



Nº 10 • 2024  
ISSN 2444-121X

# Vidrio y arquitectura: el apogeo del vitral en la Buenos Aires de principios del siglo xx.

*Pablo Juan Chiesa.*

*Departamento de Conservación y Restauración  
del Honorable Senado de la Nación Argentina.*

[pablojuanchiesa@gmail.com](mailto:pablojuanchiesa@gmail.com)

- Fecha de recepción: 04-03-2024 - Fecha de aceptación: 15-07-2024 • Pags. 225 - 251
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.165>

## RESUMEN

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, factores tecnológicos, políticos y económicos promovieron la importación y formación de talleres de vitrales en la ciudad de Buenos Aires. Este artículo analiza la evolución del mercado y el uso del vidrio artístico en la arquitectura pública y privada, definiendo sus características proyectuales, simbólicas y estéticas adoptadas en cuatro edificios singulares.

**PALABRAS CLAVE:** vitral; arquitectura; Buenos Aires; talleres.

## **GLASS AND ARCHITECTURE: THE APOGEE OF STAINED GLASS IN BUENOS AIRES AT THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY.**

## ABSTRACT

*Between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, technological, political, and economic factors promoted the importation and formation of stained glass workshops in the city of Buenos Aires. This article analyzes the market evolution and the use of artistic glass in public and private architecture, defining its projectual, symbolic, and aesthetic characteristics, adopted in four unique buildings.*

**KEY WORDS:** stained glass; architecture; Buenos Aires; workshop.



Figura 1

Iglesia del Pilar. Ventanales con cerramientos de ónix.  
siglo XVIII. 2024.

## VIDRIO Y ARQUITECTURA: EL APOGEO DEL VITRAL EN LA BUENOS AIRES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

*Pablo Juan Chiesa.*

Departamento de Conservación y Restauración  
del Honorable Senado de la Nación Argentina.

Hasta las primeras décadas del siglo XIX, la enorme distancia que separaba la antigua capital del Virreinato del Río de la Plata de los principales centros de producción del vidrio, y la ventaja de un clima templado, rezagaron el desarrollo de este material como elemento de cerramiento arquitectónico. El escaso empleo comprendía en mayor medida a las iglesias, donde, en ocasiones, era reemplazado por finas láminas de ónix (Fig. 1) o cristal de roca, sino por simples lienzos<sup>1</sup>.

A partir de 1860, múltiples factores impulsaron su comercialización en Buenos Aires. En el contexto internacional: el *revival* del vitral después de siglos de agonía; los avances tecnológicos que aceleraron y abarataron los costos de producción y traslado; y la difusión del academicismo, el eclecticismo historicista y el modernismo paneuropeo, que definieron las características de la arquitectura pública y privada. En el aspecto regional: la sanción de la Constitución Nacional de 1853 en cuyo Artículo 25 fomentaba la inmigración europea que tuviese como objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes; el consiguiente aluvión migratorio que superó en número a la exigua población local; el arribo de ingenieros, arquitectos, artistas y especialistas en ornato; el posicionamiento de la Argentina como potencia agroexportadora; y el proyecto de Estado Nacional que generó una vasta infraestructura

La ausencia de una industria local urgió la contratación de compañías europeas, que enviaban en barco su producción, para luego ensamblarla en Buenos Aires. No obstante, navegar el Océano Atlántico atravesando tempestades implicaba un gran riesgo material y económico. Un artículo publicado en 1862 en el diario porteño *El Nacional*, con motivo de la inauguración del edificio de la Bolsa de Comercio, testimonia los daños que solían sufrir estas importaciones: “Las puertas del vestíbulo tienen colocados hermosos vidrios de color hechos expresamente según diseños de los Arquitectos y fabricados en Europa. En el techo de cristal hemos notado que se han colocado medios vidrios, en lugar de vidrios enteros como tiene la mayor parte del techo pero tenemos entendido que estos se han de sacar para recibir nuevos en cuanto lleguen otros que han mandado traer de Europa. La rotura desgraciadamente de tantos vidrios de los primeros, que vinieron aunque se mandó por más de lo que se necesitaba, hizo inevitable la colocación de medios, no habiendo aquí como reemplazarlos”<sup>2</sup>.

En 1875, el mismo periódico hizo mención a la creación de la primera industria de vidrios en la ciudad: “La fábrica pertenece al Sr. Chantrier, y está situada en la calle Garay, esquina Perú 499. Es una nueva industria que entre nosotros tiene que hacer camino. Es curioso ver como en el término de treinta segundos fabrican un vaso, un tubo, cualquier objeto de vidrio”<sup>3</sup>. Aun así, faltaría una década para la formación de talleres locales de vidrieras artísticas.

La casa Meyer & Cía. de Múnich, fundada en 1847 y declarada Manufactura Real e Instituto de Arte y Pintura sobre Vidrio, fue una de las primeras y más grandes importadoras de Sudamérica. En la ciudad de Buenos Aires al menos siete iglesias poseen vitrales de esta firma, entre las que se destacan la del Salvador, Nuestra Señora de las Victorias y Nuestra Señora de Nueva Pompeya. La memoria de la empresa revela su *modus operandi* en estas latitudes: en 1865 inauguró una sucursal en la ciudad de Londres que, hasta la Primera Guerra Mundial, se encargó también de los proyectos en América. El cónsul alemán en Argentina, Adolfo P. Weber, fue uno de los representantes de la firma en el continente, cuya función era establecer la relación entre los comitentes y la empresa, como así también la gestión del desembarco y armado de las piezas<sup>4</sup>. Este accionar fue imitado por otras compañías extranjeras que gradualmente designaron sus agentes en el país.

Respecto a los encargos, resulta interesante el análisis de la restauradora Paula Farina Ruiz que establece una relación entre la demanda y la calidad de algunos vitrales enviados a América. Según la especialista: “para responder a los numerosos pedidos, los talleres europeos colocaban en los hornos varios vidrios en simultáneo, más de lo habitual, manteniendo las mismas curvas de cocción, lo que produjo diferencias en la adherencia de los esmaltes y grisallas de aquellas piezas que se colocaban en el centro y recibían menor temperatura y las que se ubicaban en los extremos. Esta variación en el horneado con el tiempo ha generado el desprendimiento de esmaltes, una patología compleja de resolver cuando se proyecta la conservación y restauración de vidrieras históricas”<sup>5</sup>.

## PRIMEROS TALLERES NACIONALES

En 1887 arribó a la Argentina, procedente del puerto de Barcelona, el español Feliciano Mary, de 30 años, casado y dibujante de profesión<sup>6</sup>, quien ese mismo año fundó en Buenos Aires el que se considera el primer taller de vidrieras artísticas. La revista *La Ilustración Sudamericana* le dedicó en 1898 un extenso artículo donde ponderó, con cierto chovinismo, su calidad y producción local<sup>7</sup>; cualidades que fueron reconocidas oficialmente en la Exposición Universal de 1889, donde se le otorgó una mención honorífica por sus vidrios grabados, y en 1899 recibió el Gran Diploma de Honor en la Exposición Nacional. La obra comprende el carácter religioso, hallándose algunos ejemplares en las iglesias de La Piedad, san Miguel Arcángel, La Concepción, san Telmo, La Merced, y del Seminario Conciliar; y también el género civil, como los encargos para el Banco Español (demolido) y una veintena de residencias particulares. Llegó incluso a producir vitrales para las Hermanas Adoratrices y unas cuatro viviendas en Montevideo.

***Las guías comerciales y anuarios del período brindan un detallado registro que permite analizar la evolución del mercado: en 1895 figuraban dos talleres, en 1928 treinta***

Progresivamente, surgieron fábricas regionales, en su mayoría fundadas por extranjeros radicados en Buenos Aires. Las guías comerciales y anuarios del período brindan un detallado registro que permite analizar la evolución del mercado: en 1895 figuraban dos talleres, Bucheton A. ubicado en la calle Lavalle 676, y Feliciano Mary en Suipacha 1022<sup>8</sup>; en 1908 eran cinco<sup>9</sup>, entre ellos Heywood C.F, instalado en Suipacha 628, que se diferenciaba en los anuncios por aplicar la singular técnica de *cloisonné*<sup>10</sup>; en 1913 eran nueve<sup>11</sup>, incluida la firma importadora Gaudin y Cía. de Francia; en 1922 se registraron veinticinco<sup>12</sup> y en 1928 treinta<sup>13</sup>.

Uno de los talleres con mayor actividad fue el fundado por el catalán Antonio José Estruch (1873-1957), originario de Sabadell. Hijo de un modesto tejedor, comenzó educándose en el dibujo y continuó la formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, hasta conseguir una pensión que le permitió estudiar en Madrid. Gracias al mecenazgo del industrial y banquero Francisco de Paula Ponsà y Cantí, se trasladó a París y Roma para observar a los grandes maestros y recibir lecciones de Benjamín Constant y Paul Laurent. La temática histórico-religiosa que caracterizó a su producción ya se evidenciaba durante la estancia en la capital italiana, donde, en 1898, la revista *La Ilustración Artística* destacó el lienzo *Las bodas de Canaán*<sup>14</sup>. Entre las exhibiciones se destaca la de 1903 cuando presentó diez obras bíblicas de importantes dimensiones en el Salón Parés de Barcelona, que recibió elogiosas críticas por parte del mismo medio<sup>15</sup>. Un aparente declive en la actividad artística lo habría motivado a tomar un préstamo para embarcarse a Buenos Aires, donde llegó el 30 de enero de 1910. En los



Figura 2

Nuestra Señora de Balvanera.  
Vital de la Iglesia.

Realizado por el taller del catalán Antonio José Estruch. 2024.

primeros años continuó con la producción pictórica, hasta crear en 1922 una firma de vitrales. Dentro de la obra de esta manufactura se pueden mencionar el Café Tortoni, la Confitería Las Violetas, las iglesias de Nuestra Señora de Balvanera (Fig. 2), y Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa, para la que le fueron encomendadas aproximadamente 150 vidrieras<sup>16</sup>.

## EL PABELLÓN ARGENTINO

Si bien, algunos edificios gubernamentales levantados entre 1860 y 1880 incorporaron vitrales en su repertorio ornamental, el primero en que tuvieron un papel protagónico fue el Pabellón Argentino para la Exposición Universal de 1889 (Fig. 3).

Esta construcción, encargada por el gobierno al arquitecto francés Albert Ballu (1849-1939), con el objeto de exhibir la producción nacional, tenía la particularidad de ser diseñada para montarse en París y, finalizado el evento, trasladarse a Buenos Aires donde sería reutilizada como museo. El desarme era posible gracias al empleo de un moderno sistema constructivo en seco, compuesto de una estructura de hierro, realizada por la *Société des Ponts et Travaux en Fer*, que sujetaba los revestimientos cerámicos y de vidrio en las cúpulas, cubiertas, pisos y frentes. La ausencia de muros de carga permitió la abertura de grandes vanos cubiertos con vidrieras, que exhibían motivos alusivos a la Argentina.



Figura 3

Harry Grant Olds.

Pabellón Argentino montado en la Plaza san Martín de Buenos Aires.

Hacia la izquierda se observa el gran vitral alegórico. C. 1900. Colección Adolfo Brodaric.

Del conjunto de vitrales, el mayor se ubicaba en el eje de la fachada orientada al río Sena, enfrente al ingreso principal, y llevaba el título *La República Francesa y la Ciudad de París reciben a la República Argentina*<sup>17</sup>. El cartón fue realizado por el pintor francés Charles Toché y materializado por el taller de Eugène Oudinot. La escena, con algunas variantes respecto al rearmado en Buenos Aires, fue reproducida por *La Ilustración Sudamericana* (Fig. 4), y es, hasta la fecha, el único registro completo de la composición: en el centro se encuentra “Gallia”, vestida con un atuendo contemporáneo y entronizada en lo que asemeja ser un templo, donde la escolta una fama de pie. El artista la retrató en el acto de recibir a la “República Argentina”, caracterizada en la perspectiva europea como una exótica mujer que eleva la figura de la fortuna. En los laterales, contemplan la escena los cortejos de ambas naciones; mientras que, en el extremo superior, la alegoría del progreso sostiene con una cuerda las iniciales de Francia y Argentina.

El vitralista Édouard Didron (1836-1902) dedicó al Pabellón Argentino un pormenorizado análisis en el célebre artículo “Le vitrail depuis cent ans et à l’exposition de 1889” que redactó para la *Revue des Arts Decoratifs*<sup>18</sup>. Su crítica se centró en el uso mixto de vidrio común y uno nuevo fabricado en los Estados Unidos. Este último, desarrollado por John La Farge y Louis Comfort Tiffany, se caracterizaba por tener variedades de texturas y opalescencias. Según Didron, había logrado favorables efectos en los colores y plumas de los pavos reales plasmados en los ventanales de la planta baja; pero no resultó así en el gran vitral alegórico, donde la composición artística le pareció carente de dignidad y el colorido desagradable, con excepción de la aplicación de *verre américain* en las columnas del templo, donde el veteado violeta había conseguido un excelente resultado.

Finalizada la exposición, el Pabellón fue trasladado a Buenos Aires y rearmado en la Plaza san Martín, donde tuvo distintos usos hasta convertirse en sede del Museo Nacional de Bellas artes<sup>19</sup>. En 1933, el plan de creación del Parque del Retiro en ese espacio implicó su polémico desguace. Una Comisión de Investigaciones Históricas solicitó a la Cámara de Diputados la suspensión de los trabajos por considerarlo un gran exponente arquitectónico, “En estos momentos se está sacando los vitreaux artísticos y es de suponer que después de 41 años los tornillos herrumbrados se romperán causando deterioros de importancia”, advertía la misiva fechada el 23 de mayo de ese año<sup>20</sup>. Lamentablemente, el pedido fue ignorado, el Pabellón desmantelado y sus piezas subastadas, desconociéndose el destino de los vitrales o si aún existen.



Figura 4

Charles Clérie. Grabado del gran vitral del Pabellón Argentino.

Realizado por Charles Toché y Eugène Oudinot. 1894. La Ilustración Sudamericana.



Figura 5

El Palacio del Congreso Nacional Argentino.  
Álbum Aficionado.  
C. 1914. Archivo General de la Nación Argentina.

## EL PALACIO DEL CONGRESO NACIONAL

En 1880, como corolario del proceso de Organización Nacional, Buenos Aires fue declarada capital federal permanente, y surgió la necesidad de edificar las sedes de los tres poderes republicanos. De ellas, se destaca el monumental Palacio del Congreso (Fig. 5), cuyo proyecto se definió en 1895 por un concurso internacional -el primero para un edificio nacional-, ganado por el arquitecto italiano Víctor Meano (1860-1904), quien asumió la dirección de obra.

La comisión a cargo de la construcción determinó que “El proyecto a adoptarse debía ser aquel que prometiese resultar el primer monumento arquitectónico de la Capital argentina y su principal ornamento”<sup>21</sup>. Esta ambición se refleja en el detallado contrato firmado el 29 de mayo de 1897 con la empresa constructora, Pablo Besana y Hno., cuyo articulado había sido definido por el propio Meano. En el Capítulo XIV, titulado Vidrios, se especificaba: “En los cielos rasos de la cámara y escaleras principales se colocarán vidrios pintados a fuego, según los dibujos que entregará el Arquitecto. En esta clase se incluirán también los llamados vitraux, que se deberán hacer a perfecta regla de arte”<sup>22</sup>.



Figura 6

Palacio del Congreso Nacional Argentino.  
El gran vitral del recinto de sesiones de la Cámara de Diputados.  
2024.



Figura 7

**Cámara de Diputados.**

La estructura metálica fabricada en Alemania que sostiene la cubierta y la claraboya del vitral del recinto de la Cámara de Diputados

Conforme a los preceptos higienistas, se había dado especial atención a la propagación de abundante luz solar en los espacios interiores, tema que analiza la restauradora María Soledad Castro: “Esta idea se manifiesta en el edificio y en las cartas escritas por Meano en réplica a modificaciones al proyecto original, solicitadas por la comisión a cargo de la obra. Allí se detallan los ajustes en el ingreso de la luz, debido a que los salones principales no tienen comunicación con el exterior, por lo que se recurrió a la perforación de los cielorrasos para obtenerla. Al detenernos en este concepto de la luz programada, nos preguntamos si no da otro giro a nuestra mirada sobre la conservación del conjunto de vitrales, que fueron concebidos para dar paso a la luz natural y vertical; entonces, la intervención de los espacios queda condicionada por ese esquema”<sup>23</sup>.

Víctor Meano fue asesinado el 1 de junio de 1904 cuando el edificio se encontraba en plena construcción y los vitrales aún no se habían materializado. Debido a la falta de documentos, se desconoce si el arquitecto llegó a confeccionar dibujos para las vidrieras, tal como especificaba el contrato. La Inspección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación continuó la obra, respetando en parte el programa original, completando los interiores hacia 1910.

Con 130,36 metros cuadrados, el vitral que ilumina el hemiciclo de la Cámara de Diputados es el más grande del Palacio y uno de los mayores de la ciudad de Buenos Aires (Fig. 6). Su relevancia, como la de otros del edificio, no solo se ciñe al tamaño sino también al grado de representatividad en el interior, donde es el único elemento artístico que transmite en lenguaje simbólico el destino institucional. Domina la composición el Escudo Nacional Argentino, ubicado en el centro a modo de sol naciente, de cuyos rayos emanan y disponen en abanico ocho figuras alegóricas: la agricultura, el trabajo e industria, la retórica, la historia, la paz, el poder militar, la ganadería y el comercio. Las acompañan fasces romanas, hachas, cabezas leoninas, coronas de laureles, grutescos y demás motivos de impronta clásica, afines al estilo greco-romano que prevalece en el palacio.

Asimismo, merece atención el complejo armazón de hierro fabricado en Burbach, Alemania, que sostiene la cubierta y la claraboya, y del que se amarran los tensores que sujetan el vitral (Fig. 7). A principios del siglo XX se añadieron espejos a esta estructura para reflejar la luz y extenderla al perímetro del lucernario; los que, años después, fueron retirados por motivos desconocidos.

Pese a no haber firmas que indiquen el artista o taller que lo produjo, el investigador Adolfo Brodaric<sup>24</sup> halló en una publicación de 1906 la atribución al pintor italiano Antonio Raus. Poco se sabe sobre su formación y actividad artística: trabajó junto al hermano, Salvatore, con quien tenía un taller en Buenos Aires en la calle Cerrito 825. Se especializaron en la pintura mural y realizaron trabajos en las iglesias de san Miguel Arcángel y san Nicolás de Bari. Es probable que hayan sido contratados directamente por la empresa constructora para confeccionar los cartones de los vitrales del Congreso. En cuanto al traspaso al vidrio, se ignora por el momento si fue realizado por una firma local o extranjera; pero, no se puede pasar por alto que para esa fecha había cerca de cinco talleres en la capital.

## EL TEATRO COLÓN

El complejo proceso de construcción del máximo coliseo argentino, y uno de los teatros líricos más prestigiosos del mundo, abarca un período de veinte años que inicia en 1888 con el llamado licitación para su construcción, hasta la inauguración oficial el 25 de mayo de 1908<sup>25</sup>; lapso en el que intervinieron consecutivamente tres arquitectos: los italianos Francisco Tamburini (1846-1890) y Víctor Meano, y el belga Julio Dormal (1846-1924). Este último, modificó y proyectó la mayor parte de los interiores en clave francesa.

La significancia del programa ornamental se manifiesta en la creación de una Comisión Municipal a cargo de la edificación y decoración, de la que formaba parte Dormal, designado arquitecto director tras la muerte de Meano en 1904. Los avances de obra eran seguidos atentamente por los principales medios, que detallaban desde las instalaciones contra incendio, los ensayos de alumbrado, hasta los colores escogidos para la sala de espectáculos. Dentro del proyecto artístico se hallan las seis magníficas vidrieras ubicadas en el Foyer y el Salón Dorado, realizadas en 1907 por la firma Félix Gaudin. Este taller, fundado en 1879 en la localidad de Clermont-Ferrand y establecido en París en 1890<sup>26</sup>, absorbió a la casa de Eugène Oudinot, y en 1905 contrató al vitralista Enrique Helouvri como representante en Buenos Aires.

Por lo general, en proyectos tan importantes, la intervención del arquitecto director era integral, indicando al taller los motivos a reproducirse en los vidrios, como se observó en el contrato para la construcción del Congreso Nacional. Pero, el caso del Colón fue uno de los pocos en que Gaudin tuvo la iniciativa en el planteo iconográfico, empero, la aprobación y cambios exigidos por Dormal y la Comisión Municipal.

La cosmogonía clásica prevalece como argumento en los lucernarios del Foyer, tomando como modelo los grabados realizados por Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochin II, publicados en 1791 en *Iconologie, ou traité des allégories, emblèmes*, entonces un tratado de más de un siglo de antigüedad que aún era un referente para el uso de simbologías. De las cuatro vidrieras se destaca la central (Fig. 8), de forma cóncava, compuesta de ocho gajos que exhiben liras y profusos motivos fitomorfos rodeando encuadres con las alegorías de la música, la danza, la poesía, el oído, y las figuras de Talía, Melpómene, Euterpe y Clío, musas de la comedia, la tragedia, la música y la historia respectivamente.

Es relevante destacar que se tratan del único elemento arquitectónico-decorativo en el que se admitió el despliegue de colores y formas, en un espacio caracterizado por la bicromía de mármoles y estucos en la escala de los ocre y dorados apagados (Fig. 9). Por otro lado, resulta singular el proceso de esbozo de estas escenas, detallado por Jean-François Luneau en su trabajo sobre Gaudin<sup>27</sup>: se fotografiaron los cartones, obra del pintor Raphaël Freida, y luego ampliaron estas imágenes al tamaño real, para traspasar con exactitud las medidas de cada pieza al vidrio.

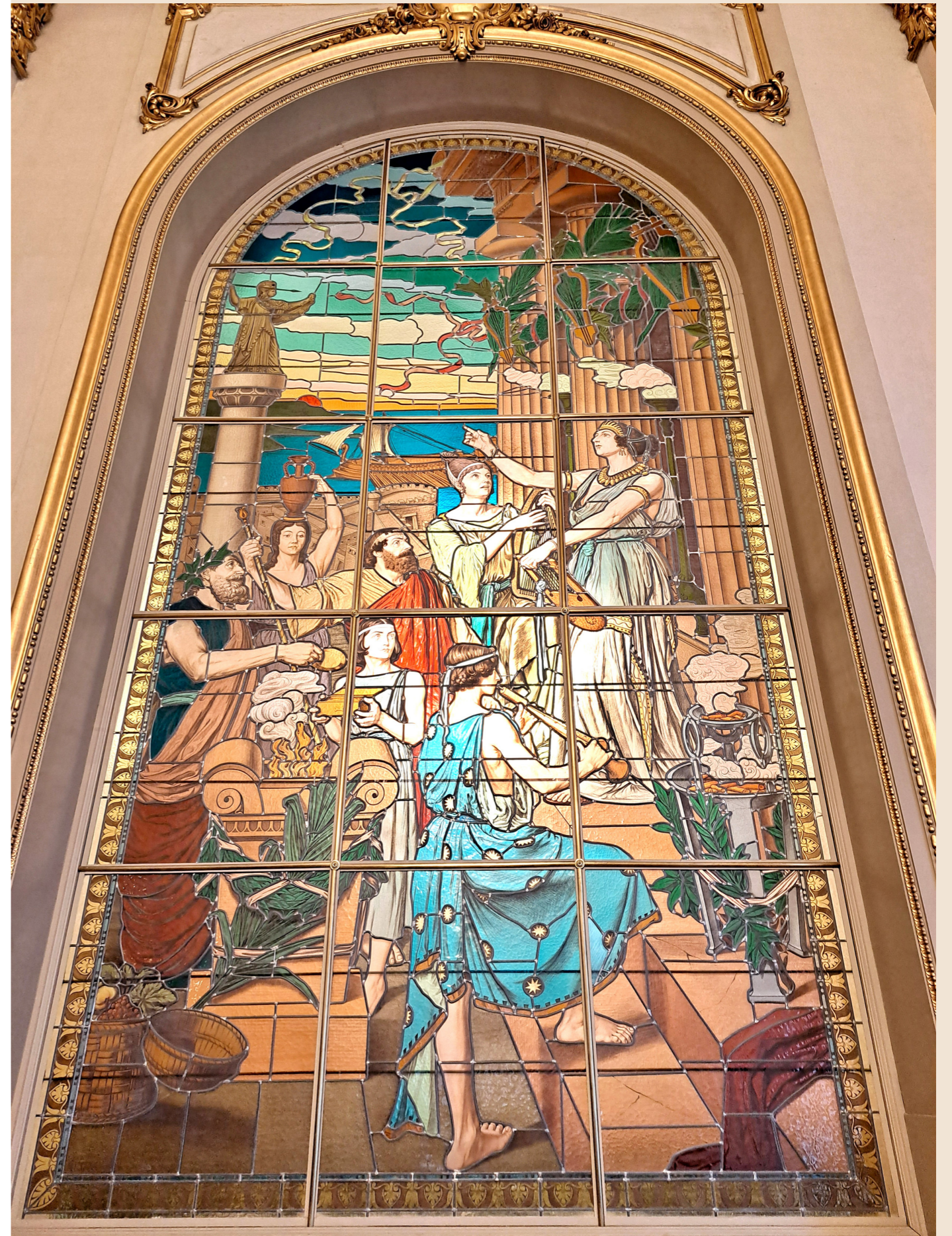
Diferente es el caso de los dos vitrales del Salón Dorado, pensados para contemplar los anversos y reversos al situarse en vanos internos, lindantes a las escalinatas principales. Aquí la mitología da paso al relato histórico, y la complejidad de formas y colores a la composición formal, con representaciones de Homero (Fig. 10) y Safo recitando versos ante un grupo de oyentes y músicos, rodeados de construcciones clásicas.



Figura 8

### Teatro Colón.

Como si se tratase de una gran sombrilla bordada, se abre el vitral del Foyer del Teatro Colón, realizado por la firma Gaudin de París. 2023.



*Figura 9*

**Teatro Colón.**  
El contraste entre la policromía del vitral y la escala de ocre y dorados apagados que decoran el Foyer del Teatro. 2023.

*Figura 10*

**Teatro Colón.**  
*Vitral del Salón Dorado.*  
Se representa a Homero recitando versos. 2023

## EL PALACIO PAZ

Dentro de la arquitectura residencial, y en particular en la composición *Beaux-Arts*, sobresale el Palacio Paz, construido entre 1907 y 1914 por encargo de José Clemente Paz (1842 - 1912), fundador del diario *La Prensa*, diputado nacional, y representante diplomático en España y en Francia en las dos últimas décadas del siglo XIX.

El proyecto lo trazó en París el arquitecto Louis Marie Henri Sortais (1860-1911), mientras que la obra la dirigió y modificó en Buenos Aires el ingeniero Carlos Agote (1866-1950). Se caracteriza por agrupar tres viviendas en un monumental edificio que adopta la estructura del *hotel particulier*, prototipo académico por excelencia. Se distribuyen en cuatro plantas los espacios necesarios para albergar y desarrollar las actividades sociales de una familia de la élite porteña: planta baja con áreas de servicio, recreación y depósito, la planta noble destinada al recibo, el primer piso para los departamentos familiares, y el segundo con las cocinas y vivienda de los empleados.

Esta tipología arquitectónica incorpora la luz solar como elemento indispensable, idea que en Argentina era tratada en publicaciones como la *Revista de Arquitectura*, dirigida por la Sociedad Central de Arquitectos. Precisamente ahí, en 1916, el arquitecto Pablo Hary teorizó sobre El Gran Hotel Privado, señalando como componente formal de los salones de aparato “la luz brumosa tamizada por amplias vidrieras coloreadas”<sup>28</sup>.

En el Palacio Paz, la iluminación natural fue una premisa del planteo arquitectónico. Salones, galerías, vestíbulos y escaleras (Fig. 11) cuentan con ingresos de luz verticales u horizontales, entre los que se encuentran 31 vitrales realizados con diversas técnicas y formatos. Su autoría aún es motivo de investigación; se tiene conocimiento que la firma Jansen intervino en gran parte de la decoración de los locales. Esta empresa, establecida en Francia por Jean-Henri Jansen en 1880, fue proveedora de la corte española y una de las primeras de alcance internacional, con trabajos en el resto de Europa, América y Asia. Se distinguía por el diseño integral de interiores, reuniendo especialistas en cada ramo: boiserías, bronce, textiles, vidrios y mobiliario, entre otros. En ocasiones, contrataba artistas para el realce de obras específicas, como fue el caso del *maître-verrier* Théophile Hyppolite Laumonnerie (1863-1924), autor de las vidrieras de *Château Laurens* y los retratos de Suzanne y Maurice conservados en el *Musée d’Orsay*. En el Palacio Paz realizó para la firma los vitrales ubicados en las puertas corredizas de un salón comedor (Fig. 12), y su nombre, junto al de la empresa, se halla en uno de los cuatro paños.

Sin embargo, no sería adecuado atribuir solo a ellos la autoría del conjunto. En el archivo del Círculo Militar, institución que conserva los planos originales desde que adquirió el edificio a la familia en 1938, se halló un diseño del taller Zoppi & Margot, que en 1913 tenía su local en la calle Estados Unidos 1426. Es posible que la firma francesa se encargase de aquellos vitrales ubicados en los espacios de mayor jerarquía, mientras que otros sean de manufacturas locales, ya fuese por pedido del ingeniero Agote o del representante de Jansen en Buenos Aires -donde existía una sucursal desde 1905-, que a veces trabajaba en colaboración con profesionales argentinos.

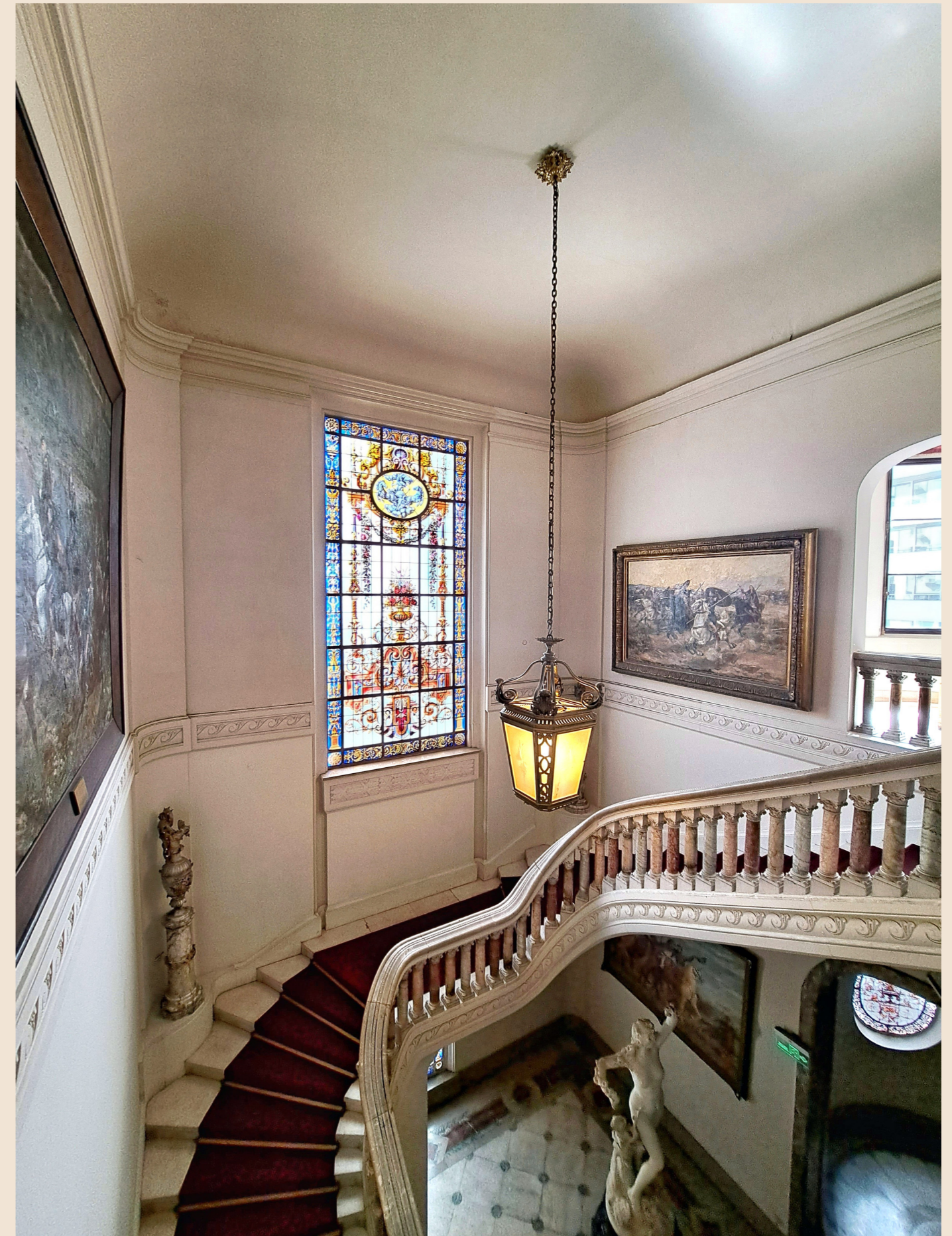


Figura 11

### Palacio Paz.

La iluminación natural fue una premisa en el proyecto del Palacio Paz. 2024.



*Figura 12*

**Palacio Paz.  
Puertas del comedor.**  
Los vitrales ubicados en las puertas del comedor llevan la firma del artista Théophile Hyppolite Laumonnerie y de la casa Jansen de París. 2024.



*Figura 13*

**Palacio Paz.  
Hall de Honor.**

A diferencia del Congreso y el Teatro Colón, donde la iconografía declama el carácter institucional, en el Palacio Paz es esencialmente decorativa y se adapta al período recreado en cada espacio, con preeminencia del Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo francés. Mientras algunos trabajos de ornato se definían por la rigurosidad en la interpretación de los estilos, la aplicación de diseños característicos del siglo XVIII en las vidrieras del palacio demuestra la voluntad de invención, por cuanto en ese momento histórico la técnica del vitral se hallaba prácticamente abandonada.

El Hall de Honor (*Fig. 13*), centro del edificio que articula las tres residencias, tiene en su cielorraso un gran vitral acupulado que cierra de forma espectacular el espacio. La semiesfera se compone de 32 gajos en los que se alternan como motivos alegóricos trofeos de guerra y braseros de los que asciende humo sagrado, convergiendo todo en la radiante cara de Apolo, emblema personal de Luis XIV, estilo que se interpretó libremente en el salón.

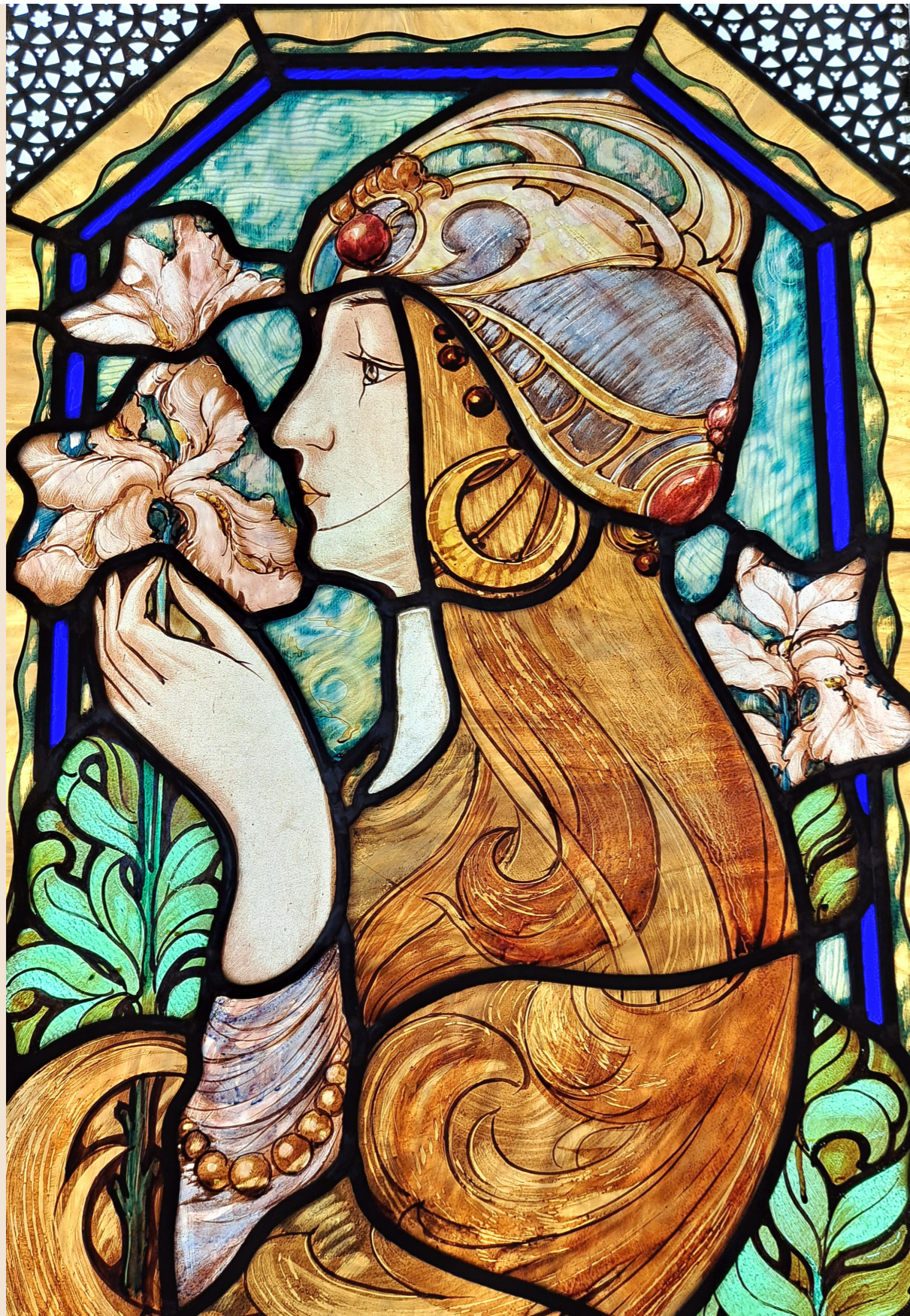
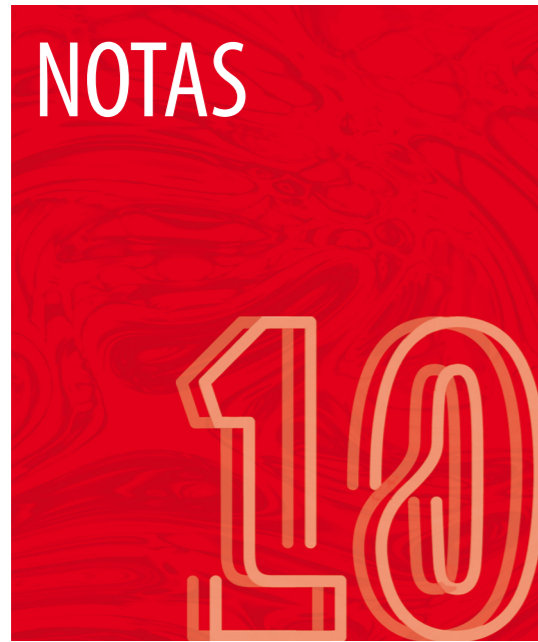


Figura 14

Confitería del Molino. *Vitral modernista.*  
proyectada por el italiano Francisco Gianotti. 2023

Los cuatro edificios citados son ejemplos extraordinarios del uso del vidrio artístico en el academicismo y eclecticismo histórico porteño, entre 1880 y 1920. Ahora bien, sería equivocado considerarlos representativos de la totalidad de la producción del período. El modernismo paneuropeo, del mismo modo, fue adoptado en clubes sociales, comercios y viviendas de la burguesía ascendente; como las vidrieras de la Confitería del Molino (*Fig. 14*), proyectada por el italiano Francisco Gianotti (1881-1967) e inaugurada en 1916.

En esos cuarenta años se erigió en Buenos Aires y en la Argentina un sorprendente número de edificios públicos y particulares, algunos de los cuales componen un significativo porcentaje del patrimonio histórico-arquitectónico protegido en el marco de la Ley 12.665, como así también por normativas provinciales y municipales. En este sentido, cobra relevancia la creación de un inventario nacional del vitral, atendiendo a la diversidad de talleres, técnicas, materiales y estilos desarrollados.



<sup>1</sup> MORENO, C., *Apuntes sobre los sistemas constructivos coloniales. De las aberturas y terminaciones*, Buenos Aires, editorial de autor, 2022.

<sup>2</sup> *El Nacional*, Buenos Aires, 30 de enero de 1862.

<sup>3</sup> *El Nacional*, Buenos Aires, 24 de febrero de 1875.

<sup>4</sup> ARAOS, A., MOLINA, C., RODRÍGUEZ, D. y UPTMOOR, W., (com. edit.), *Casa Franz Mayer. Vitrales y Vidrieras. Iglesia San Francisco de Valdivia*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2021.

<sup>5</sup> Entrevista a Paula Farina Ruiz; Técnico Superior en Vitrales; Formación Profesional en conservación y restauración de vitrales, pintura grisalla y vitral contemporáneo; asesora especialista del Departamento de Restauración de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación Argentina.

<sup>6</sup> Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, base de datos on-line sobre arribo de inmigrantes a la Argentina, <https://www.cemla.com> [última consulta, 04/03/2024].

<sup>7</sup> “Los trabajos salidos de los talleres de vidrieras artísticas del señor Feliciano Mary, primero instalado en Buenos Aires, igualan, cuando no superan, a los que pueden observarse en las principales catedrales europeas. La República Argentina puede enorgullecerse de que en su seno se produzcan industrias de tanta importancia artística, porque deja, en este ramo, de ser tributaria de las naciones europeas”. OLESA, B., “Las vidrieras de la casa Feliciano Mary”, *La Ilustración Sud-Americana*, núm. 128, 1898, pp. 153-154.

<sup>8</sup> BASCH, P., *Guía Nacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Pablo Basch editor-propietario, 1895.

<sup>9</sup> BAILLY-BAILLIERE e HIJOS., *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de España y sus Colonias*, Madrid, 1908.

<sup>10</sup> Por el momento, el único vitral hallado en Buenos Aires producido con esta técnica se encuentra en la capilla del Hospital Rivadavia.

<sup>11</sup> KRAFT, G. *Anuario Kraft*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1913.

<sup>12</sup> ESCUDERO, P. (dir.), *Anuario de Arquitectura e Ingeniería de la República Argentina*, Buenos Aires, editado por la revista La Construcción, 1922.

<sup>13</sup> CAPOSSIELLO, J. (dir.), *La Construcción Moderna*, Buenos Aires, Anuario 1928.

<sup>14</sup> HOLLFELD, L., “Las bodas de Canaan, cuadro de Antonio Estruch”, *La Ilustración Artística*, núm. 847, 21 de marzo de 1898, p. 194.

<sup>15</sup> GARCÍA LLANSÓ, A., “Antonio Estruch y sus cuadros bíblicos expuestos en el Salón Parés”, *La Ilustración Artística*, núm. 1.124, 13 de julio de 1903, p. 459.

<sup>16</sup> FARINA RUIZ, M. P., RUVITUSO, F. y TRÍPODI, M. V., “Estudio y restauración de vitrales del taller de Antonio José Estruch en la Parroquia Santuario Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa”, *La Revista ARCOVE*, núm. 5., 2023, pp. 40-58.

<sup>17</sup> MILBERG, A. S., *Pabellón Argentino*, <https://www.pabellonarg.com> [última consulta: 04/03/2024].

<sup>18</sup> DIDRON, E., “Le vitrail depuis cent ans et à l’exposition de 1889”, *Revue des Arts Decoratifs*, 1889-1890, pp. 39-90, 97-108 y 137-154.

<sup>19</sup> CHIESA, P. y BRODARIC, A., “Pabellón Argentino”, *Lugares*, edición especial, 2019, pp. 54-65.

<sup>20</sup> *Comisión de Investigaciones Históricas solicita la suspensión de los trabajos de desarme del Pabellón Argentino*, 23 de mayo de 1933, Archivo de la Cámara de Diputados de la Nación, expediente núm. 139, pp. 1-2.

<sup>21</sup> LE MONNIER, E. y RAFFO, B. M., “Génesis del Palacio del Congreso”, *Revista Técnica*, núm. 4, 5 de junio de 1904, pp. 140-141.

<sup>22</sup> WALLS, L. E., WHITE, G. J. y CASTRO, R. B., *Memoria de la Comisión Especial Revisora de la Certificación de las Obras del Palacio del Congreso (Ley 9499)*, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Ministerio de Obras Públicas, 1916.

<sup>23</sup> Entrevista a María Soledad Castro, restauradora especialista en vitrales, coordinadora general del equipo del Departamento de Conservación y Restauración del Honorable Senado de la Nación Argentina.

<sup>24</sup> Adolfo Lucas Brodaric es investigador de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos de la República Argentina.

<sup>25</sup> Si bien la inauguración oficial del Teatro fue el 25 de mayo de 1908, las obras de decoración interior recién se terminarían en 1910.

<sup>26</sup> Esta firma, en una publicación de 1913, se atribuyó la autoría de los vitrales de la Iglesia de san Salvador y el Palacio del Marqués de Linares en Madrid; el Palacio de Justicia en Barcelona; y la Basílica de san Francisco en Pamplona, entre otras obras.

<sup>27</sup> LUNEAU, J. F., *Félix Gaudin. Peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.

<sup>28</sup> HARY, P., “Curso de teoría de la arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, núm. 8, 1916, p. 9.



ARAOS, A., MOLINA, C., RODRÍGUEZ, D. y UPTMOOR, W. (com. edit.), *Casa Franz Mayer. Vitrales y Vidrieras. Iglesia San Francisco de Valdivia*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2021.

BAILLY-BAILLIERE e HIJOS., *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de España y sus Colonias*, Madrid, 1908.

BASCH, P., *Guía Nacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Pablo Basch editor-proprietario, 1895.

CAPOSSIELLO, J. (dir.), *La Construcción Moderna*, Buenos Aires, Anuario 1928.

CHIESA, P. y BRODARIC, A., "Pabellón Argentino", *Lugares*, edición especial, 2019, pp. 54-65.

DIDRON, E., "Le vitrail depuis cent ans et à l'exposition de 1889", *Revue des Arts Decoratifs*, 1889-1890, pp. 39-90, 97-108 y 137-154.

ESCUDERO, P. (dir.), *Anuario de Arquitectura e Ingeniería de la República Argentina*, Buenos Aires, editado por la revista La Construcción, 1922.

FARINA RUIZ, M. P., RUVITUSO, F. y TRÍPODI, M. V., "Estudio y restauración de vitrales del taller de Antonio José Estruch en la Parroquia Santuario Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa", *La Revista ARCOVE*, núm. 5., 2023, pp. 40-58.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Antonio Estruch y sus cuadros bíblicos expuestos en el Salón Parés", *La Ilustración Artística*, núm. 1.124, 13 de julio de 1903, p. 459.

HARY, P., "Curso de teoría de la arquitectura", *Revista de Arquitectura*, núm. 8, 1916, p. 9.

HOLLFELD, L., "Las bodas de Canaan, cuadro de Antonio Estruch", *La Ilustración Artística*, núm. 847, 21 de marzo de 1898, p. 194.

KRAFT, G. *Anuario Kraft*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1913.

LE MONNIER, E. y RAFFO, B. M., "Génesis del Palacio del Congreso", *Revista Técnica*, núm. 4, junio 5 de 1904, pp. 140-141.

LUNEAU, J. F., *Félix Gaudin. Peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.

MILBERG, A. S., *Pabellón Argentino*, <https://www.pabellonarg.com>

MORENO, C., *Apuntes sobre los sistemas constructivos coloniales. De las aberturas y terminaciones*, Buenos Aires, editorial de autor, 2022.

OLESA, B., "Las vidrieras de la casa Feliciano Mary", *La Ilustración Sud-Americana*, núm. 128, 1898, pp. 153-154.

SHMIDT, C., *Palacios sin reyes: Arquitectura pública para la "capital permanente" Buenos Aires, 1880-1890*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2012.

WALLS, L. E., WHITE, G. J. y CASTRO, R. B., *Memoria de la Comisión Especial Revisora de la Certificación de las Obras del Palacio del Congreso (Ley 9499)*, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Ministerio de Obras Públicas, 1916.

WEISINGER, G., *La pintura ornamental en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires. Historia, técnicas y patologías*, Buenos Aires, Universidad del Museo Social Argentino, Editorial Dunken, 2007.