezas ornamentales y decorativas: portales, altares, cornisas y frisos, balaustres, jarrones, marcos y otras piezas en madera tallada, trabajos de carpintería, herrería, esculturas en cal y piedra sapo son algunos de los elementos documentados.

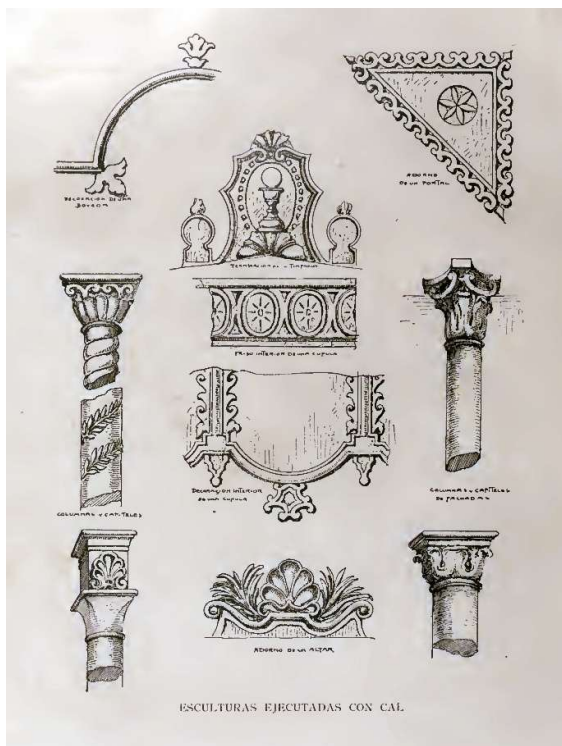


Fig. 9 “Esculturas ejecutadas con cal”, *Arquitectura Colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1921, 60.

La caracterización del estilo a partir de la ausencia de ornamentaciones y decoraciones elaboradas permite ahondar sobre un conflicto interno que se insinúa en las interpretaciones del arquitecto. Por un lado, este rasgo era leído como un signo de inferioridad cultural.³⁴ Kronfuss añoraba la tradición decorativa clásica, que encontraba para él algunas de sus expresiones más altas en las pinturas de las casas pompeyanas y en los palacios renacentistas.³⁵ Al mismo tiempo, en otros pasajes esa carencia se transformaba en virtud, cuando se la veía como signo de austeridad y de elegancia. Allí se la

interpretaba como un compromiso con la verdad:

Las formas coloniales corresponden a la verdad. [...] no hay mentira entre el exterior y el interior como hoy en día; no hay material que quiera demostrar más de lo que es en realidad [...] u otros engaños de las construcciones actuales.

En todas las obras coloniales, estudiadas por mi, no he encontrado ni una mentira; los adornos no se pegaban a la fachada sin razón, sin criterio. Si habían adornos eran lógicos y el punto de su colocación, de importancia.

Por eso el arte colonial corresponde a la verdad y tiene valor y contenido estético.³⁶

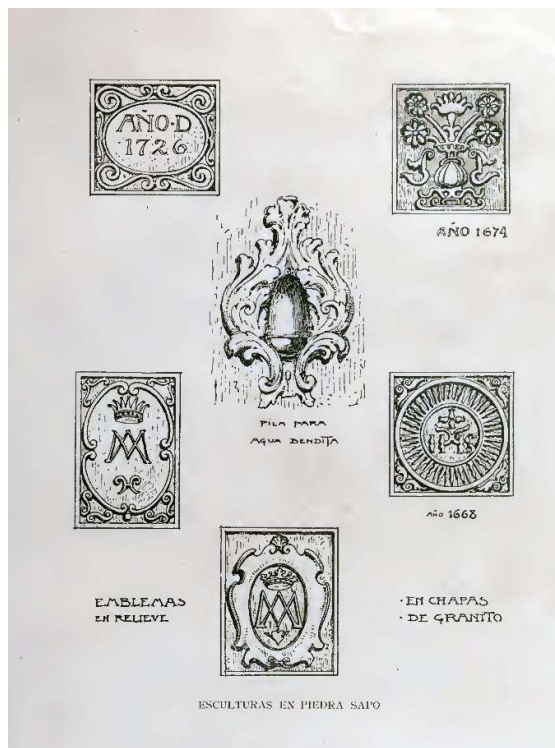


Fig. 10 “Esculturas en piedra sapo”, *Arquitectura Colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1921, 61.

Estas diferencias expresan las tensiones entre diversas líneas de pensamiento sobre el ornamento que coexistían entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Por un lado, la tradición decorativa clásica de la arquitectura que estaba siendo reformulada por nuevos movimientos estéticos como el

Art Nouveau y el Art Déco. Al mismo tiempo, algunos sectores afines a los discursos de las vanguardias más radicales comenzaban a pensar las decoraciones y ornamentaciones como elementos superfluos y “falsos”.³⁷

Además de analizar las decoraciones también manifestó interés por los objetos de uso cotidiano, a los que englobaba bajo el término de “moblaje colonial”. Para su estudio se basaba especialmente en las descripciones de inventarios que consultaba en archivos y otras fuentes.³⁸ A partir de esas indagaciones había llegado a la conclusión de que los muebles eran escasos, encontrando allí un punto de contacto con las casas romanas que había estudiado con anterioridad:

Las casas romanas tenían pocos muebles: algunos banquillos livianos, sillas-tarimas para dormir y mesas; pero armarios, roperos, cómodas, escritorios, etc. no había.

Así también en la casa colonial no se conocían muchos de nuestros muebles modernos. Los armarios estaban en un hueco de los muros gruesos; las alacenas y el resto de la ropa, en los baúles, que eran fuertes y ricamente adornados. El moblaje resultaba escaso y comprendía únicamente lo más necesario [...].³⁹

A pesar de la escasez, hacia el final de su libro anunciaba a sus lectores un segundo volumen en preparación, complementario de este, cuyo objeto sería “[...] estudiar el interior de estas mismas casas coloniales, su decoración, su moblaje, su platería y enseres e ir en busca de los talleres donde pudieron ser fabricados sus telas, sus géneros y los objetos comunes de la casa”.⁴⁰ La publicación de este segundo volumen quedaba supeditada allí al éxito del primero. El libro sobre los objetos del período colonial finalmente nunca llegaría a publicarse.

Pero ese interés por los interiores coloniales, sus decoraciones y moblajes, logró quedar plasmado en sus proyectos para el Museo Provincial de Córdoba. Según consigna Agüero, en su primer versión, además de evocar fragmentos de diferentes construcciones coloniales en la fachada, también contemplaba la reconstrucción de interiores: “[...] una botica, un comedor y una cocina antigua con muebles de la época; o sea de los siglos XVII y XVIII [...]” utilizando

para ello la colección de objetos (históricos, etnográficos y naturales) a partir de la cual se había conformado el museo en 1887.⁴¹ El segundo proyecto elaborado algunos años después, entre 1915 y 1916, aunque desembarazado de los elementos coloniales en su fachada clásica, profundizaba sus vínculos con este período a través de las artes decorativas y aplicadas. Desde el programa incluía, además de la Sala de Pinturas, diferentes salas para la exhibición de los objetos⁴² y un sector en el subsuelo destinado al funcionamiento del Taller de Tapices y Encajes Coloniales.

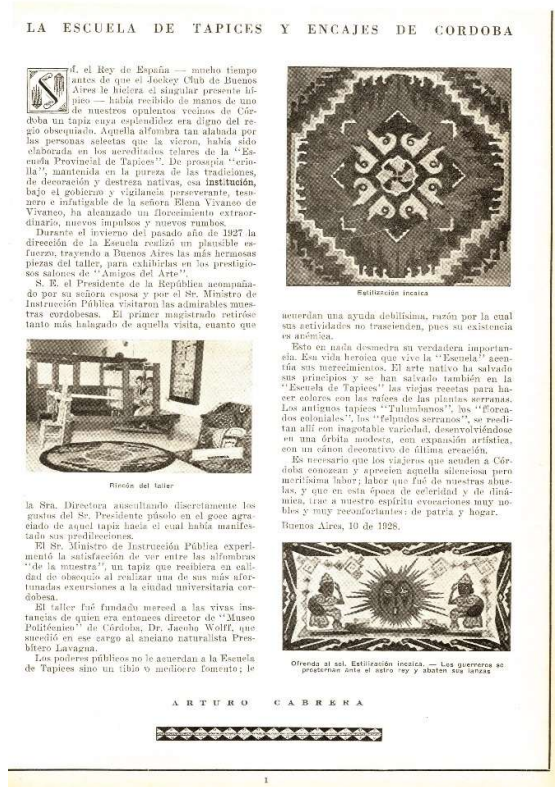


Fig. 11 “La escuela de tapices y encajes de Córdoba”, Riel y Fomento, noviembre de 1928.

El taller era una iniciativa del estado provincial que fue implementada por Juan B. García y Jacobo Wolff, coleccionista de objetos coloniales y director del Museo Provincial desde 1911. También puede vincularse con otras experiencias contemporáneas como aquellas encaradas por el naturalista Clemente Onelli, un estudioso de los tejidos criollos que en esos años montó un taller para la producción de

alfombras y tapices inspirados en los motivos de los pueblos nativos que él había investigado.⁴³ Además, fue director de la Escuela de Telares de la Municipalidad de Buenos Aires, que por esos años funcionaba dentro del Zoológico de la ciudad, institución que él también dirigía (**Fig. 11 y 12**).⁴⁴ El taller se proponía recuperar las técnicas de un arte popular como el de la producción de tapices y alfombras en Córdoba reinstalándolo en el ámbito de las artes decorativas y aplicadas, una rama de las artes que comenzaría a tener cada vez más presencia en los circuitos artísticos (salones, exposiciones) hacia fines de los años 1910.⁴⁵ Esta incorporación al programa del edificio se veía potenciada en otra versión del proyecto señalada por Agüero en base a un dibujo no datado de Kronfuss en la que se incluía un espacio para una Academia de Artes Aplicadas que funcionaría en conjunto con el museo.



Fig. 12 “Escuela de telares de la Municipalidad”, Riel y Fomento, junio de 1924.

La idea parecía inspirada en experiencias europeas como la del Museo de South Kensington (hoy Victoria and Albert) en

Londres, o el Museo de Arte e Industria (hoy Museo de Artes Aplicadas) en Viena, espacios que no solo se dedicaban a la exhibición de objetos, sino que también se involucraron activamente en la educación de artesanos y artistas. En estas instituciones el interés por las artes populares en tanto expresión artística de los pueblos se articulaba con la promoción de las artes decorativas y aplicadas como campo de estudio y producción emergente. Desde los museos se estimulaba la vinculación del arte popular con la industria, con el objetivo de mejorar sus técnicas de manufactura y reproducción.⁴⁶ En el caso cordobés, si bien el Taller de Tapices y Encajes llegó a funcionar dentro del museo, el proyecto de la Academia de Artes Aplicadas parece haber quedado en los papeles.

Las consideraciones de Kronfuss sobre el estilo colonial argentino estuvieron marcadas por el sesgo primitivista de las formas que ya se había dejado ver en sus lecturas sobre el rancho como origen de la arquitectura. Frente a la ausencia o el escaso valor estético de las “artes mayores”, recurría al estudio de las “artes menores”, decoraciones, ornamentaciones y objetos que podrían considerarse productos anónimos del arte popular, para a través de ellos llegar a la caracterización y codificación del estilo. Su interés por el desarrollo del arte decorativo y el arte popular durante la colonia resonaba con la ya mencionada teoría semperiana de fines del siglo XIX. Para Semper un arte monumental como la arquitectura derivaba necesariamente su vocabulario formal y sus significados de los objetos de uso diario, cuya evolución se alcanzaba antes que en las construcciones.⁴⁷ Como se verá a continuación, estas ideas también dialogaron con problemáticas locales: la necesidad de crear un estilo nacional inspirado en tradiciones que al mismo tiempo estaban en discusión; el incipiente desarrollo de las artes decorativas y aplicadas como campo artístico vinculado a la producción industrial.

Colonial-Pop: del museo a la vidriera

Para terminar, nos gustaría plantear algunas líneas de continuidad entre las ideas de Kronfuss y procesos relacionados con la arquitectura, pero que al mismo tiempo la excedían. Por ejemplo, su interés por la casa

como reducto esencial de la cultura puede pensarse en relación con la adquisición por parte del gobierno provincial de Córdoba en 1925 de una casona antigua en el centro de la ciudad en la que había vivido el Marqués Don Rafael de Sobremonte entre 1784 y 1797.⁴⁸ El objetivo era instalar allí el Museo Histórico, como parte de la especialización y autonomización de las colecciones del Antiguo Museo Politécnico Provincial analizado por Agüero (**Fig. 13**). Cecilia Moreyra ha indagado sobre el pasaje que atravesó la casa en la operación de convertirse en museo, desde la esfera de la mercantilización hacia la esfera de la singularización: “Dejó de ser un objeto común y vendible para devenir objeto singular, único y por ello, no intercambiable”.⁴⁹ Esa singularidad reposaba en una nueva sensibilidad por el valor histórico y estético de la arquitectura colonial a la que sin dudas Kronfuss había contribuido través de sus investigaciones y proyectos.

Al mismo tiempo, la casona se incorporaba a una tendencia museológica de creación de museos vinculados a casas particulares que en Argentina se había iniciado a principios del siglo XX con el Museo Mitre y que se consolidaría especialmente durante los años 1920, 1930 y 1940 a partir de la compra por parte del Estado Nacional de importantes residencias, que frecuentemente incluían sus colecciones de objetos.⁵⁰ La conversión de casas en museos podía remontarse a una tradición museológica anglosajona que proliferó en Europa y Estados Unidos, especialmente allí a partir de los festejos por el Centenario de la Independencia en 1876. Como apuntó María Elida Blasco, la recuperación de estos espacios permitía recrear ambientes domésticos con mobiliario emulando usos y disposiciones originales para infundir en el visitante imágenes de la vida del personaje o el episodio evocado.⁵¹ Además, Blasco lo vinculó con la divulgación de los interiores domésticos impulsada desde la prensa gráfica por revistas como *Plus Ultra*,⁵² suplemento ilustrado de la revista *Caras y Caretas*, entre otras. Esta publicación en particular estuvo ligada a la difusión de la tradición hispanoamericana y con ese interés dio a conocer las casas de algunos de sus principales intelectuales, coleccionistas y promotores, como Enrique

Larreta, Dardo Rocha e Isaac Fernandez Blanco, entre otros.

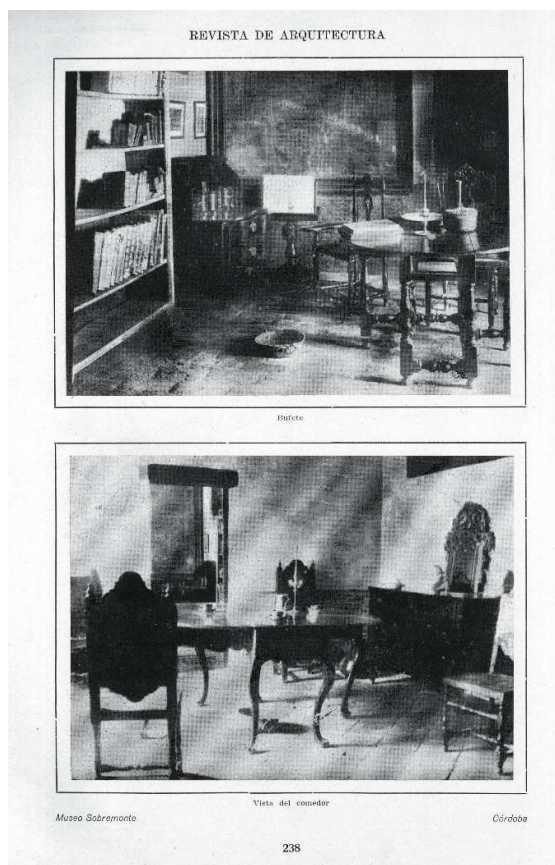


Fig. 13 “El Museo Sobremonte Córdoba”, *Revista de Arquitectura*, n° 55, julio 1925, 238.

Allí también se publicaban notas ilustradas sobre arquitectura colonial, junto con reseñas de los salones y exposiciones en los que se exhibían piezas de arte decorativo inspiradas en el periodo colonial y en el arte americano prehispánico. Es que el momento coincidía además con la incipiente institucionalización del arte decorativo dentro del campo del arte, como ámbito que aspiraba a vincularse con el mundo de la producción artesanal e industrial.⁵³ En ese cruce, la industria del mueble se convirtió en una rama privilegiada para la puesta en escena de imaginarios asociados a la tradición y la nacionalidad que convergieron frecuentemente en la estética colonial. La difusión de este estilo produjo sentimientos encontrados para algunos como Alberto Gerchunoff que denostaban su conversión en “moda”:

Esos muebles están de moda. Se exhiben en los principales negocios metropolitanos y en las últimas carpinterías del suburbio. Y están de moda porque un día averiguó el público que Enrique Larreta instaló en Belgrano una casa de tipo arcaico con ornamentos adecuados, lienzos viejos, vargueños clásicos y herrajes procedentes de nobles casonas de España. Una semana después, Buenos Aires despertó con sueños coloniales. [...]

Esta flamante estética del “interior” denuncia más que nada el espíritu advenedizo de la gente, su ímpetu para imitar lo que no comprende y su tendencia a aceptar con docilidad la imposición de lo que le ofrece el comercio.⁵⁴

Lo que más fastidiaba a Gerchunoff de esta moda era la incongruencia para él manifiesta entre muebles, tipo de vivienda y clase social. Estos objetos eran adecuados en las grandes residencias de los coleccionistas, pero inapropiados para el “departamentito exiguo” a los que se los pretendía adaptar. Más allá de su crítica elitista, su texto echa luz sobre el éxito comercial del estilo colonial, una apreciación que podemos cotejar también desde el sector industrial.

Unos años más tarde, en julio de 1926, la casa Thompson Muebles Ltda. obtuvo el primer premio en el “Concurso de Vidrieras” de la calle Florida organizado por el diario *La Razón* con la instalación de una casa colonial:

La mencionada obra simboliza, o mejor dicho, reproduce con verdadera fidelidad histórica, una casa colonial, cuyo rojo techo de teja española mostrábase una centuria atrás, en la esquina de las calles Del Buen Orden y Potosí (hoy Bernardo de Irigoyen y Alsina).⁵⁵

La reproducción abundaba en detalles “toscos” y austeros, que recuerdan las caracterizaciones primitivistas del estilo delineadas por Kronfuss: muros de ladrillos encalados lisos, sin ornamentaciones, puertas macizas de una sola pieza, techo de teja castellana, reja de barrotes rectos, entre otros objetos característicos. Desde el exterior, la reproducción simulaba su ubicación en el entramado urbano (**Fig. 14**), mientras que las puertas entreabiertas invitaban a husmear en el interior. La casa contaba con un patio el

que se ubicaba un “[...] pequeño taller con sus herramientas primitivas y su infaltable fogón, que tanto servía para preparar la cola como el puchero cotidiano”.⁵⁶

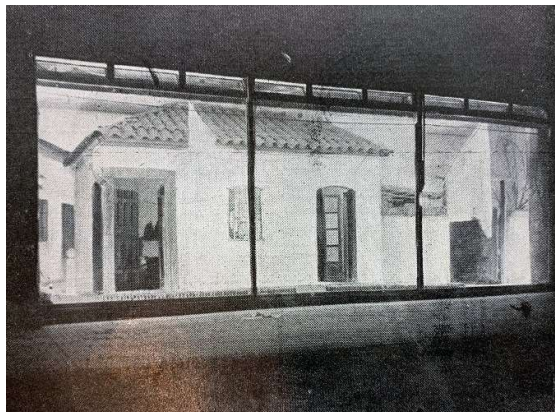


Fig. 14 La casa colonial en la vidriera de Thompson Muebles Ltda. “Concurso de vidrieras en la calle Florida”, *El arte de la madera*, n°19, julio de 1926, p. 16.

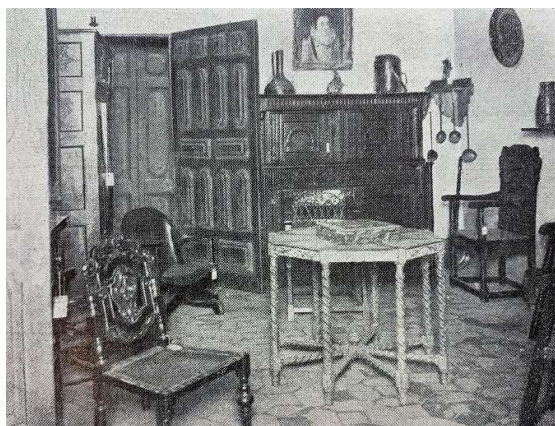


Fig. 15 Interior de la casa colonial de Thompson Muebles Ltda. *El arte de la madera*, n°19, julio de 1926, p. 17.

Las fotografías del interior mostraban un espacio contenido por muros blancos despojados, con piso de baldosas formando mosaicos también simples que funcionaban como un continente neutro ideal para la exhibición del mobiliario de época: un vargueño, un ropero, sillas, sillones y una mesa de “torcidas columnas” -similares a las descritas con sorna por Gerchunoff- atiborraban el reducido espacio en el que los muebles se mezclaban con otros objetos de platería (cucharones, jarras) y hasta obras de arte. Allí también, al igual que en el museo, se reproducía el interior doméstico emulando una disposición real de las cosas, creando una puesta en escena de la aldea colonial en pleno

centro metropolitano. Llama la atención en la fotografía el pequeño cartel que colgaba de cada una de las piezas indicando su condición de objeto a la venta, casi a modo de bazar (**Fig. 15**). Sabemos además que, por esos años, la firma comercializaba una línea de alfombras con motivos inspirados en los textiles de los pueblos nativos, a partir de una alianza con el taller fundado por Onelli. La casa Thompson era en ese momento una de las mueblerías más importantes de la ciudad y esta instalación pública en la vidriera de una de las calles más transitadas ofrece una mirada diferente sobre el fenómeno de la “moda colonial”. De alguna manera, los objetos transitaban allí el camino inverso al de la casa del Virrey, pasando del espacio singular del museo o las casas de las elites, presentadas como museos en la prensa, al ámbito de la mercantilización, es decir las tiendas, donde el control sobre quiénes accedían a esos objetos, que eran muebles pero también símbolos sociales de distinción, se diluía.⁵⁷

Este estilo en su variante argentina se destacaba, como había señalado Kronfuss, por su inconfundible austeridad, que lo separaban de otras expresiones más elaboradas en el resto del continente americano. Este “defecto” original fue recuperado en los años 1920 como una de sus mayores virtudes, porque le permitiría adaptarse especialmente al programa doméstico, en un rango amplio que iba del modesto rancho al gran casco de estancia, con toda una serie de variantes intermedias que podían aplicarse tanto en el campo como en la gran ciudad. El colonial en la industria del mueble se incorporaba así al catálogo de estilos de los años 1920, donde convivía con los luises, el provenzal, el *art nouveau* y el más moderno *art déco*, entre otros. A diferencia del resto, este estilo junto con las producciones inspiradas en el arte de los pueblos nativos americanos problematizaban el tema de la identidad nacional y regional a través de los objetos de uso cotidiano.

Palabras finales

En este trabajo recuperamos algunas ideas presentadas en los escritos, dibujos y proyectos de Johannes Kronfuss para reflexionar sobre sus aportes al llamado movimiento Neocolonial en arquitectura.

resultaron claves para asimilar un bagaje teórico que luego se Sus años de formación entre Budapest, Múnich y Viena plasmó en su interpretación sobre las construcciones coloniales. En su análisis del rancho como el origen de la arquitectura en Argentina se pone en evidencia el prisma primitivista con el cual examinó las obras del periodo. Esta perspectiva fue utilizada para poner en valor un corpus arquitectónico al que consideraba rústico y deficiente en sus formas, y que en su relato compensaba con otros atributos que también pueden considerarse lugares comunes en las descripciones de lo “primitivo”. Por ejemplo, la autenticidad y la veracidad, donde la imposibilidad de fingir quedaba tácitamente asociada a una incapacidad más elaborada de razonar.

Uno de los aspectos particulares de su interpretación radicaba en que los primitivos analizados eran los primeros pobladores europeos, mientras que los pueblos nativos quedaban ubicados dentro de su jerarquía en un escalafón todavía más bajo del desarrollo. En este sentido, y a diferencia de los nativos americanos, estos primeros colonos se inscribían dentro de una tradición cultural europea (la del renacimiento y el barroco) y sus limitaciones estaban dadas mayormente por la escasez de recursos (materiales, técnicos e intelectuales). En sus indagaciones sobre el estilo se deja ver la influencia de Semper, donde prima el interés por reponer las condiciones de producción, en detrimento de una valoración estética de las formas. Su entendimiento de la historia de la construcción colonial como un proceso evolutivo, casi darwinista, lo emparentaba con las indagaciones de disciplinas como la antropología, la arqueología y la etnología, que por esos años formaban parte del campo de investigación de las Ciencias Naturales. También compartía con estas disciplinas el interés por la cultura material que se manifestaba en el estudio de los objetos de uso cotidiano y las ornamentaciones.

El interés por la casa como reducto esencial de la cultura de los pueblos es el eslabón que nos permite vincular a través de Kronfuss los debates teóricos del siglo XIX con demandas y reformas propias de las primeras décadas del siglo XX. La vivienda fue uno de los programas que atravesó más transformaciones en estos años debido a cambios sociales, técnicos y culturales. La

austeridad y sencillez del estilo colonial argentino se convirtieron en valores positivos que le permitieron adaptarse a la simplificación y depuración de las formas que introdujeron las estéticas modernas. Al mismo tiempo, sus indagaciones sobre el desarrollo de las decoraciones y los objetos cotidianos de la colonia coincidieron con el incipiente proceso de institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en Argentina, como campo artístico vinculado al artesanado y la industria. Sus estudios sobre los objetos y las ornamentaciones coloniales contribuyeron a discusiones más amplias que se interrogaron sobre el problema de la identidad nacional y su materialización a través de las “artes menores”.

Notas

¹ Según la definición propuesta por el *Diccionario de Arquitectura*, el término neocolonial refiere a un “[...] conjunto de teorías, proyectos y construcciones que, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, tomaron como modelo las obras del período de dominación española en América.” Aunque en rigor, el rango temporal es un poco más amplio si consideramos que dentro este grupo también se han incluido a aquellos sectores que se interesaron más por los aportes de los pueblos nativos americanos a esa producción, razón que los condujo a indagar sobre el período previo en el cual habían florecido distintas culturas prehispánicas. La denominación “neocolonial” resume estas diferentes variantes y fue adoptada con posterioridad, es decir que el término no fue utilizado como categoría nativa por los protagonistas del movimiento. Ellos utilizaron otros adjetivos para referirse a las obras en las que se inspiraban, como arquitectura “hispano-indígena”, “colonial”, “virreinal”, “criolla”, entre otros. Jorge Francisco Liernur, voz Neocolonial, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, tomo i-n, (Buenos Aires: AGEA, 2004), 182; Aracy Amaral coord., *Arquitectura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos* (Sao Paulo: Memorial, 1994).

² Jorge Francisco Liernur, ““Mestizaje”, “criollismo”, “estilo propio”, “estilo americano”, “estilo neocolonial”. Lecturas modernas de la Arquitectura en América Latina durante el dominio español”, en *Trazas de futuro, Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, (Santa Fe: Ediciones UNL, 2008), 112-116.

³ Ana Clarisa Agüero, *Local / nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)* (Bernal: UNQ, 2017); *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916* (Córdoba: UNC, 2009).

⁴ Alina Payne, *From ornament to object Genealogies of Architectural Modernism* (New Haven: Yale University Press, 2012).

⁵ Oscar Terán, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

⁶ Hipólito Yrigoyen (1852-1933) fue fundador y figura destacada de la Unión Cívica Radical. Se convirtió en el primer presidente argentino electo luego de la sanción de la Ley Sáenz Peña de 1912 que instauró el voto secreto y obligatorio masculino. Gobernó durante dos mandatos, el primero entre 1916 y 1922, el segundo entre 1928 y 1930. Este último fue interrumpido por un golpe

de Estado promovido por sectores antidemocráticos, inaugurando una larga serie que se prolongaría a lo largo de todo el siglo XX en Argentina.

⁷ Aunque, como señala Rykwert, la noción de una primera casa es tan antigua como la teoría arquitectónica misma y posiblemente se ubique a Vitruvio en el comienzo solo porque no han llegado documentos escritos anteriores al suyo. Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999).

⁸ Irene Cheng, “Racialismo estructural en la teoría de la arquitectura moderna”, *ARQ*, n°110, (2022): 46-61, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962022000100046>.

⁹ Cheng, “Racialismo estructural en la teoría de la arquitectura moderna”, 48.

¹⁰ Eugène-Emmanuele Violet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (Paris: Hetzel et Cie, 1875), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258576d.texteImage>

¹¹ Eric Michaud, “Barbarian Invasions and the Racialization of Art History”, *October*, (2012): 69.

¹² Charles Garnier y Auguste Ammann, *L'habitation humaine* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1892).

¹³ Cheng, “Racialismo estructural en la teoría de la arquitectura moderna”.

¹⁴ Por esos años esta publicación funcionaba como el órgano oficial del Centro de Estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires y era también una tribuna de difusión importante para las ideas del nacionalismo cultural dentro del campo disciplinar. Eduardo Gentile, voz “Revista de Arquitectura”, en Liernur y Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, tomo o-r, 175-178.

¹⁵ Juan Kronfuss, “Casas coloniales y romanas. Estudio comparativo”, *Revista de Arquitectura* 8 (1916): 3.

¹⁶ Juan Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina* (Córdoba: A. Biffignandi, 1921), 59-61.

¹⁷ Sobre este método volveremos en el apartado que sigue.

¹⁸ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 66.

¹⁹ *La Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* de 1875

está narrada a partir de la travesía de dos viajeros, Espergos y Doxi, que recorren diferentes espacios y tiempos históricos para conocer las prácticas arquitectónicas de las diferentes civilizaciones. Greg Kerr, “Racialisation du discours dans l'Histoire de l'habitation humaine d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc”, *Romantisme* 4, n° 144 (2014), <https://eprints.gla.ac.uk/99752/>.

²⁰ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 151.

²¹ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 151-152.

²² Frances Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907* (Pennsylvania, 1995); Gill Perry, “El primitivismo y “lo moderno””, en C. Harrison, F. Frascina y G. Perry, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX* (Madrid, 1998), 6-89.; María Alba Bovisio, “¿Qué es esa cosa llamada “Arte... Primitivo”? Acerca del nacimiento de una categoría.”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires, 1999), 339-350.

²³ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 18.

²⁴ Héctor Greslebin, “Cómo una Nueva Arquitectura puede constituirse en Estilo”, *Revista de Arquitectura*, n° 5, mayo de 1916, 17.

²⁵ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 10. El destacado es propio.

²⁶ Gottfried Semper (Hamburgo, 1803 – Roma, 1879). Fue un destacado arquitecto y teórico de la arquitectura de origen alemán. Fue el arquitecto teatral de Richard Wagner y entre sus principales obras construidas se encuentra la Opera de Dresde. Después de la revolución de 1848 en Alemania debió exiliarse y vivió entre Italia e Inglaterra, desarrollando durante este periodo gran parte de su copiosa obra teórica.

²⁷ Gottfried Semper y Juan Ignacio Azpiazu (traductor), *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica. Un manual para técnicos, artistas y amantes del arte* (Buenos Aires: Juan Ignacio Azpiazu editor, 2013), 241.

²⁸ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 242.

²⁹ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 158.

³⁰ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 32.

³¹ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 158.

³² “Vico was precocious in recognizing the level of abstraction necessary to create both illusion and narrative. He argued that sculpture might be attempted by “primitives”, but painting was not among their arts since an illusion of three-dimensionality on a two-dimensional surface was beyond their grasp.” Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, 28.

³³ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 68-69.

³⁴ “[...] la impresión de una cultura estética inferior, que no se ha preocupado en lo más mínimo de crear un ambiente de belleza familiar”. Kronfuss, “Casas coloniales y romanas” en *Arquitectura Colonial en Argentina*, 37-38.

³⁵ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 148.

³⁶ Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 41.

³⁷ Esta línea encontró una de sus versiones más radicalizadas en la figura del arquitecto vienés Adolf Loos, quien alrededor de 1908 publicó un ensayo en el que asociaba al ornamento con el atraso de los pueblos primitivos e incivilizados, marcándolo con una fuerte connotación negativa. Adolf Loos, “Ornamento y delito”, en *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 43-50. Respecto de los promotores de estas ideas en el campo local en los años 1920, ver por ejemplo las intervenciones de los arquitectos Antonio Prebisch y Ernesto Vautier en el periódico *Martín Fierro*. Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, “Arte Decorativo, arte falso”, *Martín Fierro*, n° 23 (1925): 167; “¿Arte Decorativo?”, *Martín Fierro*, n° 33, (1926): 251.

³⁸ “El moblaje resultaba escaso y comprendía únicamente lo más necesario; como se ve en el inventario del año mil quinientos, que publica Lizondo Borda en “El Tucumán a través de la historia” [...]” Kronfuss, *Arquitectura Colonial en Argentina*, 149.

³⁹ *Arquitectura Colonial en Argentina*, 148-149.

⁴⁰ *Arquitectura Colonial en Argentina*, 202.

⁴¹ Agüero, *Local / nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, 234.

⁴² “[...] en el ala izquierda se sucedían tres salas destinadas a amoblamiento colonial, y la derecha

comprendía una sala etnográfica (la mayor) y una destinada a la exhibición de objetos varios.”, Agüero, *Local / nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, 293.

⁴³ Clemente Onelli, *Alfombras - Tapices y Tejidos Criollos* (Buenos Aires: Kraft, 1916).

⁴⁴ Larisa Mantovani y Pablo Fasce, “Clemente Onelli y la promoción del telar criollo. Un proyecto de desarrollo entre el arte y la industria”, *Armiliar*, n° 7 (2023): 2-10. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/1803/1733>.

⁴⁵ Larisa Mantovani, *El pueblo tiene derecho a la belleza: Artes aplicadas, educación e industria en Buenos Aires (1910-1940)*, (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023).

⁴⁶ Payne, *From ornament to object Genealogies of Architectural Modernism*, 99, 108-109.

⁴⁷ Payne, *From ornament to object Genealogies of Architectural Modernism*, 36.

⁴⁸ Cecilia Moreyra, “De vivienda a museo. Biografía cultural de una edificación colonial en Córdoba (Argentina)”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n° 57, (2023): 127-159.

⁴⁹ Moreyra, “De vivienda a museo. Biografía cultural de una edificación colonial en Córdoba (Argentina)”, 154.

⁵⁰ Podemos mencionar la Casa de Isaac Fernández Blanco (Museo de Arte Hispanoamericano, 1922), la residencia de los hermanos Noel (Museo de Arte Colonial, 1937), y la de la familia Errázuriz Alvear (Museo Nacional de Arte Decorativo, 1937) entre las más conocidas. María Elida Blasco, “La hibridez del museo modernista. Entre los modos de exhibición de fines del siglo XIX y la museografía de masas de los años 40”, *Caiana*, n° 14 (2019): 77.

⁵¹ Blasco, “La hibridez del museo modernista. Entre los modos de exhibición de fines del siglo XIX y la museografía de masas de los años 40”.

⁵² Blasco, “La hibridez del museo modernista. Entre los modos de exhibición de fines del siglo XIX y la museografía de masas de los años 40”, 80.

⁵³ Mantovani, *El pueblo tiene derecho a la belleza*.

⁵⁴ Alberto Gerchunoff, “Estética doméstica”, *Plus Ultra*, n° 39 (1919).

⁵⁵ “Concurso de Vidrieras de la calle Florida. La Casa Thompson fue premiada”, *El Arte de la Madera*, n° 19 (1926): 16.

⁵⁶ Concurso de Vidrieras de la calle Florida, 17.

⁵⁷ Sobre los muebles como objetos simbólicos ver: Witold Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, (Buenos Aires: Emecé, 1991).

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Cecilia Durán; “Johannes Kronfuss: de la cabaña primitiva al estilo colonial argentino”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 26 | Segundo semestre 2025, 113-131.

Recibido: 18 de marzo de 2025

Aceptado: 30 de mayo de 2025