

BONET Y KATZENSTEIN EN MAR DEL PLATA. UN ANÁLISIS GRÁFICO DEL ANTEPROYECTO DE TERRAZA PALACE¹

BONET AND KATZENSTEIN IN MAR DEL PLATA. A GRAPHIC ANALYSIS OF TERRAZA PALACE PRELIMINARY PROJECT¹

Alberto Ruiz Colmenar; orcid: 0000-0003-4699-2422

Beatriz S. González Jiménez; orcid: 0000-0001-8641-3508

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

Raquel Martínez Gutiérrez; orcid: 0000-0003-2098-4783

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

doi: 10.4995/ega.2026.22448

Este artículo analiza la documentación del anteproyecto del edificio Terraza Palace, construido por Antonio Bonet en Mar del Plata, Argentina, en 1958. A través del análisis de la documentación gráfica —planos y fotografías originales de los arquitectos conservados en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires— la investigación reflexiona sobre la colaboración en su diseño entre Bonet y Ernesto Katzenstein, figura fundamental en el desarrollo de la arquitectura argentina contemporánea, especialmente por su labor docente. Lejos de suponer una imposición de conceptos importados del racionalismo europeo, este edificio, innovador en su concepción formal,

resulta ser una pieza clave de la arquitectura moderna en Argentina a través de la cual se pueden entender las ricas conexiones arquitectónicas entre ambos lados del Atlántico.

PALABRAS CLAVE: BONET CASTELLANA, ERNESTO KATZENSTEIN, TERRAZA PALACE, ANTEPROYECTO, ANÁLISIS GRÁFICO

This paper analyses the documentation of the preliminary project of the Terraza Palace building, built by Antonio Bonet in Mar del Plata, Argentina, in 1958. Through the analysis of original plans and photographs preserved in the Faculty of Architecture of

the University of Buenos Aires, the research reflects on collaboration in its design between Bonet and Ernesto Katzenstein, a fundamental figure in the development of contemporary Argentine architecture, especially through his teaching work. Far from assuming an imposition of concepts imported from European rationalism, this building, innovative in its formal conception, turns out to be a key piece of modern architecture in Argentina through which the rich architectural connections between both sides of the Atlantic can be understood.

KEYWORDS: BONET CASTELLANA, ERNESTO KATZENSTEIN, TERRAZA PALACE, PRELIMINARY PROJECT, GRAPHIC ANALYSIS

“Residencias de 2, 3, 4 y 5 dormitorios, con 2 dormitorios de servicio, un jardín suspendido en su propio departamento y agua de mar fría y caliente todo el año en su baño”

La constructora Bernasconi publicitaba con esta sugerente descripción el edificio de apartamentos que levantaba en 1958 en primera línea de Playa Grande, en la localidad argentina de Mar del Plata. El edificio era interesante por varios motivos. En primer lugar, simbolizaba la transición de la ciudad costera desde su origen como refugio estival de la alta burguesía del país hacia un tipo de ocio más destinado a la clase media. Además, su peculiar forma de terrazas escalonadas, a las que la publicidad de la época se refería como “jardines colgantes”, le daban a la construcción un aspecto muy alejado del edificio de apartamentos común que invade, aún hoy, las playas turísticas (fig. 1). Esta particularidad, que ya destacaba en la época de su construcción, resulta aún más evidente en nuestros días al comparar el edificio con sus vecinos construidos durante las décadas siguientes.

“Residential homes with 2, 3, 4 and 5 bedrooms, with 2 service bedrooms, a suspended garden indoors and hot and cold sea water in the bathroom all year round”

The above is the appealing description used by the developer Bernasconi to advertise the apartment building being constructed in 1958 on the seafront in Playa Grande, in the Argentinian town of Mar del Plata. The building was interesting for a number of reasons. Firstly, it symbolised this coastal city's transition from its original role as summer refuge for the country's upper classes towards a type of leisure which was more tailored to the middle classes. Furthermore, the unique form of staggered terraces, which the advertising at the time referred to as “hanging gardens”, gave the construction an appearance far removed from the usual apartment building which to this day overwhelms the tourist beaches (fig. 1). This feature, already noted at the time of construction, is even more evident today when comparing the building with the neighbouring ones built in the following decades.

The project for the Terraza Palace, as the building is known, was the work of the Spanish architect Antonio Bonet, based in Argentina since the late 1930s. After completing his architecture studies in the Barcelona School he travelled to Paris to collaborate with José Luis Sert in the project for the Pavilion of the Spanish Republic for the 1937 International Exhibition. Following a brief professional stint in Le Corbusier's studio, where he met his first Argentinian professional collaborators, Jorge Ferrari Hardoy and Juan Kurchan, he moved to Buenos Aires (Tabera y González 2021). There he took part in the foundation of the Austral group, an attempt to set up a delegation of the European CIAMs on the other side of the Atlantic (Hernández Soriano 2016). Bonet, Ferrari and Kurchan entered the main Argentinian architectural scene at a time when it was caught between two conflicting trends. While a classicist eclecticism sought to emulate the European and North American patterns which were still popular with the middle and upper classes, other innovative proposals with a Rationalist slant were championed by a generation of young architects, including those closest to the Austral group. These also reflected an undeniable European influence, but that of the avant-garde movements (Ortiz y Baldellou 1978). The political situation in Argentina

ENTREGA INMEDIATA
(próximo mes de noviembre)

Privilegio para unos pocos!
EL CENTRO DE PLAYA GRANDE!!!
TERRAZA PALACE
Boulevard Marítimo esq. Saavedra

VENDEN EN PROPIEDAD HORIZONTAL

A. C. TAQUINI & CIA.
San Martín 388
Tel. 49-5458/59/50
BUENOS AIRES
Rivadavia 2301
Tel. 2-5134 MAR DEL PLATA

D. PALMA QUINTANA E HIJO & CIA.
Oleg. Marín 433 Tel. 35-8005
Cangallo 425 Tel. 35-6372/6611/2374
BUENOS AIRES
Corrientes 1771 Tel. 2-3435
MAR DEL PLATA

ARQUITECTO ANTONIO BONET

1. Residencias de Gran Lujo, de 1, 2, 3, 4 y 5 dormitorios, con dependencias de servicio de hasta 2 dormitorios.
2. Con Jardín colgante sobre el mar en cada departamento.
3. Gran hall de 150 m².
4. Agua caliente central.
5. Agua de mar caliente y fría.
6. Porch cubierto de 600 m² en planta baja.
7. 6 ascensores.
8. Garage.
9. Baño turco.
10. Calefacción Individual.
PRECIO FIJO E INAMOVIBLE
FACILIDADES DE PAGO



in the subsequent years, particularly after Perón came to power, prompted a shift which favoured an autarkical vision in the field of culture defending the autochthonous, the popular, and opposed to all foreign influences. Thus, in a similar tendency to that observed in Spain, the historicist references of a misunderstood tradition gave rise to considerable confusion in the architectural development of the years that followed. This confusion could offer some explanation for the obvious inequality in proposals found in Bonet's work in Argentina. This began with the daring organicist proposal for the well-known project of artist ateliers on the corner of the streets Paraguay and Suipacha in Buenos Aires, using a variety of industrial yet notably warm materials. Rather than continuing with this line, Bonet chose to branch out in his following projects: with the "uninhabitable" Rationalism of OKS house, resorting to the Mediterranean tradition of vaults in the houses in Martínez and in projects in Uruguay, the Neo-Plasticist experimentation of the Pabellón Cristalplano, etc.

To some degree, these projects by Antonio Bonet exemplify the difficulties stemming from the planned direct implementation of the ideas of European modernity in Latin American architecture. The relationship between both has sometimes been identified as an imposition rather than as a successful collaboration shown in the work of the Spanish architect. In any case, this work, with the Terraza Palace building at the forefront, records the search for a specific path which has to sometimes resort to lessons learnt alongside the European masters and, at other times, to the personal influences, the images of a Mediterranean which from early on Bonet had swapped for Río de la Plata. Over time, and with experience, this diversity was perfected. Gradually, strict observance of Rationalist rigour was abandoned. In 1941 the Austral Group naturally disbanded and formal experiments such as casa OKS were widely criticised for their excessive Miesian abstraction. This was replaced by a phase of "easing tension" between Rationalist influences and the alternatives provided by the American experience (Liernur 1996).

In this second phase of Bonet's work, linked by Francisco Liernur to the decades of the 1950s and 60s, we find the Terraza Palace building.

El proyecto Terraza Palace, como se conoce el edificio, corrió a cargo del arquitecto español Antonio Bonet, establecido en Argentina desde finales de la década de 1930. Una vez terminada su formación como arquitecto en la Escuela de Barcelona viajó a París para colaborar con José Luis Sert en el proyecto del Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de 1937. Desde allí, tras una breve experiencia profesional en el estudio de Le Corbusier en la que conoció a los que serían sus primeros socios argentinos, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, se estableció en Buenos Aires (Tabera y González 2021). Allí participó en la fundación del grupo Austral, un intento de constitución de una delegación de los CIAM europeos al otro lado del Atlántico (Hernández Soriano 2016). Bonet, Ferrari y Kurchan llegaron al primer plano arquitectónico argentino en un momento complicado en el que el panorama se debatía entre dos tendencias: por un lado, un eclecticismo clasicista basado en la emulación de patrones europeos y norteamericanos que todavía tenía gran aceptación entre la burguesía y las clases altas; por otro, propuestas renovadoras de corte racionalista defendidas por una generación de arquitectos jóvenes —entre ellas los más cercanos al grupo Austral— que también reflejaban un innegable influjo europeo, aunque en este caso fuera de los movimientos de vanguardia (Ortiz y Baldellou 1978). Las circunstancias políticas de Argentina en los años siguientes, particularmente a partir de la llegada del peronismo, decantaron la balanza en favor de una visión autárquica en lo cultural que defendía lo autóctono, lo popular, como oposición a cualquier influencia extranjera. Así, en una deriva similar a la ocurrida en España, las referencias historicistas de una tradición mal entendida confundieron notablemente el devenir arquitectónico de los años siguientes. Este desconcierto podría explicar en cierto modo la evidente disparidad de propuestas que encontramos en la obra argentina de Bonet. Ésta comienza con la valiente propuesta organicista del conocido proyecto de *ateliers* para artistas de la esquina de las calles Paraguay y Suipacha, en Buenos Aires, diverso en su composición material y de una notable calidez pese a su apariencia industrializada. Lejos de continuar en esa línea, en sus siguientes proyectos toca casi todos los palos: el racionalismo "inhabitable" de la casa OKS, el recurso a la tradición mediterránea de la bóveda de las casas en Martínez o en los proyectos uruguayos, la experimentación neoplasticista del Pabellón Cristalplano, etc.

En cierto modo, estos proyectos de Antonio Bonet ejemplifican las dificultades derivadas de una pretendida implantación directa de las ideas de la modernidad europea en la arquitectura latinoamericana. La relación entre ambas se ha identificado, en ocasiones, más como una imposición que como la fructífera colaboración que muestra la obra del arquitecto español. Este trabajo, del que es una buena muestra el proyecto Terraza Palace, refleja, en todo caso, la búsqueda de un camino propio para el que, en unas ocasiones, se recurre a las lecciones aprendidas junto a los maestros europeos y en otras, a las influencias personales, a las imágenes de un Mediterráneo que, en el caso de Bonet, se había sustituido a una edad temprana por el Río de la Plata. Esta diversidad se fue puliendo con el tiempo y la experiencia. Poco a poco, se abandonó la estricta observancia de los rigores racionalistas —el Grupo Austral se fue disolviendo de forma natural a partir de 1941 y experimentos



formales como la casa OKS recibieron muchas críticas por su excesiva abstracción miesiana— para entrar en una fase de “desaparición de la tensión” entre las influencias racionalistas y las alternativas que surgían de la propia experiencia americana (Liernur 1996).

En esta segunda fase de su obra, que Francisco Liernur identifica con las décadas de 1950 y 1960, se encuadra el edificio Terraza Palace, cuya documentación de anteproyecto es objeto de esta investigación y al que Bonet se refería con estas palabras:

“...En este edificio quise hacer un ensayo de bloque escalonado que quitara ese aspecto de gran masa, de fachada monstruo sobre el mar que suelen tener muchos edificios costeros. (...) Este planteo dio lugar a una fachada lateral neoplasticista, de forma triangular, con excelentes e inéditas posibilidades de composición” (Katzenstein, Natanson y Schwartzman, 1985, p. 64).

El análisis gráfico de los dibujos que se han estudiado respalda, aunque matiza, las palabras de Bonet. Es esta composición en bloque escalonado la que genera el edificio y la que inspira a su vez la campaña comercial de los jardines flotantes. Sin embargo, algunos de los análisis planteados sobre este edificio se apoyan, quizá con excesiva literalidad, en la definición del carácter neoplasticista de la fachada lateral enunciada por el propio Bonet (Álvarez y Roig 1996, p. 142; Ortiz y Baldellou 1978, p. 38).

Para nuestro análisis del edificio nos basaremos en la documentación custodiada por la Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Este archivo alberga parte del legado profesional de Ernesto Katzenstein, arquitecto poco conocido en España, pero cuya figura resulta fundamental para entender el panorama de la arquitectura argentina de la segunda mitad del siglo XX. Katzenstein (1932-1985) se graduó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1958, a la que se incorporó como docente en 1957 en las cátedras de Wladimiro Acosta y Juan Manuel Borthagaray. En 1976, en paralelo al complicado tiempo político y social que vivía la Argentina, en plena dictadura militar, puso en marcha un proyecto de formación alternativo, la *Escuelita*, junto a Tony Díaz, Rafael Viñoly y Justo Solsona. La *Escuelita*, nacida como alternativa a la docencia oficial, tenía un planteamiento informal y claramente experimental, basado en el debate social y la experiencia directa entre docentes y estudiantes. El proyecto fue, durante sus pocos años de vida (1976-1983) un “raro espacio de debate y de sociabilidad en un momento de censura política, de crisis de la arquitectura moderna y de emergencia de lo que terminaría siendo conocido, con mayor o menor precisión, como postmodernismo” (Delecave 2020, p. 125). En el campo profesional Katzenstein trabajó muy a menudo en colaboración con otros arquitectos —Baliero y Córdova, Justo Solsona, Mario Roberto Álvarez— y, entre 1956 y 1963, precisamente en la época en que se desarrolló el proyecto de Terraza Palace, junto a Antonio Bonet. Katzenstein y Bonet tuvieron una colaboración muy estrecha, que el argentino definió en ocasiones como de profesor y alumno (Rivas 2014, p. 157). A la vuelta de Bonet a España, en 1963, Katzenstein quedó a cargo de su despacho profesional en Buenos Aires y colaboraron a distancia durante unos años. Dentro del legado que Kat-

The documentation of the preliminary project studied in this research is described by Bonet as follows:

“...I wanted this building to be a trial for a staggered block which lightens the large mass of a giant façade overlooking the sea often found in coastal buildings. (...) This proposal resulted in a triangular Neo-Plasticist side façade, with excellent and novel possibilities for composition.” [translation by the author] (Katzenstein, Natanson y Schwartzman, 1985, p. 64).

The graphic analysis of the drawings studied supports Bonet’s words, albeit with some nuances. This staggered block composition both shapes the building and inspires the advertising campaign of the hanging gardens. However, some of the analyses proposed on this building are based, perhaps too literally, on Bonet’s definition of the Neo-Plasticist nature of the side façade (Álvarez y Roig 1996, p. 142; Ortiz y Baldellou 1978, p. 38).

Our analysis of the building is based on the documentation housed in the Architecture and Design Archives of the Faculty of Architecture, Design and Urbanism of the University of Buenos Aires. This archive holds part of the professional legacy of Ernesto Katzenstein, an architect who is virtually unknown in Spain, but who is vital to understanding the panorama of Argentinian architecture in the second half of the 20th century. Katzenstein (1932-1985) graduated from the Faculty of Architecture and Urbanism of UBA in 1958, having taken up teaching duties there in 1957 under the supervision of Wladimiro Acosta and Juan Manuel Borthagaray. In 1976, at a time when Argentina was going through a complicated political and social period, at the height of the military dictatorship, he set up a project for alternative education, the *Escuelita*, together with Tony Díaz, Rafael Viñoly and Justo Solsona. The *Escuelita*, conceived as an alternative to official teaching, adopted an informal and clearly experimental approach, based on social debate and direct experience between teachers and students. In its short lifespan (1976-1983) this project offered a “rare space for debate and socialising at a time of political censorship, crisis of modern architecture and emergence of what would become known, with varying degrees of accuracy, as postmodernism” (Delecave 2020, p. 125). Katzenstein often collaborated professionally with other architects -Baliero

and Córdoba, Justo Solsona, Mario Roberto Álvarez - and, between 1956 and 1963, at the exact time that the Terraza Palace project was proposed, he was also collaborating with Antonio Bonet. Katzenstein and Bonet were close collaborators, with a relationship that the Argentinian architect at times likened to that of a teacher and student (Rivas 2014, p. 157). Upon Bonet's return to Spain in 1963, Katzenstein remained in charge of his professional studio in Buenos Aires and they collaborated long-distance for some years. Documentation from these years of collaboration with Bonet has been identified in Katzenstein's legacy in the UBA, and particularly a series of freehand drawings on tracing paper in plans from the preliminary project for the Terraza Palace. The documentation comprises 12 plans and additional material (press cuttings, commercial leaflets, and several photographs).

As the plans were stored folded in files, their state of conservation is delicate. A fragment of tracing paper was added to several of them in order to include the slip with a small location plan and the signatures of Antonio Bonet and the client commissioning the project, N. [Norberto] Blumencweig. All the plans are duly scaled (1:100) and dated February 1957. While it cannot be stated categorically that the drawings are by Antonio Bonet, most appear to be signed by him. Therefore, we understand that, in this preliminary project phase, this is the most likely scenario².

Graphic representation

The compendium of plans from the preliminary project consists of nine floor plans for the different levels, the main elevation opposite the promenade and two sections. The plan for the access floor highlights how Bonet was able to combine different elements in his architecture without altering the essence of the project. The preliminary project includes two versions of the ground floor. One of these, rejected, shows a car park at the back of communal areas, while another, closer to the final construction, presents a space in which interior apartments are organised (figs. 2 and 3).

Access to the building is through a porticoed atrium that can be reached by car, a common feature in the architecture of his mentor in Paris. The roof of this space is resolved with subtle cylinder vaults, a constant and enduring

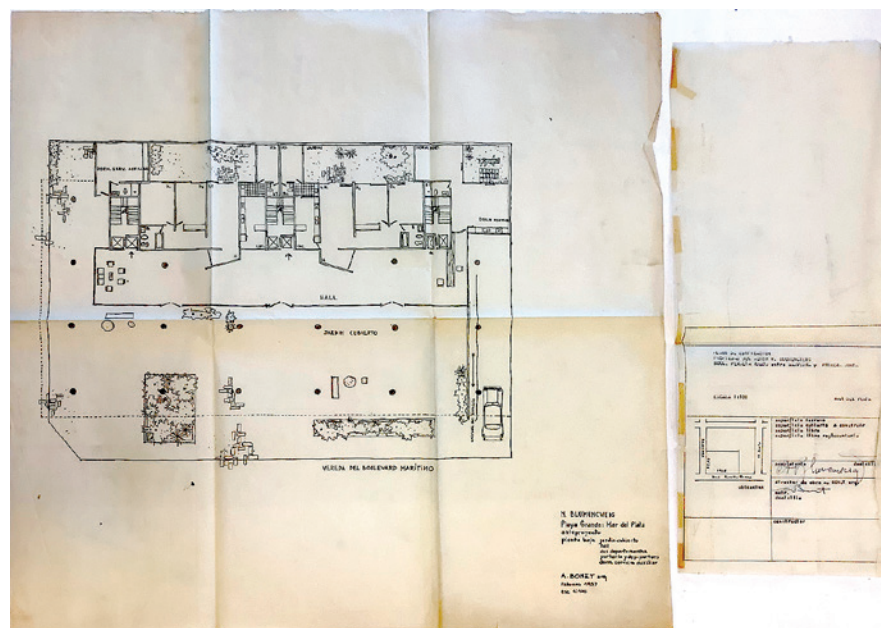
zenstein dejó en la UBA, se ha podido localizar documentación de aquellos años de colaboración con Bonet, particularmente una serie de planos de anteproyecto dibujados a mano alzada sobre papel vegetal correspondientes al proyecto de Terraza Palace. La documentación consta de 12 planos y material adicional (recortes de prensa, folletos comerciales y algunas fotografías).

Los planos se han guardado doblados en carpetas, por lo que su estado de conservación es delicado. A varios de ellos se les añadió un fragmento de papel vegetal para incluir la cartela con un pequeño plano de situación y las firmas del propio Antonio Bonet y del comitente del proyecto, N. [Norberto] Blumencweig. Todos los planos están debidamente escalados (1:100) y fechados en febrero de 1957. No es posible afirmar con seguridad que los dibujos sean del propio Antonio Bonet, aunque la mayoría de ellos están firmados de su puño y letra. Entendemos en cualquier caso que, en esta fase de anteproyecto, esto es lo más probable².

Representación Gráfica

El conjunto de planos del anteproyecto consta de nueve plantas de los diferentes niveles, el alzado principal frente al paseo marítimo y dos secciones. En la resolución de la planta de acceso encontramos a ese Bonet capaz de combinar elementos diversos en su arquitectura sin perder la esencia del proyecto. El anteproyecto incluye dos versiones de la planta baja. Una de ellas, descartada, en la que aparece un espacio de aparcamiento en la trasera de las zonas comunes y otra, más cercana al estado construido, en el que se organizan unos apartamentos interiores (figs. 2 y 3).

La llegada al edificio se ordena mediante un atrio porticado al que se puede acceder en vehículo, recurso tan característico de la arquitectura de





su maestro en París. La cubierta de este espacio se resuelve mediante unas sutiles bóvedas cilíndricas, elemento que nunca desapareció de su imaginario formal. La resolución de esta planta es elegante y limpia, definiendo tres franjas paralelas: una para el ajardinamiento exterior, otra para el espacio intermedio que define el pórtico y una tercera para el vestíbulo, organizado en una sola crujía acristalada. La transición espacial entre estas tres franjas —exterior, intermedio, interior— con sutiles cambios de nivel, es una de las cuestiones mejor resueltas del edificio (fig. 4).

La distribución de las plantas superiores es el punto más débil del proyecto. Los edificios de sección escalonada presentan una dificultad añadida al diseño de este tipo de inmuebles, que deben cumplir unos estrictos estándares derivados de la promoción comercial. Era necesario resolver de forma independiente cada una de las siete plantas ya que la longitud de la crujía va disminuyendo para resolver el escalonado. La anchura de cada una de las viviendas se mantiene los cinco primeros niveles, por lo que la proporción de las dos primeras plantas, resueltas sin terraza exterior corrida, es excesivamente alargada y obliga a organizar un salón pasante para el acceso a una de las habitaciones (fig. 5).

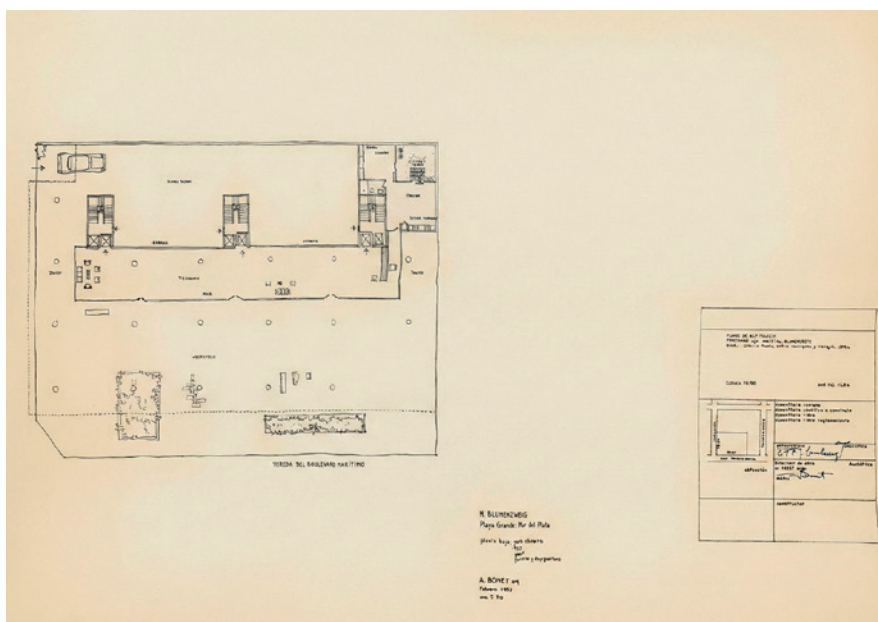
En las plantas superiores es necesario, además, incorporar unos patios de pequeñas dimensiones a modo de pozos de luz a los que abren dos de las habitaciones de la vivienda. Dado que la tercera habitación se sitúa en la medianera posterior del edificio, nos encontramos con un apartamento en primera línea de playa en el que ninguna de sus tres habitaciones tiene acceso directo a la vista del horizonte marino. Las dos últimas plantas del edificio, resueltas como dúplex y de unas proporciones mucho más regulares, se definen con mayor claridad, al optar por reducir el número de apartamentos duplicando la crujía a ambos lados de la escalera. Es aquí donde aparece la versión más

element in Bonet's formal imagery. This floor plan is resolved cleanly and elegantly, with three defined parallel strips: one for exterior garden areas, another for the liminal space outlined by the portico, and a third for the vestibule, which is designed as a single glazed bay. The spatial transition between these three strips - exterior, intermediate, interior - with subtle changes in level, is one of the best-resolved features in the building (fig. 4).

The weakest point in the project is the distribution of the upper floors. There is an added difficulty in designing buildings with staggered sections, as they must meet strict standards imposed by commercial promotion. Each of these seven floors had to be resolved independently as the staggering effect is achieved by gradually reducing the length of the bays. The width of all dwellings remained the same for the first five floors, but the proportion of the first two floors, without a full-length terrace, was excessively long, so that one of the rooms had to be accessed via the living room (fig. 5).

The upper floors also required the addition of small interior courtyards opening onto two of the rooms of the dwellings to provide lighting. As the third room is located on the back façade of the wall of the building this meant that there was a seafront apartment where none of the three rooms had a direct view of the sea. The last two floors of the building, duplexes with far more regular proportions, are more clearly defined as there were fewer apartments, doubling the bay on both sides of the stairs. This is where Bonet's more "modern" version appears, incorporating two vertical circulations - one connecting indoors and the other connecting terraces -, a large walk-through space where the staircase is an element of great visual importance. The dwellings at the ends also include an empty space over the living room, clearly inspired by Le Corbusier (fig. 6).

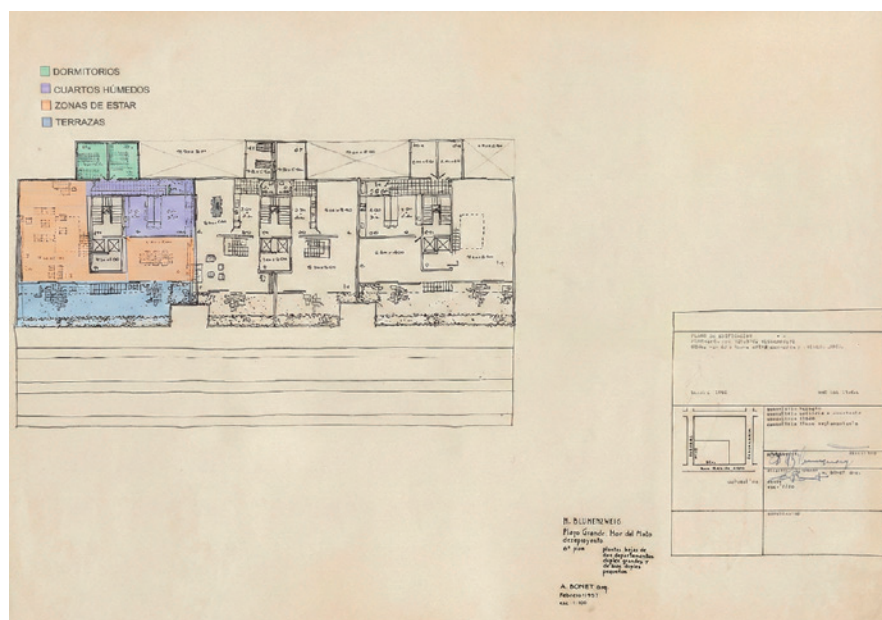
From the analysis of the section, particularly the details featured in the plan "Corte por los patios" (fig. 7), we can imagine it was a determining factor in the generation of the project, which seems to originate from the staggered terraces, "floating" over the ones directly below, creating a small covered space as a transition towards the interior of the dwelling. This treatment of these decontextualised elements generates



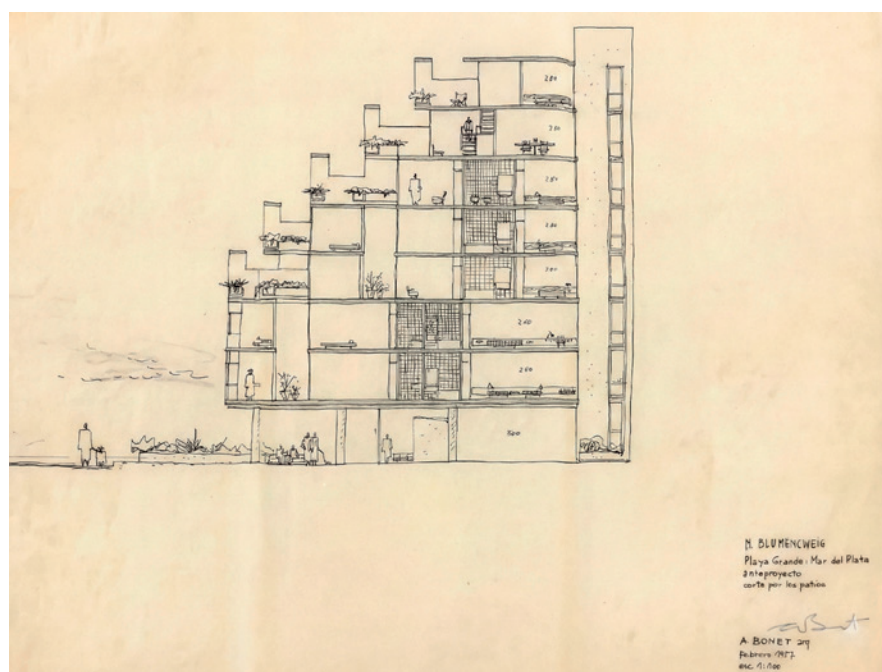




“moderna” de Bonet, que incorpora dos circulaciones verticales —una para la comunicación interior y otra para la conexión entre terrazas—, un gran salón pasante donde la escalera se integra como elemento de importancia visual y, en las viviendas de los extremos, un vacío sobre el salón de inspiración claramente corbuseriana (fig. 6).



6



7

a difference in form, which leads to a new composition method. This idea, which is extremely important in some movements reacting to modern architecture, was already found in some way in these more experimental projects by Antonio Bonet. It is therefore no coincidence that this section and the plan with the elevation overlooking the sea (fig. 8) are the subject of such painstaking examination. In graphic terms alone, these two drawings are extremely detailed, full of atmospheric elements clearly aiming to integrate the user into the building by featuring human figures. As Justo Solsona used to say in his classes in the Escuelita: “drawings speak” (Gaggero 2016).

At this stage in the project the technically unworkable idea of terraces being dedicated exclusively to gardens had already been abandoned, and the wide planters used to replace these helped solve the issue of privacy. These planters, combined with the brise-soleil elements found throughout the individual levels, are defining features in the unique image of the building's main elevation (fig. 9), which becomes even more interesting with the elegant details in glazed ceramic in yellow, blue, and red of the supports of the parasol roofs.

Despite their obvious value as the conceptual base for the project, later publications barely publicised these plans³. The section published appears as a simplified version of the original drawing, which loses its human scale and many of its graphic and expressive qualities. One of the more elaborate drawings, the elevation, is not featured in these publications. For this reason the proposals for the elevation and the section of the courtyards, including the characteristic colours defining the seafront façade of the building, have been redrawn (figs. 10 and 11).

These combinations of staggered terraces, brick parasol roofs and primary colours highlighted in the drawings are the most characteristic features of the building, and have almost certainly earned it the descriptive term “Neo-Plasticist” often used, as we have said, to refer to the project. Therefore, the triangular side façade (fig. 12) resulting from the staggering of the building is a consequence - rather than a generating idea - of this decision within the project.

Photographic records

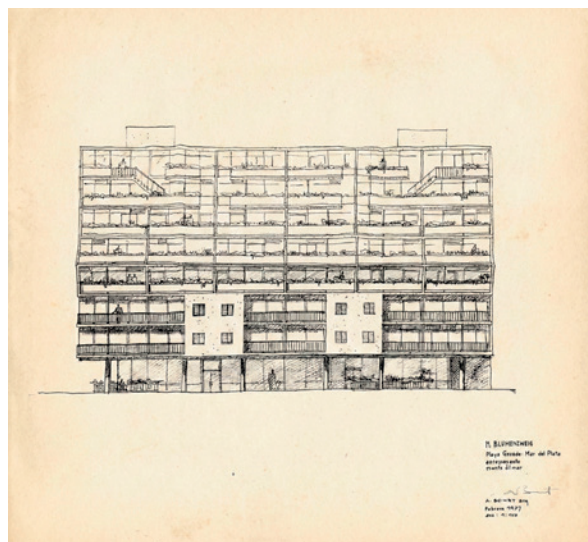
The photographic reportages of the work bear witness to the importance of the side view for the authors of the project. The archive consulted included a series of six black and white photographs, signed on the back with the initials E.K. (by Ernesto Katzenstein) which have turned out to be extremely revealing (fig. 13).

As can be seen, all the images were taken from angles framing the side elevations of the buildings, enhancing its geometry, and emphasising the plasticity of the *brise-soleil* elements which appear to float above the triangular mass of the building. This approach to the project, from the formal qualities of decontextualised elements, is a recurring theme in Katzenstein's interests, and in the teaching workshops of the Escuelita, taught alongside Francisco Liernur, which usually highlighted the work of Le Corbusier from a syntactical approximation. In the workshop for the teaching year 1977 an exercise was set which initially required the "creation of an architectural formation based on the formal repertoire of Cubist paintings" before examining a proposal combining the Villas La Roche, Savoye and Stein, through an "anagrammatic production by destroying and reconstructing the syntax, using elements such as openings, accesses, staircases, ramps,

Del análisis en sección, particularmente del detalle con el que está tratado el plano denominado "Corte por los patios" (fig. 7), podemos imaginar que ésta fue determinante para la generación del proyecto, que parece nacer a partir del esquema escalonado en el que cada terraza "flota" sobre la inferior, definiendo un pequeño espacio cubierto como transición hacia el interior de la vivienda. El tratamiento de estos elementos descontextualizados les otorga una cualidad formal diferente y, por tanto, conduce a un nuevo método compositivo. Esta idea, tan importante en algunos movimientos de reacción a la arquitectura moderna, estaba ya presente, de algún modo, en estos proyectos más experimentales de Antonio Bonet. No es casual, por tanto, que esta sección y el plano del alzado al frente marítimo (fig. 8) sean a los que más trabajo se les dedique. Desde un punto de vista meramente gráfico se trata de dos dibujos realizados con exquisito detalle, llenos de elementos de ambiente y con una evidente voluntad de integrar al usuario del edificio mediante la representación de la figura humana. Como solía decir Justo Solsona en aquellas clases de la Escuelita: "los dibujos hablan" (Gaggero 2016).

A estas alturas del proyecto ya se había abandonado la idea, técnicamente irrealizable, de que las terrazas se destinaran íntegramente a jardín, y la colocación de las amplias jardineras que los sustituyen ayudan a resolver el problema de la privacidad. Estas jardineras, en combinación con los elementos tipo *brise-soleil* que se distribuyen en cada nivel, definen la peculiar imagen del alzado principal del edificio (fig. 9), que cobra mayor interés con los elegantes detalles en cerámica vidriada en colores amarillo, azul y rojo de los soportes del parasol.

Pese a su evidente interés como base conceptual del proyecto, las publicaciones posteriores apenas difundieron estos planos³. La sección publicada aparece como una versión simplificada del dibujo original, que pierde el carácter humanista y muchas de sus cualidades gráficas y expresivas. El alzado,





uno de los dibujos más elaborados, no está presente en las citadas publicaciones. Por este motivo, se ha realizado un redibujado de las propuestas del alzado y el corte por los patios, que incluye los característicos colores que definen el frente marítimo del edificio (figs. 10 y 11).

Esta combinación de terrazas escalonadas, parasoles de fábrica y colores puros destacados en los dibujos, otorga al edificio su aspecto más característico y es la que, con toda seguridad, motiva el apelativo de “neoplasticista” con el que, como mencionábamos, se alude de forma habitual al proyecto. La fachada lateral (fig. 12), con el aspecto triangular que le da el escalonamiento del edificio, sería, así, una consecuencia de esta decisión de proyecto, más que una idea generadora.

Registro fotográfico

Los reportajes fotográficos de la obra dan fe de la importancia que la vista lateral tenía para los proyectistas. En el archivo consultado se han encontrado una serie de seis copias fotográficas en blanco y negro, firmadas por detrás con las iniciales E.K. (por Ernesto Katzenstein) que resultan muy reveladoras (fig. 13).

Como se puede apreciar, todas las imágenes se tomaron desde puntos de vista que encuadran los alzados laterales del edificio, realzan su geometría y enfatizan el juego plástico de las piezas de *brise-soleil* que parecen flotar sobre la masa triangular del edificio. Esta manera de aproximarse al proyecto, desde las cualidades formales de elementos descontextualizados, es una constante en el interés de Katzenstein, que, en los talleres docentes de la Escuelita, impartidos junto a Francisco Liernur, incidía habitualmente en la obra de Le Corbusier desde una aproximación sintáctica. En el taller del curso 1977 se planteaba un ejercicio que pedía, en una primera fase, la “creación de una conformación arquitectónica a partir del repertorio formal de pinturas

bathrooms, etc.” (Katzenstein y Liernur 1978, in Delecave 2020, p. 129).

The urban evolution of Mar del Plata has not been kind to the project and the side elevations are no longer so visible. On one side, there is a building directly adjoining the site, barely clearing the garage ramp, while on the other the street separates the building from a much taller hotel. Nevertheless, this side elevation is the one Bonet refers to in his description of the building, praising it for its “excellent and innovative composition potential”. The triangular shape created by the staggered terraces is resolved with great elegance using contrasting forms, such as extensive floor-to-ceiling joinery contrasting with haphazard small openings on the blind wall. In order to emphasise the lightness of the complex, the setting back of the ground floor raised on pilotis is very clearly marked. This device, clearly inspired by European Rationalism, transforms the façade into an independent artistic element raised from the ground as if it were an exhibition piece. Given Ernesto Katzenstein's interest in experimenting with composition in his teaching work, referred to above, it can be assumed that he collaborated very closely with Bonet in this project.

The historical archive of the Official College of Architects of Catalonia also houses another series of black and white photographs of the newly finished building, as well as other more recent images in colour. Many of these images,



whose authors are unknown, are framed almost identically to those chosen by Katzenstein for his reportage. Once again, its strong sculptural presence on the seafront can be seen, as well as the disaggregated and lightweight formal quality of its staggering. But above all we understand the interest shown in achieving the effect of the decontextualised volumes which make up the building. This idea is further strengthened with the use of highly contrasted *chiaroscuros* and is manifestly visible in the angle selected for the close-up photographs, using closed framing to transform fragments of the building into almost sculptural elements (fig. 14). It is in these photographs that it is possible to recognise the influence of the gaze of Le Corbusier and of his photographer, Lucien Hervé. Both painstakingly selected images in order to emphasise and dramatise Le Corbusier's most orthodox forms and principles.

Final reflections

Antonio Bonet is a good example of the fruitful architectural connections which have been established between Spain and Latin American countries over the years. Far from being one-sided, these relationships have nourished the work of architects on either side of the Atlantic. In fact, Bonet's best-known work was completed when he returned to Spain after years in Argentina. Important work such as La Ricarda, in El Prat de Llobregat (1962) or the Canódromo Meridiana (Meridiana dog-racing track) in Barcelona (1964) were born from the firm Rationalist convictions of their author, but are also undeniably the result of a formal sensitivity that he had experimented with in Buenos Aires. According to the documents analysed Ernesto Katzenstein may have been a decisive collaborator in the project in Mar del Plata. Their relationship channelled their shared interest in formal experimentation from syntax: individual elements, such as the *brise-soleil* in this building, are conceived as decontextualised pieces but become part of the composition through the characteristic staggered section of the project⁴. Bonet's arrival in Argentina and, above all, his meeting with Katzenstein, dispels the common assumption, supported by some critics, that the Catalan architect "[...] is the man who has taken the Mediterranean across the Atlantic" [translation by the author] (Bohigas 1953, p. 20). Far from it, this relationship exemplifies a healthy balance between both continents

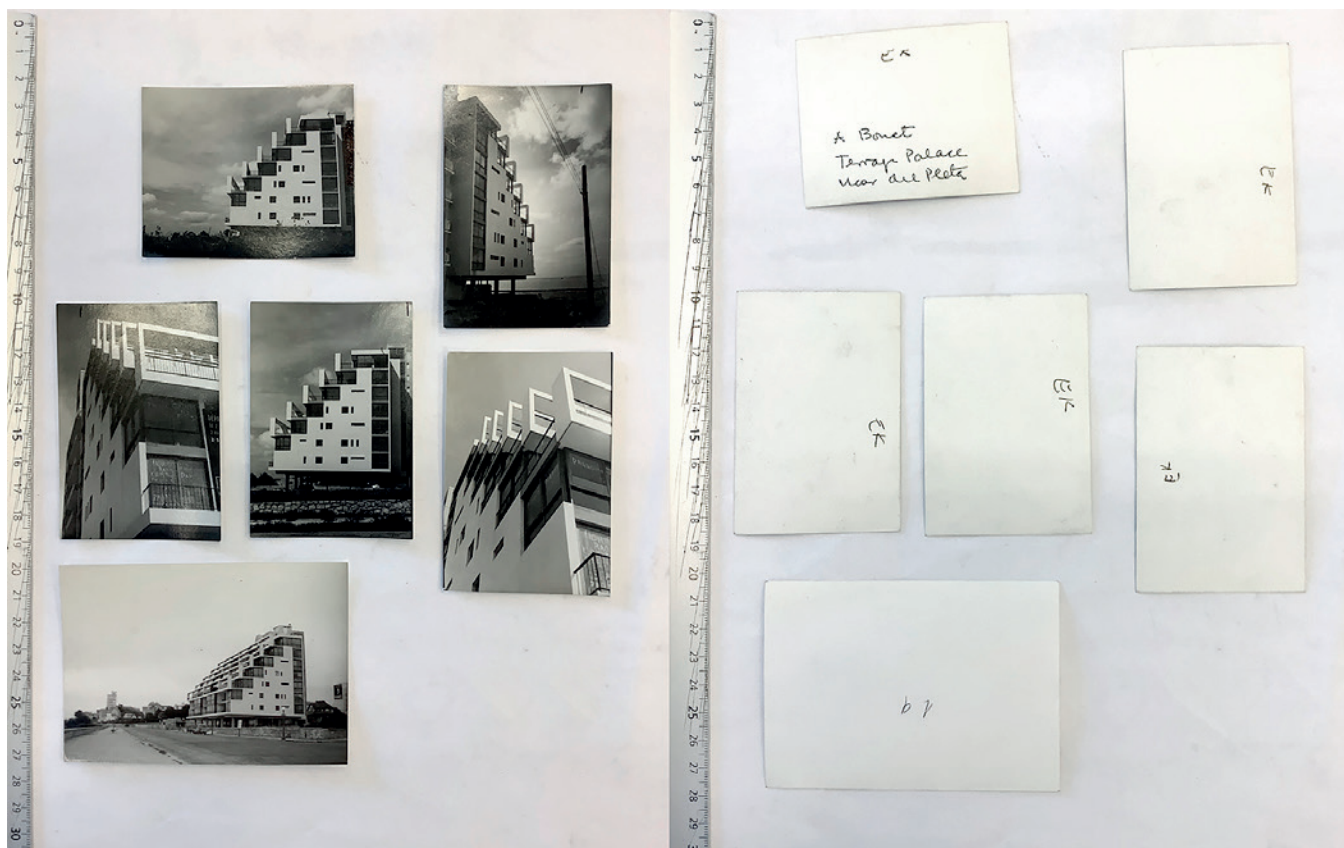


12

cubistas" para pasar posteriormente a una propuesta que combinara las villas La Roche, Savoye y Stein, mediante una "operación anagramática por destrucción y reconstrucción de la sintaxis, utilizando elementos como aperturas, accesos, escaleras, rampas, baños, etc." (Katzenstein y Liernur 1978, en Delecave 2020, p. 129).

La evolución urbana de Mar del Plata no ha sido generosa con el proyecto, ya que los alzados laterales tienen una visibilidad reducida. En uno de los lados el edificio adyacente se adosa a la parcela librando apenas la rampa del garaje y en el otro la calle separa al edificio de un hotel de mucha mayor altura. Aun así, este alzado lateral es al que Bonet se refiere en su descripción del edificio y que valoraba por sus "excelentes e inéditas posibilidades de composición". La forma triangular derivada del escalonamiento de las terrazas se resuelve con gran elegancia mediante contraste de formas, el de las grandes carpinterías de suelo a techo frente al desorden de los pequeños huecos en el paño ciego. Para reforzar la ligereza del conjunto, se marca con mucha claridad el retranqueo de la planta baja elevada sobre pilotis. Este recurso, de inconfundible aroma a racionalismo europeo, convierte la fachada en un elemento plástico independiente elevado del terreno a modo de objeto de exposición. Conocidos los intereses de experimentación compositiva de Ernesto Katzenstein en su labor docente, a los que nos referíamos anteriormente, podemos aventurar una colaboración muy directa entre ambos en el desarrollo de este proyecto.

En el archivo histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña se conserva otra serie de copias fotográficas en blanco y negro del edificio recién terminado y algunas imágenes más recientes, a color. Muchas de estas



13



14

which enabled, as Bohigas put it, Río de la Plata to also reach Mediterranean shores.

Notes

1 / This article is based on part of the results of the research project: *Conexiones de la arquitectura española con las Américas: academia, profesión y difusión (1976-2006)*. RETRANSLATES02. (I.P.1: Ana Esteban Maluenda; I.P.2: Marta García Carbonero; Ref.: PID2022-138760NB-C22).

2 / Figure 2 reflects the current condition of the documentation. To optimize reproduction quality for this work, the other drawings were digitally treated to remove creases and irregularities.

3 / Among others, the compilation of the Argentinian repertoire of Antonio Bonet created by Ernesto Katzenstein or the catalogue of the exhibition held on him at the College of Architects of Catalonia.

4 / Manuel Alejandro Rivas holds that Ernesto Katzenstein joined Bonet's Argentinian studio when the work was in its final stages. This statement is not incompatible with our theory, as the plans provided are from the final phases of the project (February 1957), after he had joined in 1956.

References

- Álvarez, F. y Roig, J. (1996) Antoni Bonet Castellana 1913-1989: [exhibition]. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Bonet, A., 1987. *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. Barcelona: Tibidabo.
- Bohigas, O., 1953. Otro catalán que triunfa en América. *El arquitecto Antonio Bonet*. *Destino*, nº 816, pp. 19-20.
- Delecave, J., 2020. ¿Cuál La Escuelita? Silencio, fragmentación y denuncia en los talleres de Ernesto Katzenstein, Francisco Liernur y Eduardo Leston (1977-1981). *Registros. Revista de Investigación Histórica*, vol. 16, nº 2, pp. 124-150.
- Esteban Maluenda, A., 2021. Conexiones transatlánticas. Antonio Bonet y Eladio Dieste: la alteridad constructiva. *Anales del IAA*, nº 51(2), pp. 1-13.
- Gaggero, J., 2016. *La Escuelita. Enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina (1976 - 1981)* <<https://www.archdaily.cl/cl/798045/la-escuelita-el-documental-ensenanza-alternativa-de-arquitectura-en-la-argentina-de-1976-1981>>. [Accessed Sep 18, 2024]
- Hernández Soriano, R., 2016. Antonio Bonet y el Grupo Austral, el valor de un manifiesto. In Chaves Martín, M.A. (ed.) *Ciudad, arquitectura y patrimonio*. Madrid: Grupo de Investigación "Arte, arquitectura y comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- Katzenstein, E., Natanson, G. y Schwartzman, H., 1985. *Antonio Bonet: arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio.
- *La escuelita: cinco años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina: 1976-1981*, 1981.

imágenes, cuya autoría desconocemos, utilizan encuadres casi idénticos a los elegidos por Katzenstein en su reportaje. Se aprecia de nuevo la rotundidad escultórica de su presencia en el frente marítimo. También la cualidad formal disgregada y ligera de su escalonamiento. Pero, sobre todo, entendemos el interés mostrado en conseguir ese efecto de volúmenes descontextualizados que compone el edificio. Esta idea se refuerza por el uso de claroscuros muy contrastados y se pone de manifiesto en el ángulo escogido para las fotografías más cercanas, donde se utilizan encuadres cerrados que convierten los fragmentos del edificio en elementos casi escultóricos (fig. 14). Es en estas últimas donde reconocemos la influencia de la mirada de Le Corbusier y su fotógrafo, Lucien Hervé. Ambos seleccionaban cuidadosamente las imágenes con el objetivo de enfatizar y dramatizar las formas y principios arquitectónicos más ortodoxos del maestro.

Reflexiones finales

Antonio Bonet es un buen ejemplo de las fructíferas conexiones arquitectónicas que, a través de los años, se han tejido entre España y los países americanos. Estas relaciones, lejos de producirse de manera unidireccional, han ido nutriendo la obra de arquitectos a ambos lados del Atlántico. En el caso concreto de Bonet, su trabajo más conocido se produjo, precisamente, a su vuelta a España tras sus años en Argentina. Obras importantes como La Ricarda, en el Prat de Llobregat (1962) o el Canódromo Meridiana en Barcelona (1964) nacen de las firmes convicciones racionalistas de su autor, pero son, innegablemente, hijas de una sensibilidad formal experimentada en Buenos Aires. Su relación con Ernesto Katzenstein quien, a la vista de la documentación analizada, pudo tener una colaboración decisiva en el proyecto de Mar del Plata, canalizó el interés de ambos por la experimentación formal desde la sintaxis: elementos individuales, como los *brise-soleil* de este edificio, que se conciben como piezas descontextualizadas, pero pasan a formar parte de la composición a través de la característica sección escalonada del proyecto⁴. La llegada de Bonet a Argentina y, sobre todo, su encuentro con Katzenstein, permite superar el lugar común, alimentado por algunos críticos, que sostiene que el arquitecto catalán “[...] es el hombre que ha llevado el Mediterráneo a la orilla del Atlántico” (Bohigas 1953, p. 20). Lejos de ello, esta relación ejemplifica un saludable equilibrio entre ambos continentes que permitió, parafraseando a Bohigas, que el Río de la Plata llegase también a orillas del Mediterráneo.

Notas

1 / Este artículo recoge parte de los resultados del proyecto de investigación: *Conexiones de la arquitectura española con las Américas: academia, profesión y difusión (1976-2006)*. RETRANSLATES02. (I.P.1: Ana Esteban Maluenda; I.P.2: Marta García Carbonero; Ref.: PID2022-138760NB-C22).

2 / La figura 2 refleja el estado actual de la documentación. A efectos de la calidad de reproducción de esta publicación se han tratado digitalmente el resto de los planos para eliminar dobleces e irregularidades.

3 / Entre otros, la recopilación de la obra argentina de Antonio Bonet elaborada por el propio Ernesto Katzenstein o el catálogo de la exposición que le dedicó el Colegio de Arquitectos de Cataluña.



4 / Manuel Alejandro Rivas sostiene que la incorporación de Ernesto Katzenstein al estudio argentino de Bonet se produjo cuando se estaba acabando el edificio. Creemos que esta afirmación no es incompatible con nuestra tesis, ya que los planos aportados corresponden a las últimas fases del proyecto (febrero 1957), fecha posterior a su incorporación (1956).

Referencias

- Álvarez, F. y Roig, J. (1996) Antoni Bonet Castellana 1913-1989: [exposición]. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Bonet, A., 1987. *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. Barcelona: Tibidabo.
- Bohigas, O., 1953. Otro catalán que triunfa en América. El arquitecto Antonio Bonet. *Destino*, nº 816, pp. 19-20.
- Delecave, J., 2020. ¿Cuál La Escuelita? Silencio, fragmentación y denuncia en los talleres de Ernesto Katzenstein, Francisco Liernur y Eduardo Leston (1977-1981). *Registros. Revista de Investigación Histórica*, vol. 16, nº 2, pp. 124-150.
- Esteban Maluenda, A., 2021. Conexiones transatlánticas. Antonio Bonet y Eladio Dieste: la alteridad constructiva. *Anales del IAA*, nº 51(2), pp. 1-13.
- Gaggero, J., 2016. *La Escuelita. Enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina (1976 - 1981)* <<https://www.archdaily.cl/cl/798045/la-escuelita-el-documental-ensenanza-alternativa-de-arquitectura-en-la-argentina-de-1976-1981>>. [Consultado: Sep 18, 2024]
- Hernández Soriano, R., 2016. Antonio Bonet y el Grupo Austral, el valor de un manifiesto. En Chaves Martín, M.A. (ed.) *Ciudad, arquitectura y patrimonio*. Madrid: Grupo de Investigación “Arte, arquitectura y comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- Katzenstein, E., Natanson, G. y Schwartzman, H., 1985. *Antonio Bonet: arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio.
- *La escuelita: cinco años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina: 1976-1981*. Cursos de Arquitectura 1976-1981. Buenos Aires: Editora.
- Liernur, F., 1996. Antonio Bonet. Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata. *Cuadernos de Historia IAA*, nº 7, pp. 4-23.
- Ortiz, F. y Baldellou M.A., 1978. *La obra de Antonio Bonet*. Buenos Aires: Ediciones Summa.
- Rivas, M., 2014. *Contribución de Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna: (1954-1966)*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.
- Ródenas García, J. F., 2016. Antonio Bonet. Sistemas de agregación urbanística análisis gráfico de las viviendas del poblado Hifrensa (1967-75). *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 21(28), pp. 216–227. doi: 10.4995/ega.2016.6309.
- Tabera Roldán, A. y González Presencio, M., 2021. Fragmentos y ensoñaciones surrealistas en las propuestas gráficas de Antonio Bonet. De París a Buenos Aires: 1936-1939. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26(43), pp. 154–167. doi: 10.4995/ega.2021.14970.
- *Cursos de Arquitectura 1976-1981*. Buenos Aires: Editora.
- Liernur, F., 1996. Antonio Bonet. Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata. *Cuadernos de Historia IAA*, nº 7, pp. 4-23.
- Ortiz, F. y Baldellou M.A., 1978. *La obra de Antonio Bonet*. Buenos Aires: Ediciones Summa.
- Rivas, M., 2014. *Contribución de Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna: (1954-1966)*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.
- Ródenas García, J. F., 2016. Antonio Bonet. Sistemas de agregación urbanística análisis gráfico de las viviendas del poblado Hifrensa (1967-75). *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 21(28), pp. 216–227. doi: 10.4995/ega.2016.6309.
- Tabera Roldán, A. y González Presencio, M., 2021. Fragmentos y ensoñaciones surrealistas en las propuestas gráficas de Antonio Bonet. De París a Buenos Aires: 1936-1939. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26(43), pp. 154–167. doi: 10.4995/ega.2021.14970.