

CAPÍTULO III – EL IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO (1815-1900)

*Ya en el siglo XIX arraigó el convencimiento de que
la marcha de los tiempos es incontenible.
Nos damos perfecta cuenta de que lo mismo el arte que
la literatura o la economía son impulsadas por este irreversible proceso.
Sin embargo, el arte está considerado como la principal “expresión de la época”.
E.H.Gombrich, La historia del arte.*

El siglo XIX, cuyas artes plásticas abordaremos en este capítulo y el siguiente, es el período en el que da comienzo el **arte contemporáneo**. Ya no podremos seguir englobando a las distintas manifestaciones artísticas dentro de un estilo. En este sentido, el último estilo global fue el Neoclásico. A partir del siglo XIX, asistimos a la paulatina desconexión entre la arquitectura, la escultura y la pintura. Hacia 1820-1830, y aún antes, cada uno de estos lenguajes inician recorridos diferentes y, en particular dentro de la arquitectura, lo que caracterizará al desarrollo artístico será la **coexistencia de estilos**.

El arte de este siglo, por otra parte, refleja los cambios ocurridos a nivel político, social, económico e ideológico. La nueva sociedad burguesa liberal, emergente tras la caída del Antiguo Régimen y fortalecida con la Revolución Industrial, traslada también **la idea de libertad al campo del arte**.

Si bien la Academia, con sus concursos y salones, siguió gobernando en buena medida el gusto general, a través de sus esculturas didácticas y heroicas, sus pinturas históricas convencionales, sus paisajes evocadores y decorativos; **nuevos criterios creativos** fueron abriéndose camino y reclamando su lugar en el mercado del arte. Éste, conformado a partir de la irrupción de la burguesía junto a los clientes tradicionales del arte como lo eran la Iglesia y el Estado, se dinamizó con el papel jugado por los marchantes con sus salas de exposiciones y con la creciente autonomía creativa de los artistas. El desarrollo de la imprenta, a su vez, y de los carteles publicitarios, contribuyó a la difusión de las creaciones artísticas. La industria introdujo avances técnicos como la pintura en tubo, que permitió a los artistas salir de sus talleres, o como la fotografía, que modificó las relaciones con la figuración.

Los románticos, influidos por el pensamiento liberal que había descubierto al individuo, plantearon una estética emocional, encontrando en el espectáculo de la naturaleza el reflejo de sus emociones y sentimientos; y los realistas reivindicaron la modernidad introduciendo la cotidianidad en el arte. Muchos artistas, influidos por el positivismo, se interesaron por el mundo de la industria y sus consecuencias sociales. En Francia, la escuela de Barbizón planteó una mirada nueva sobre la naturaleza y la luz. En Italia, los *macchiaioli* propusieron una pintura antiacadémica capaz de reproducir una impresión de lo verdadero. Sobre los años 70, en un París que desempeñó el papel de faro cultural, un grupo de pintores calificados de *impresionistas* privilegiaron la pintura al aire libre con una nueva pincelada suave y pastosa, para capturar la vida moderna en sus aspectos más seductores.



CAILLEBOTTE CALLE DE PARÍS

Fig. 1 *Calle de París, día lluvioso*. Gustave Caillebotte. 1877. Óleo sobre lienzo, 212,2 x 276,2 cm. Art Institute of Chicago. Se trata de un típico tema impresionista: los nuevos bulevares que estaban cambiando el paisaje urbano de París. Las figuras están trabajadas de forma tal de representar el anonimato que estos bulevares parecían crear. El impresionismo, con la inserción de la vida cotidiana en sus creaciones, introdujo en la pintura el paisaje urbano, que tan rápidamente se transformaba en el último cuarto del siglo XIX.

El descubrimiento del arte de Asia y de Oceanía influyó también en las transformaciones radicales que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo.

Ya sobre finales del siglo, el arte sorprende con sus diferentes propuestas estéticas. Los posimpresionistas, experimentando con el color y las formas, en plena libertad plástica; y los simbolistas y nabís, separando la pintura de lo verosímil, anticiparon las vanguardias del siglo XX.

La arquitectura por su parte, que arranca el siglo con el predominio del Neoclasicismo, va dejando lugar a un panorama mucho más variado en lo que refiere a referentes históricos (historicismos).

Sobre mediados de siglo, vemos como **la arquitectura está adaptándose a las necesidades y posibilidades tecnológicas de la nueva sociedad industrial**, incorporando el uso de los nuevos materiales y multiplicando las tipologías edilicias.



PUENTE DE BROOKLYN

Fig. 2 *Puente de Brooklyn*. Nueva York. John Augustus Roebling. 1870-1883. Es un ejemplo claro del salto operado en las obras de ingeniería a partir del impacto de la arquitectura del hierro. Este material, además de tener gran resistencia y plasticidad,

permitía un fácil ensamblaje de piezas prefabricadas, por lo que fue rápidamente adoptado para obras como puentes, mercados, estaciones de ferrocarril, invernaderos, bibliotecas, etc. En este caso fue muy innovadora la utilización del acero como material constructivo a gran escala. En su momento constituyó el puente colgante más grande del mundo y el primero en ser sostenido por cables de acero.

Como resultado de estos esfuerzos, a finales de siglo surgieron dos movimientos arquitectónicos en respuesta a las necesidades estéticas y funcionales de la sociedad contemporánea: el Modernismo o Art Nouveau y la Escuela de Chicago.

También fue fundamental el salto dado por el urbanismo, que frente a la nueva realidad planteada por la Revolución Industrial, debió dar respuesta a las necesidades de planificación del crecimiento de las ciudades, de forma que sus diferentes elementos cumplieran las funciones para los que se les destinaba.

1) CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Cronología

FECHAS	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	ARTES PLÁSTICAS
1815-1850	<p>1815: Derrota de Napoleón. Rusia, Austria, Prusia e Inglaterra, reorganizan en Viena el mapa de Europa.</p> <p>1820: Movimientos liberales en España, Portugal, Nápoles y Rusia que fracasan por la intervención de las potencias absolutistas. Se inicia en Grecia un movimiento revolucionario que culminó con su independencia en 1822. Fin del período artiguista en la Provincia Oriental, ésta pasa a formar parte del dominio portugués.</p> <p>1822: Independencia de Brasil.</p> <p>1823: El presidente de Estados Unidos, Monroe, se pronuncia contra el intervencionismo europeo, “América para los americanos”.</p> <p>1824: Con la Batalla de Ayacucho se pone fin al dominio español en América.</p> <p>1825: Con la Cruzada de los Treinta y Tres Orientales, se inicia en nuestro territorio la lucha por la independencia del dominio brasileño.</p>	<p>1817: Sir Francis Chantrey esculpe <i>Las niñas dormidas</i>.</p> <p>1818: Caspar Friedrich pinta <i>El caminante sobre el mar de nubes</i>.</p> <p>Teodore Gericault pinta <i>La balsa de La Medusa</i>.</p> <p>1821: John Constable pinta <i>El carro de heno</i>.</p> <p>1822: Caspar David Friedrich pinta <i>El árbol solitario o Paisaje campestre a la luz matinal</i>.</p> <p>1830: Eugene Delacroix pinta <i>La libertad guiando al pueblo</i>.</p> <p>Camille Corot pinta <i>La catedral de Chartres</i>.</p> <p>Katsushika Hokusai realiza el grabado <i>La gran ola de Kanagawa</i>.</p> <p>1831: Antoine-Louis Bayre realiza la escultura <i>Tigre devorando un gavial en el Ganges</i>.</p> <p>1833: Francois Rude esculpe <i>La marcha de los voluntarios en 1792</i> o <i>La Marsellesa</i>.</p>

	<p>1830: En julio un movimiento revolucionario en Francia acabó con el régimen autoritario de Carlos X y puso en el trono al liberal Luis Felipe I de Orleáns. El impacto de este hecho desencadenó revoluciones en España, Polonia, Italia, y Alemania que hicieron tambalear los absolutismos europeos, sin llegar a derrocarlos. Bélgica se independiza de los Países Bajos.</p> <p>En Uruguay se jura la Constitución y se da inicio a la etapa independiente.</p> <p>1837: Morse inventa el telégrafo. Se inicia el reinado de Victoria en Inglaterra.</p> <p>1839: Comienza en Uruguay la denominada “Guerra Grande”, con intervención de Argentina, Francia, Inglaterra y Brasil.</p> <p>1848: Nueva oleada revolucionaria iniciada en Francia y que se extiende por buena parte de Europa. Se consolidan los regímenes liberales moderados, en base a sistemas constitucionales y parlamentarios. Fin de la Restauración.</p> <p>Marx y Engels publican el <i>Manifiesto Comunista</i>.</p> <p>México pierde, como resultado de una guerra, la mitad de su territorio a favor de Estados Unidos.</p>	<p>1834: Eugene Delacroix pinta <i>Mujeres de Argel</i>.</p> <p>1835: William Turner pinta <i>El incendio del parlamento británico en octubre de 1834</i>.</p> <p>1837: Proyecto de Zucchi para el reordenamiento urbano de la <i>Plaza Independencia de Montevideo</i>.</p> <p>1839: Presentación pública del <i>daguerrotipo</i>: nacimiento oficial de la fotografía.</p> <p>William Turner pinta <i>El valeroso Temerario remolcado hasta su último fondeadero</i> para ser desguazado.</p> <p>1840: Se inicia la construcción de los <i>edificios del Parlamento Británico</i>, en Londres.</p> <p>1841: Gustave Courbet pinta <i>El desesperado</i>.</p> <p>1844: Jean Auguste Dominique Ingres pinta <i>El retrato de la baronesa de Rothschild</i>.</p> <p>1849: Gustave Courbet pinta <i>Los picapedreros y Entierro en Ornans</i>.</p>
<p>1851-1900</p>	<p>1851: Fin de la Guerra Grande en nuestro territorio. Firma de Tratados entre Uruguay y Brasil.</p> <p>En Londres se realiza la Primera Exposición Universal.</p> <p>1859: Charles Darwin publica <i>El origen de las especies</i>.</p> <p>1861-1865: Presidencia de Abraham Lincoln en Estados Unidos. Desarrollo de la Guerra de Secesión.</p> <p>1864: Reunión de la Primera Internacional Obrera en Londres.</p> <p>1865: Comienza la Guerra del Paraguay (o de la Triple Alianza)</p>	<p>1851: Joseph Paxton diseña el <i>Palacio de Cristal</i>.</p> <p>1852: John Everett Millais pinta <i>Ofelia</i>.</p> <p>1853: Inicio de la <i>remodelación de París</i> por Haussmann.</p> <p>1856: Inauguración del <i>Teatro Solís de Montevideo</i>, construido con proyecto original de Carlo Zucchi.</p> <p>1858: <i>Rotonda</i> del Cementerio Central de Montevideo, de B. Poncini.</p>

	<p>que Argentina, Brasil y Uruguay libraron contra Paraguay y que se extenderá hasta 1870.</p> <p>1868: En Japón se produce la Revolución Meiji, a partir de la cual se inicia la modernización del país.</p> <p>1869: Trazado del primer ferrocarril transcontinental en Estados Unidos. Inauguración del Canal de Suez.</p> <p>1870: Guerra entre Francia y Prusia. Apogeo de la expansión imperialista de Europa. Inicio del período denominado “Paz armada” que se extiende hasta el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial. Inicio en nuestro país de la Revolución de la Lanzas, a su fin se inicia la coparticipación política.</p> <p>1871: Culmina el proceso de unificación de Italia. Proclamación del Imperio alemán. Comuna de París.</p> <p>1876: Graham Alexander Bell patenta su primer aparato para hablar a distancia, precursor del teléfono.</p> <p>En Uruguay inicio del Militarismo y de la Modernización del Estado.</p> <p>1879: Chile, Perú y Bolivia se enfrentan en la Guerra del Pacífico. Thomas Alba Edison crea la primera lamparilla eléctrica.</p> <p>1885-86: Congreso de Berlín. Reparto de África por parte de las potencias europeas. Se inicia en la India un movimiento nacionalista en torno al Congreso Nacional Indio.</p> <p>1886: Violenta represión a huelga obrera en Chicago.</p> <p>En Uruguay, finaliza el período militarista.</p> <p>1888: Abolición de la esclavitud en el Imperio del Brasil.</p> <p>Exposición Universal en Barcelona.</p> <p>1889: Exposición Universal en París, conmemorando el centenario</p>	<p>1859: Jean Francois Millet pinta <i>El angelus</i>.</p> <p>1860: Comienza la labor de la Escuela de Barbizon. Edgar Degas pinta <i>El ejercicio de los jóvenes espartanos</i>.</p> <p>1862: Honoré Daumier pinta <i>El vagón de tercera clase</i>.</p> <p>1863: Dante Gabriel Rossetti pinta <i>Beata Beatrix</i>. Edouard Manet pinta <i>El desayuno en la hierba y Olimpia</i>.</p> <p>1864: Víctor Rabú diseña la <i>iglesia de San Francisco</i> en Montevideo.</p> <p>1866: Gustave Courbet pinta <i>La siesta</i>.</p> <p>1867: Jean Baptiste Carpeaux esculpe <i>La danza</i> para la fachada exterior de la Ópera de París</p> <p>1869: Inicio de la construcción de las <i>alas laterales del Teatro Solís de Montevideo</i> según diseño del arquitecto Víctor Rabú.</p> <p>Claude Monet pinta <i>La Grenouillere</i>.</p> <p>1870: <i>Capilla Jackson</i> de Víctor Rabú, <i>Vivienda Gómez</i> de I. Pedrálbez, y <i>Casa quinta Raffo</i> de J. A. Capurro, en Montevideo.</p> <p>1872: Claude Monet pinta <i>Impresión: amanecer</i>.</p> <p>1873: Edgar Degas pinta <i>La clase de danza</i>.</p> <p>1874: Primera exposición impresionista en París. <i>Casa quinta Berro</i> en Montevideo de I. Pedrálbez.</p> <p>1875: Inauguración de la <i>Ópera de París</i>, del arquitecto Charles Garnier.</p> <p>1876: Antoine-Auguste Préault realiza el relieve en bronce <i>Ofelia ahogada</i>. Auguste</p>
--	---	---

	<p>de la Revolución Francesa. Se constituye en París la Segunda Internacional obrera. 1893: Exposición Universal en Chicago. La Iglesia Católica, bajo el Papado de León XIII, redacta la encíclica <i>Rerum Novarum</i>. 1897: Asesinato en Uruguay del presidente Idiarte Borda e inicio de la primera revolución de Aparicio Saravia. 1898: Guerra entre España y Estados Unidos. Puerto Rico pasa a formar parte de Estados Unidos y Cuba, independiente, queda bajo su tutela.</p>	<p>Renoir pinta <i>El baile en el Moulin de la Galette</i>. Edgar Degas pinta <i>El ajenjo</i>. 1880: <i>Quinta Eastman</i>, en Montevideo, atribuida a Víctor Rabú. 1881: Auguste Renoir pinta <i>El almuerzo de los remeros</i>. Edouard Manet pinta <i>El bar del Folies Bergere</i>. Edgar Degas crea <i>La pequeña bailarina de 14 años</i>. 1886: <i>Palacio Santos</i>, de J. A. Capurro en Montevideo. Inauguración de la Estatua de la Libertad en Nueva York. 1888: <i>Club Uruguay</i>, de L. Andreoni, Montevideo. 1890: Inauguración del <i>Hospital Italiano</i>, L. Andreoni, Montevideo. 1892-1894: Claude Monet realiza su <i>serie sobre la Catedral de Ruan</i>. Víctor Horta construye la <i>casa Tassel</i>. 1895: Irrupción en público del <i>cine</i>, invento de los hermanos Lumière. 1900: Héctor Guimard diseña las <i>estaciones del ferrocarril metropolitano en París</i>. Gaudí inicia la construcción del <i>Parque Güell</i>.</p>
--	--	--

Intentos restauradores y reacción liberal

Derrotado Napoleón en 1815, las potencias vencedoras, reunidas en el Congreso de Viena, reorganizaron Europa en torno a principios contrarrevolucionarios tales como los derechos de las antiguas dinastías desplazadas y el carácter absoluto del poder real. A estos se sumó la política de congresos internacionales para mantener el equilibrio entre las potencias. Se buscó así conjurar las ideas de libertad, igualdad y fraternidad diseminadas por la Revolución Francesa en toda Europa y borrar el recuerdo del emperador que osó desafiar a las tradicionales casas reales europeas. Austria, Prusia, Rusia e Inglaterra reordenaron el mapa europeo según sus intereses políticos y económicos, en un marco de mutuos recelos y suspicacias.

Con el Congreso de Viena nació una Europa “pacificada” pero conflictiva por el deseo de libertad política y de independencia nacional. Es así que el intento de hacer tabla rasa con el

pasado y volver a la situación previa al estallido revolucionario, estaba condenado al fracaso. A mediados del siglo XIX, la Restauración había llegado a su fin. A las ideas más conservadoras manifestadas en Viena, se habían opuesto otras en defensa de las libertades postuladas por la Ilustración. En lo económico, la libertad productiva, comercial, empresarial y de asociación y competencia, y en lo político, la libertad de ideas, prensa, culto y expresión. Revoluciones liberales y nacionalistas¹ sacudieron el continente en 1820, 1830 y 1848, y sentaron las bases de la Europa de las naciones y el Estado Liberal. En este proceso se consolidó la burguesía como clase dirigente, al tiempo que se ponía fin, esta vez definitivamente, al Antiguo Régimen.

A medida que avanzó el siglo XIX, se fue conformando un liberalismo más democrático. El filósofo y político inglés John Stuart Mill (1806-1873) en su libro *Sobre la Libertad* (1859), se opuso a la restauración absolutista y atribuyó al estado un rol promotor en la fundación de bancos, fábricas, hospitales y escuelas y la realización de obras públicas.

Paralelamente a la consolidación de la alta burguesía como clase dominante, fueron cobrando fuerza los reclamos y movilización de las clases medias y los sectores obreros, estos últimos influidos por el ideario socialista.

La pequeña burguesía reclamaba la ampliación de los derechos políticos; los obreros, por su parte, una reforma del sistema económico y social. Para esto el movimiento obrero desarrolló formas organizativas que llevaron a la constitución de sindicatos, sociedades mutuas, cooperativas, instituciones laborales, periódicos, etc.

Industrialización y cambios sociales

El proceso que dio nacimiento a las sociedades industriales comenzó en Gran Bretaña a mediados del siglo XVIII, y desde allí se difundió primero hacia la Europa continental, de manera irregular, y a Estados Unidos, y más tarde a otros países y regiones.

La sociedad industrial se caracterizó por el lugar central que pasó a ocupar la industria en la economía, por el alto grado de urbanización y por el acelerado ritmo en la innovación tecnológica. La industrialización significó un crecimiento de la producción en términos sin precedentes. También fue importante, en los países más desarrollados, el crecimiento demográfico. Se redujo notablemente la mortalidad infantil y creció la esperanza de vida, cambios estos vinculados por un lado a las mejoras operadas en la producción agrícola, y por otro, y de manera más decisiva, a los avances de la medicina.

Aparecieron nuevas formas de organización del trabajo, de la familia, y nuevas clases sociales.

El desarrollo del transporte y las comunicaciones incrementó el comercio, los contactos entre distintas regiones del planeta y el movimiento de personas.

Todo esto tuvo necesariamente un impacto en la vida política así como en la educación y la cultura, que se ampliaron a vastos sectores de la sociedad, tradicionalmente excluidos.

La Primera Revolución Industrial, ubicada históricamente entre las últimas décadas del siglo XVIII y mediados del XIX, se caracterizó por el nacimiento del sistema fabril, la mecanización del trabajo, el uso del vapor como la principal fuente energética, la

¹ Los movimientos nacionalistas reclamaban el derecho a fundar estados que se identificaran con las nacionalidades, entendiéndose por nación aquel pueblo que tenía en común idioma, religión, pasado, costumbre, tradiciones, mentalidades, etc.

utilización del carbón y del hierro como insumos claves, y las industrias textil y metalúrgica como sectores de avanzada.

La desigual distribución de los beneficios económicos de la industrialización, acentuó las diferencias sociales, que se agravaban en los periodos de recesión. Teorías reformistas o revolucionarias nacieron de la reflexión política en torno a esta situación. Los socialismos utópicos, el marxismo y las corrientes anarquistas, hicieron sentir su influencia en la vida política y en las luchas sociales.

2) ARQUITECTURA Y URBANISMO

De la arquitectura neoclásica a los historicismos y eclecticismos

El neoclasicismo arquitectónico, que se había impuesto con fuerza, y de una manera casi excluyente, en las primeras décadas del siglo XIX, hacia los años 30 y 40 va a comenzar a sentir la competencia del “neogótico”, cuyo gusto irrumpió en los sectores dirigentes. La influencia del Romanticismo (movimiento al que nos referiremos con detenimiento en el capítulo siguiente, reservado al estudio de la pintura en el siglo XIX) lleva por un lado al rechazo de la formalidad y frialdad del neoclasicismo academicista; y por otro, al rescate de estilos históricos con los que identificar los orígenes nacionales. Inglaterra, Francia y Alemania, por ejemplo, encontraron en el gótico su estilo nacional, y lo utilizaron para construir una identidad fuerte, anclada en una Edad Media idealizada, período histórico donde ubicaban sus orígenes como nación.²

“Si el eclecticismo artístico del siglo XIX tiene un fundamento intelectual en el historicismo y en un nuevo concepto del pasado, tiene también otro en la personalidad social de la clase dominante. Esa dignidad, esa honorabilidad, a que aspiraba por encima de todo el burgués, se la ofrecía mejor que nada, de una manera fácil y asequible, el prestigio del pasado. Para sus grandes edificios públicos, templos, parlamentos, ministerios, tribunales, teatros, museos, etc., las columnatas clásicas, las agujas góticas, las cúpulas barrocas, eran algo así como una honorable prueba de limpieza de sangre. Posiblemente en ninguna época de la historia se construyeron más iglesias góticas que en el siglo XIX”
CHUECA GOITIA, Fernando (2007) Breve historia del urbanismo. Alianza Editorial. Madrid, pág. 184.

El gusto neogótico se difundió por Europa unido a la literatura de ambientación medieval, y en Inglaterra se aplicó a cualquier tipo de edificio: iglesias, sedes gubernamentales, teatros, casas particulares, etc. En este país, a diferencia de la concepción pintoresca con que se había utilizado el gótico con anterioridad, a partir de 1820 se lo estudia de un modo más racional, con recurrencia a documentación y cálculos, a los efectos de explicar las formas de diseño y de construcción. Colaboró también la campaña de restauraciones de edificios medievales que se realizaban por entonces en casi todo el occidente europeo, con la que cada vez más arquitectos adquirían experiencia para aplicarla en nuevas obras.

Pero el nuevo estilo no reemplaza, ni se une, al precedente, como ocurría en épocas anteriores. El “neogótico”, y los otros “neos” que se irán sumando, coexisten con el

² En el caso inglés, el gótico nunca había sido abandonado del todo, e incluso se había revitalizado en el siglo XVIII. Pero este *gothic revival* se había dado en este siglo, como una variante del gusto por lo exótico (pintoresquismo) y se había utilizado básicamente para la construcción de villas de campo.

neoclásico³, presentándose a nuestros ojos como un conjunto de múltiples opciones estilísticas.

Esta **arquitectura historicista** contó, tanto para los edificios nuevos como para la restauración de los antiguos, con **el material de construcción símbolo de la industria triunfante: el hierro**. El metal permitió aligerar las estructuras y elevar los edificios, así como adaptarlos a las funciones de la nueva época.

Pero las nuevas posibilidades técnicas de la construcción se ocultaron tras las formas familiares de los estilos históricos, transformados así sólo en elementos decorativos.

Hacia la mitad del siglo se recurrirá al románico, al bizantino, al árabe, al renacentista, al egipcio, al barroco, etc., dando nacimiento al denominado **eclecticismo arquitectónico**: los arquitectos se nutren libremente en varios de estos estilos históricos (muchos de ellos claramente exóticos), mezclándolos en nuevas creaciones. Mientras que en el historicismo la inspiración se encontraba en un estilo antiguo, en el eclecticismo la inspiración se busca en varios estilos para su combinación posterior. Generalmente a esta arquitectura de corte ecléctico se la suele denominar **eclecticismo historicista**. Tanto historicismo como eclecticismo crean, a partir de un/os estilo/s histórico/s una **nueva función arquitectónica**, con dimensiones totalmente distintas de las de aquellos edificios para los que se crearon los estilos.

El propio academicismo contribuyó en la difusión de un programa ecléctico, al aceptar que el clasicismo se combinara con elementos tomados de otros estilos históricos, renunciando así a su pasada exclusividad.

La arquitectura ecléctica se desarrolló a lo largo del siglo XIX, tanto en Europa como en América (analizamos un poco más adelante algunos ejemplos en Uruguay, donde el eclecticismo se desarrolló tanto en una vertiente italianizante como en una de corte afrancesado), coexistiendo con el neoclásico y la arquitectura industrial, para ser fuertemente cuestionado luego por el modernismo, movimiento finisecular de fuerte arraigo en ambos continentes.

El siguiente texto va en recuadro o con fondo de color con el título:

Los comienzos de la valoración del patrimonio y de las tareas de restauración

Las destrucciones y deterioros de edificios históricos, ocasionados por las guerras napoleónicas, y las posteriores medidas encaminadas para su refacción, llevaron a una toma de conciencia paulatina del “patrimonio nacional”, así como a un conocimiento y reconocimiento de los diferentes estilos arquitectónicos, que durante el encumbramiento del neoclasicismo habían permanecido ocultos o subestimados.

Destaca en esta área la figura del arquitecto francés **Eugène Viollet-le-Duc** (1814-1879). Dedicado principalmente a la **restauración** de conjuntos monumentales medievales⁴, utilizó el estudio arqueológico en el examen crítico inicial. Realizó importantes aportes teóricos en lo que refiere a la metodología racional para el abordaje del estudio de los estilos históricos. Defiende la idea que el restaurador debe ponerse en la piel del arquitecto creador, entender el espíritu de la obra y tratar de devolver el edificio a su forma original.

³ De esta manera el neoclásico pasará a constituir un “neo” más, pero jerarquizado: en una gran cantidad de países se lo reservará para la arquitectura pública y monumental (parlamentos, bibliotecas, museos, hospitales, universidades, etc.), llegando así su utilización hasta bien entrado el siglo XX.

⁴ Restauró, entre muchas otras obras, las catedrales de Amiens, San Sernin de Tolouse, y Notre Dame de París.

Viollet-le-Duc sostenía que a partir de los elementos existentes era posible reconstruir el edificio total, guiándose por la coherencia del estilo. Defensor del gótico, desde lo técnico y también desde lo estético, sus intervenciones eliminaron aquellos agregados realizados en estilos posteriores, ya sea renacentistas, barrocos o neoclásicos, eliminando así interesantes añadidos de indudable valor histórico artístico, restándole a la obra las huellas que el tiempo le había ido imprimiendo.

Fue una figura controversial, opuesta a la de su contemporáneo inglés, el crítico de arte **John Ruskin** (1819-1900), también admirador del gótico, quien alegaba por la conservación de los edificios y no su restauración.

Pero es innegable la influencia de Viollet-le-Duc en la política de restauración de bienes patrimoniales, influencia que llega hasta el siglo XX.

Algunos ejemplos europeos

El punto alto del *gothic revival* inglés fue la reconstrucción de los **edificios del Parlamento, en Londres**, tras el incendio de 1834. En las bases del concurso se especificaba que el estilo en que debía realizarse era el gótico (luego de un acalorado debate público frente al planteamiento del neoclásico como alternativa), adquiriendo así este estilo un auténtico carácter nacional al tratarse de un edificio especialmente emblemático del estado inglés.

El arquitecto **Charles Barry** (1795-1860), ganador del concurso, contrató al arquitecto y diseñador **Augustus Welby Pugin** (1812-1852) para los detalles ornamentales, interiores y exteriores, propios del gótico.

El edificio comenzó a construirse con el auxilio de los aportes de la industrialización, tanto en materiales (hormigón, hierro, vidrio) como en adelantos técnicos (grúas móviles, andamios y encofrados giratorios movidos por máquinas de vapor). Se levantó sobre una base de hormigón de casi 3 hectáreas a orillas del Támesis y tanto para su cubierta como para algunas columnas finas se utilizó hierro fundido. En los muros se respetaron los materiales tradicionales: ladrillo y piedra. Y para los vanos se utilizaron vitrales con tracerías.

La fachada que da al río, así como su planta, responden a un criterio simétrico propio del neoclásico, pero la distribución irregular de las torres le otorga al edificio un gran dinamismo.

La primera piedra fue colocada en 1840, la Cámara de los Lores fue completada en 1847 y la de los Comunes en 1852. Aún cuando la mayor parte del trabajo se llevó a cabo en 1860, la edificación no se completó sino hasta una década después.



PARLAMENTO DE LONDRES

Fig. 3 *Houses of Parliament*. Londres. Charles Barry y Augustus Pugin. 1840-1870. Conocida también como Palacio de Westminster, la sede del Parlamento inglés presenta su fachada occidental sobre el río Támesis, definida por la Torre Victoria, de 98,5 metros de alto, que ocupa la esquina sur-occidental, y por la Torre del Reloj, o “Big Ben”, de 97 metros. Al momento de su finalización, en 1858, la Torre Victoria constituyó el edificio más alto del mundo. La decoración gótica diseñada por Pugin se emparenta con el denominado gótico isabelino, propio de la tradición inglesa, consistente en el destaque de los elementos decorativos verticales y la simulación de un enrejado en las superficies.

Hay en la construcción de este edificio una demostración de lo que estos arquitectos del siglo XIX pensaban del gótico: se trataba de un sistema constructivo perfectamente racional. Pero, según Giulio Carlo Argan: “una racionalidad no abstracta, como las de las proporciones clásicas, sino íntimamente ligada a la praxis de la construcción. (...) Las estructuras dinámicas góticas que describían espacios inmensos con el tendido de sus arcos agudos y la tensa elasticidad de sus finas nervaduras, se presentan como modelo estilístico para el empleo sistemático de los materiales que la industria empieza a producir en grandes cantidades (hierro, cemento, vidrio) y cuyas grandes posibilidades para la construcción se empiezan a vislumbrar. Los primeros constructores verdaderamente modernos, pioneros de los nuevos materiales y las nuevas técnicas, se identifican idealmente con el gótico, al igual que los arquitectos neoclásicos se identificaban con lo antiguo.”⁵

El decorativismo, una de las características más sobresalientes del eclecticismo, está presente en uno de los ejemplos arquitectónicos más acabados de la Escuela de Bellas Artes de París⁶: la **Ópera Garnier**.

Este edificio responde al gusto de la triunfante burguesía parisina que buscaba mostrarse a través del esplendor de una arquitectura fastuosa. El arquitecto francés **Charles Garnier** (1825-1898) eligió para el diseño del teatro de la ópera, edificio emblemático del Segundo Imperio Francés, el estilo “neobarroco”, grandilocuente y muy ornamentado, pero mezclado con elementos típicamente renacentistas.

Es una estructura de enormes dimensiones donde tan importante como el escenario propiamente dicho son los vestíbulos, escaleras y salones donde los burgueses se exhibían mostrando su nuevo estatus.

Exteriormente los efectos visuales de la Ópera están relacionados con las reformas urbanísticas llevadas a cabo en ese momento en París y a las que haremos referencia más adelante. El edificio tiene un destaque urbano claro, al ubicarse al final de una importante avenida (la Avenida de la Ópera que lo conecta directamente con el Palacio del Louvre) donde se realza su carácter monumental.

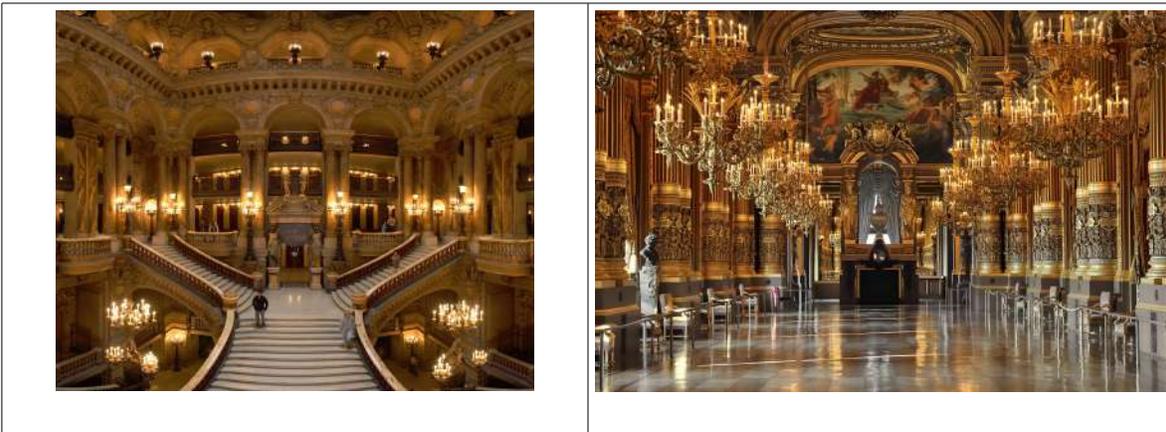
⁵ Argan, Giulio Carlo (1991) *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal. Madrid, págs. 24-25

⁶ Influyente escuela de arte francesa, cuyos orígenes se remontan al siglo XVII, y de cuyas enseñanzas deriva un estilo arquitectónico denominado, precisamente, “Beaux-Arts”. Este estilo toma, en su base, elementos clásicos de la Antigüedad grecolatina, pero utilizados en una síntesis de estilos historicistas, por lo que resulta un claro ejemplo de Eclecticismo. El estilo Beaux-Arts tuvo una importante influencia en la arquitectura de América y, por supuesto, también de Uruguay.



OPERA DE PARIS

Fig. 4 *Ópera Garnier*. París. Charles Garnier. 1861-1875. Edificio de gran riqueza ornamental, presenta la fachada principal con grandes arcadas en la planta baja y enormes ventanales separados por pares de columnas en la planta alta. El decorativismo está presente en los frisos, medallones, esculturas, cromatismo, etc. Una gran cúpula central, y dos laterales, rematan de forma monumental la construcción.



OPERA GARNIER ESCALERA Y OPERA GARNIER FOYER (colocadas una junto a la otra)

Fig. 5 y 6 *Ópera Garnier*, la gran escalera y el gran foyer. Una enorme escalera en derrame rodeada por palcos ofrece la oportunidad para la “representación social”, al igual que el enorme foyer brinda el fasto adecuado. Órdenes gigantes, esculturas, farolas, pinturas, medallones, balaustres, lámparas, mármoles de colores, etc., conforman el ostentoso escenario donde la burguesía se exhibía.

Eclecticismo historicista en Montevideo

En nuestro país, la arquitectura más sobresaliente de la primera mitad del siglo XIX, como anotábamos en el capítulo anterior, se desarrolló en un marco de notoria influencia de los principios clasicistas de las Academias. Lo veíamos tanto en la obra de Tomás Toribio, en las postrimerías de la etapa colonial, como en las propuestas de Carlo Zucchi y Bernardo Poncini, entre los años 40 y 60. Pero ya desde la década de 1870 y hasta la tercera década

del siglo XX (coexistiendo, desde 1890-1900, con aportes modernistas) se dejan sentir, en las obras arquitectónicas relevantes, opciones más eclécticas, menos clásicas, aún cuando se mantengan elementos de esta categoría.

El eclecticismo historicista montevideano se hace presente por un lado, de la mano de la creciente influencia de la École des Beaux Arts de París (más fuerte sobre el fin de siglo), y por otro, de opciones de corte italianizante, a través de obras de profesionales formados en Italia. Ya se trate de una corriente u otra, lo cierto es que el decorativismo, que como veíamos es una de las características centrales del eclecticismo, fue ganando terreno frente a la sobriedad neoclásica y academicista.

Opciones estéticas de influencia francesa

La influencia francesa de corte ecléctico, la vemos aparecer precisamente en la obra del francés **Víctor Rabú** (1834-1907), llegado al país en 1856. Portador ya de cierta formación en el área arquitectónica, que incluía el conocimiento de los diferentes estilos históricos, la completó aquí con conocimientos prácticos al vincularse con el constructor también francés Aime Aulbourg, que integraba la Comisión Topográfica, y con la familia Claret, también de origen francés y dedicada a la construcción. Permaneció en el país por más de veinte años, período en el que tuvo una labor sumamente importante y numerosa, contándose entre sus proyectos la iglesia de San Francisco de Asís, las alas laterales del Teatro Solís, el teatro Alcázar, el edificio de la Bolsa de Comercio, la iglesia de la Inmaculada Concepción o de los Vascos, la capilla Jackson, y las casas quinta Eastman y Fynn. Varias de estas obras, y muchas otras también de su autoría que no mencionamos, ya no existen. Vamos a continuación a referirnos a las más importantes de entre aquellas que aún se conservan.

La **iglesia de San Francisco de Asís**, ubicada en la esquina de las calles Cerrito y Solís, constituye uno de los primeros proyectos de Rabú, de 1864. El estado ruinoso del anterior templo llevó a que en ese año se llamara a concurso para la construcción de uno nuevo, siendo éste el primer concurso público de arquitectura realizado en nuestro país.

La planta consta de tres naves de cuatro tramos cada una, crucero y ábside semicircular sin deambulatorio. Las naves laterales, de dos pisos, presentan cuatro capillas en el nivel inferior, que se insertan entre los contrafuertes. Las cubiertas se resuelven con bóvedas de aristas en las tres naves.

La construcción se inscribe en un eclecticismo que se nutre en tendencias medievales, presentes en la torre de línea románica terminada en flecha, el uso de arbotantes y contrafuertes, el rosetón, los capiteles y las ventanas gemelas; pero también en un clasicismo presente en el cuerpo central del edificio, que a pesar de su silueta medieval utiliza, en su entablamento, elementos compositivos típicamente clásicos.



IGLESIA SAN FCO

Fig. 7 Iglesia de San Francisco. Montevideo. Víctor Rabú. 1864. El director de obras fue el arquitecto Ignacio Pedrálbez, razón por la que durante mucho tiempo se le atribuyó la autoría. Fue inaugurada en 1870 y por varios años su torre, terminada recién en 1895, fue un referente urbano ineludible al ser la edificación más alta de la ciudad.



IGLESIA SAN FCO DETALLE

Fig. 8 Detalle del rosetón de la Iglesia de San Francisco.

Corresponde a Víctor Rabú el diseño de las **alas anexadas lateralmente al Teatro Solís**, en 1869, como ya hemos referido con anterioridad. Para esta obra recurre a los elementos clásicos de la obra, pero los utiliza, según Aurelio Lucchini⁷, con un ritmo y unas proporciones diferentes a las empleadas en el cuerpo central, así como los pórticos se nos presentan de forma inarmónica con respecto al peristilo original.

Por la misma época, Rabú proyecta la **capilla Jackson**, ubicada en la Avda. Luis A. de Herrera esquina Vaz Ferreira, como un oratorio de la quinta de la familia Jackson (que fuera la antigua chacra de Larrañaga). Inaugurada en 1870, hoy es una iglesia de uso público, denominada *de la Sagrada Familia*. A diferencia de la iglesia de San Francisco, aquí se apela a la inspiración en un único estilo histórico: el gótico flamígero, desarrollado a partir del siglo XIV, caracterizado por las tracerías y el uso de decoraciones con motivos vegetales y en forma de “S”, como llamas, y por torres saturadas de chapiteles y flechas. La opción por este estilo coincide con el espíritu romántico y afín a lo exótico que caracterizó a la edificación de muchas casas quintas montevidéanas en este tramo del siglo diecinueve. Se trata entonces de un templo “neogótico” resuelto en una sola nave y en la que dos sacristías adosadas generan un crucero sobre el que se eleva una alta torre rematada en una flecha, en el eje de la fachada principal. Tracerías, gablete, entrada abocinada, etc., completan el repertorio de los elementos góticos característicos.



⁷ Lucchini, Aurelio (1969) *Ideas y forma*. Montevideo, págs. 50-51

nal. Editorial Nuestra Tierra.

CAPILLA JACKSON

Fig. 9 Capilla Jackson. Montevideo. Víctor Rabú. 1870. Construida por encargo de Clara Jackson de Heber como capilla de uso familiar, fue resuelta dentro de una opción “neogótica” de vertiente francesa.



CAP JACKSON DETALLE

Fig. 10 Detalle de la fachada principal de la Capilla Jackson.

Y en consonancia con otras variantes estilísticas, que también presentó el eclecticismo historicista nacional, y con las que se construyeron tantas casas quintas en Montevideo y sus alrededores a partir de 1870, Rabú proyectó dos muy notorias en su época, las de las familias Fynch y Eastman. La primera, en un exótico estilo chinesco, con un techo que recordaba una pagoda china, hoy ya no existe. La segunda, sita en Avenida Agraciada entre Capurro y 19 de Abril, es hoy sede de la División de Ejército I.

La **casa quinta Eastman**, también conocida como “Quinta de las Rosas” por el jardín rico en estas flores desarrollado por sus primitivos propietarios, de origen inglés, fue diseñada como una casa de veraneo en el Prado, siguiendo las costumbres de las familias acomodadas de la época. Terminada de construir en 1880, destaca por sus detalles moriscos⁸, aunque en esencia responde al tipo de villas italianas pensadas precisamente para el ocio y la distensión. Queda claro así, como sostiene Lucchini⁹, que no hay en este tipo de proyectos eclécticos un espíritu arqueológico o de respeto a ultranza del estilo de referencia, sino que se trata de invenciones a partir de ese gusto por lo exótico que caracteriza a la época.



⁸ En alusión a la influencia de las formas artísticas islámicas en el arte occidental.

⁹ Lucchini, obra citada, pág. 52

Fig. 11 *Casa quinta Eastman*. Montevideo. Víctor Rabú. 1880. Rodeada de amplios jardines, hoy notoriamente reformados, aún conserva una fuente de mármol francesa ubicada en un cantero circular a la entrada.



QUINTA EASTMAN DETALLE

Fig. 12 Arco de herradura lobulado que remite a la influencia morisca, en la fachada de la quinta Eastman.

Otro arquitecto, también formado en Francia, fue el uruguayo **Ignacio Pedrálbez** (1837-1892), quien obtuvo en 1860, en la Escuela Central de Artes y Manufacturas de París, el título de ingeniero constructor. Corresponden a su autoría la casa quinta de Aurelio Berro sobre la Avenida Agraciada, la vivienda de Francisco Gómez en la calle 25 de Mayo, y la iglesia Nuestra Señora de Lourdes, en la calle Paysandú. Las dos primeras obras, de inspiración neogótica, respondieron a los pedidos expresos de sus comitentes, en las que los elementos góticos se utilizan de manera fundamentalmente ornamental más que respetando la lógica constructiva del estilo. Por ejemplo, los arcos ojivales se generan decorativamente sobre estructuras que son básicamente adinteladas.



VIVIENDA FCO. GÓMEZ

Fig. 13 *Vivienda del Sr. Francisco Gómez*. Montevideo. Ignacio Pedrálbez. Hacia 1870. Construida con gran riqueza decorativa por encargo de un rico comerciante, sobresalió en el Montevideo de la época por lo inusual de la adopción del estilo neogótico en una vivienda urbana. Fue vendida al estado en 1890, sirviendo en la actualidad como sede de la Junta Departamental de Montevideo, habiendo sufrido una importante refacción entre los años 1985 y 1989.



VIVIENDA FCO. GÓMEZ DETALLE

Fig. 14 Detalle de ventanas con arcos ojivales y tracerías (decoración sobrepuesta) de la vivienda de Francisco Gómez.



QUINTA BERRO

Fig. 15 *Casa quinta Aurelio Berro*. Montevideo. Ignacio Pedrálbez. 1874. También de inspiración neogótica, al igual que la vivienda de Francisco Gómez, destaca su riqueza decorativa, con las *bow-windows*¹⁰, los pináculos, y el mirador. Y al igual que en la quinta Eastman, a pesar de la referencia estilística en lo decorativo, la disposición de los volúmenes responde a la concepción de las villas italianas del tipo de las desarrolladas por Palladio.



QUINTA BERRO DETALLE

¹⁰ Ventana que se resuelve con un cuerpo saliente con respecto del plano donde se ubica, de carácter poligonal.

Fig. 16 Detalle de una *bow-window*, casa quinta Berro.

Eclecticismo de influencia italiana

Y coexistiendo con el eclecticismo de cuño francés, se desarrolla en Montevideo uno de influencia italiana que a la larga será dominante, sobre todo por su presencia en las viviendas urbanas, desde las más lujosas a las más populares. Son fundamentales en esta vertiente, los nombres de dos profesionales formados en Italia: los ingenieros Capurro y Andreoni.

Juan Alberto Capurro (1841-1906), nació en Montevideo y estudió en Italia, egresando en 1864 de la Escuela Real de Aplicación para Ingenieros de Turín. De regreso en el país va a tener una destacada actividad, no sólo en el campo de la arquitectura, sino en funciones públicas desde donde desarrollará importantes tareas de planificación urbana.

Entre sus obras arquitectónicas se encuentran la casa Agustín de Castro, el Palacio Santos, la casa quinta de Raffo, la casa Carlos de Castro, la intervención en el Palacio Estévez y el Teatro Cibils, hoy inexistente.

La **casa quinta de Raffo** construida en el año 1870 para el Dr. Juan Bautista Raffo (cónsul italiano en el Uruguay), sobre la Avenida Millán, en un predio recostado al Miguelete, es el edificio que en la actualidad ocupa el Museo Municipal “Juan Manuel Blanes”. La finca luego de construida pasó a ser propiedad de Clara García de Zúñiga y más tarde de Augusto Morales, siendo adquirida en 1929 por el Municipio de Montevideo con destino a museo.

La casa quinta tiene su frente a la Avda. Millán y se rodea de un extenso parque en el que se dispusieron especies variadas de árboles, revelando las pautas de la paisajística francesa, muy utilizada en estos jardines de la zona del Miguelete.

Para esta construcción, Capurro se remite a las villas de Palladio. Esto es notorio en su planta, en la simetría de la fachada donde distinguimos basamento, desarrollo y coronamiento, y en la utilización de columnatas, balaustres y almohadillados.

La entrada, a la que se accede a través de una escalinata, tiene un porche saliente que forma un hemicyclo con columnas jónicas de fuste estriado, barandas con balaustres limitan la terraza del frente pero se continúan en uno de los costados en forma de galería techada con macetones, que actúa como mirador hacia un parque cargado de estatuas muy al estilo de Palladio. El equipamiento del parque incluía además pérgolas, glorietas, un lago artificial y cascadas, todo muy en consonancia con el uso social que se le daba a estos espacios al aire libre en estas fincas veraniegas.

Los materiales utilizados son de gran calidad. En el interior se usaron finos enlucidos de estuco, los peldaños, los balaustres y las columnatas se realizaron en mármol de Carrara, y también se recurrió a nobles maderas y delicados herrajes.

Cuando la finca pasa a propiedad municipal, se le encarga al Arq. Eugenio Baroffio su remodelación, para adaptarla a la nueva función. Se le agregan dos grandes salones de exposición, simétricos, en la parte posterior de la finca, encerrando un patio rodeado de galerías con un estanque descendido en el centro. En términos estilísticos, la ampliación se realizó respetando el espíritu del proyecto original, destacado exponente del eclecticismo historicista de influencia italiana.



QUINTA RAFFO

Fig. 17 Casa quinta Raffo. Montevideo. Juan A. Capurro. 1870. Los recursos plásticos tales como la volumetría compacta, organizada en base a ejes, los pórticos laterales, las esculturas coronando balaustradas, son claramente palladianos, presentes en la mayor parte de las villas diseñadas por el artista manierista italiano. El atillomirador, ubicado en el eje de simetría, fue un agregado posterior.



QUINTA RAFFO INGRESO

Fig. 18 El ingreso a la casa se realiza por una importante escalinata, como fue usual en las construcciones de este tipo, con peldaños de mármol. El porche semicircular presenta cuatro elegantes columnas de orden jónico y fustes estriados, y a sendos lados de la puerta de ingreso se abren nichos que albergan estatuas.

Otra de las obras destacadas de Capurro, fue la vivienda que le encomienda en 1882, el entonces presidente de la república, general Máximo Santos. El resultado fue el **Palacio Santos**, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, ubicado en la Avenida 18 de Julio esquina Cuareim y terminado de construir en 1886.

Es un edificio de una sola planta cuya fachada principal, sobre 18 de Julio, se organiza en la clásica división tripartita de los palacios italianos del Renacimiento: basamento, desarrollo y cornisa de coronamiento. Presenta dos ventanas de cada lado de la monumental puerta, rematadas con frontón triangular, indicando la estricta simetría. El ingreso se corona con un frontón semicircular y se enmarca con columnas adosadas de fuste estriado y capitel corintio, que también se repiten en las ventanas. La decoración la completa el friso corrido esculpido con motivos vegetales, de mármol, rematado por una balaustrada que, junto con el zócalo de mármol negro, refuerzan la horizontalidad de la estructura.



PALACIO SANTOS

Fig. 19 *Palacio Santos*. Montevideo. Juan A. Capurro. 1886. Construida bajo el signo de un eclecticismo de base renacentista, constituyó una de las viviendas más lujosas del Montevideo de fines de siglo XIX.

Sobre 18 de Julio se desarrollan las principales habitaciones de la casa, en torno a un patio iluminado por una gran claraboya policroma, embaldosado con losas negras y blancas y con una fuente en el centro, con paredes decoradas con espejos y molduras doradas, yeserías, vitrales, cristales, esculturas, que le dan a todo el interior un gran despliegue ostentoso. Igualmente lujoso es el mobiliario, encargado de Europa y que, en parte, aún se conserva. El desnivel que produce la calle Cuareim rumbo a Colonia, da lugar a un segundo patio, también cubierto con claraboya, al que se ingresa por esta calle (era la antigua entrada de los carruajes) y a donde daban las dependencias de servicio.



PCIO SANTOS PATIO FUENTE

(pie) Fig. 20 Patio principal del Palacio Santos. Presenta una fuente de mármol y paredes muy ornamentadas desde las que se accede a distintas habitaciones de la residencia.



Fig. 21 Cubierta del patio central del Palacio Santos. Se trata de una claraboya realizada con magníficos vitrales, en cuyo centro se colocó, en la década de 1930, un gran escudo nacional.



PCIO SANTOS YESERÍA

Fig. 22 Detalle de yesería en una de las paredes interiores del Palacio Santos. Fueron de gran calidad detalles constructivos como revestimientos y estufas, trabajos en vidrios y pisos, destacándose nombres de importantes artesanos, como el de Carlos Rosetti, veneciano encargado de todo el trabajo de yesería.

El otro gran nombre de la arquitectura ecléctica de inspiración italiana es el del **Ingeniero Luis Andreoni** (1853-1936), italiano de nacimiento, formado, al igual que Capurro, en la Escuela Real de Aplicación para Ingenieros de Turín y, a diferencia de aquél, también en la de Nápoles, quien llegó al Uruguay en 1876.

Fue autor de una gran cantidad de proyectos y presenta una obra sumamente variada, ya que se destacó tanto en el área de la arquitectura como en el de la ingeniería. Son de su autoría, entre otras obras, el Hospital Italiano, el edificio de la actual casa bancaria BBVA, el Club Uruguay, el Palacio Buxareo (actual edificio de la embajada de Francia), el teatro Stella d'Italia (actual La Gaviota), y la Estación Central de Ferrocarril.

Vamos a referirnos en particular al Club Uruguay y al Hospital Italiano, ambos dentro del eclecticismo historicista de influencia italiana.

El **Club Uruguay**, proyectado en 1885 y terminado de construir en 1888, se ubica sobre la calle Sarandí frente a la Iglesia Matriz, punto de encuentro de la alta burguesía montevideana entre finales del siglo XIX y principios del XX, y está destinado precisamente a este grupo social.

El edificio consta de planta baja y dos plantas altas, estando la primera destinada a locales comerciales y las dos últimas a las dependencias específicas del club.

Desde el punto de vista estilístico, Andreoni lo resuelve inspirándose en los palacios italianos de los siglos XVI y XVII.

La fachada de la planta baja se caracteriza por un almohadillado de signo renacentista, mientras que las dos plantas altas se resuelven en logias, la primera se compone de arcos de medio punto sostenidos por dobles columnas jónicas, y el piso superior se compone de un sistema adintelado que descansa sobre columnas corintias. Estas logias funcionan como

palcos, permitiendo a los socios del club disfrutar de los desfiles y las diferentes festividades realizadas en la calle Sarandí y en la Plaza.

La construcción se nos plantea simétrica, en su planta y en su fachada, al tiempo que es un claro ejemplo de una obra ecléctica en sí misma, ya que toma como referentes diversas modalidades del pasado.

Esta vinculación a distintos lenguajes se organiza por niveles, adscribiéndose la planta baja al Renacimiento, el primer piso al Manierismo y el segundo al Barroco.

El interior plantea los distintos espacios alrededor de una importante escalera rodeada de balaustrada de mármol y cubierta por claraboya vidriada.



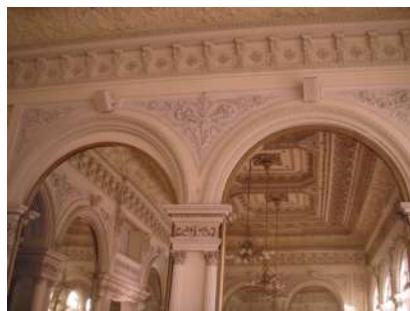
CLUB URUGUAY

Fig. 23 Club Uruguay. Montevideo. Luis Andreoni. 1888. Construido como un palacio italiano, a fines del siglo XIX era posible divisar desde sus balcones la bahía y estar así al tanto de todos los barcos que entraban a puerto. Ubicado en el corazón de la ciudad, era un referente ineludible en la “belle époque” montevideana.



CLUB URUGUAY DETALLE FACHADA

Fig. 24 Detalle de la logia del primer piso del Club Uruguay.



CLUB URUGUAY INTERIOR

Fig. 25 Salón “Imperio” del Club Uruguay. Ubicado en el segundo piso, es el principal salón de fiestas. Sus paredes cubiertas de yeserías y espejos, así como sus arañas y pisos, enmarcaban los eventos sociales de la encumbrada burguesía montevideana de fin de siglo.

El **Hospital Italiano** fue otra de las importantes obras proyectadas por Andreoni, claramente inspirada en la arquitectura italiana del siglo XVI.

ANÁLISIS DE OBRA

HOSPITAL ITALIANO DE MONTEVIDEO



HOSPITAL ITALIANO

Hospital Italiano. Montevideo. Luis Andreoni. 1884-1890. Fachada principal, Avda. Italia y Bulevar Artigas.

Tipo de obra: Arquitectura

Título: Hospital Italiano Umberto I

Autor: Luis Andreoni

Fecha: 1884-1890

Localización: Montevideo, zona denominada Tres Cruces

Estilo: Eclecticismo historicista

Forma: El edificio se estructura a partir de dos extensos bloques laterales que se relacionan entre sí por medio de galerías, conformando tres patios interiores. Intervenciones posteriores ocuparon gran parte de estos espacios abiertos modificando la idea original.

Método: Andreoni utiliza para la estructura del edificio todas las posibilidades técnicas que había puesto a disposición de la arquitectura, el desarrollo industrial. El hierro queda expuesto en algunos tramos de la construcción, sin dejar de primar el envoltente historicista que caracteriza a la obra.

Descripción general: El edificio presenta su fachada principal sobre Avenida Italia, desplegándose longitudinalmente recostado sobre Bulevar Artigas, llegando hasta la calle Jorge Canning. El acceso principal está pautado a través de una importante escalinata de mármol que conduce a un pórtico abierto, conformado por tres grandes arcos de medio punto, que brinda una perspectiva del interior del edificio de gran transparencia y levedad.



HOSP ITALIANO DETALLE FACH

Fig. 27 *Detalle de fachada principal.*

La fachada sobre Bulevar Artigas presenta una amplia galería de arcos de medio punto que descansan sobre columnas dóricas pareadas. Éstas en lugar de aparecer de frente, están dispuestas de forma tal que una oculta a la otra, ofreciendo mayor elegancia a todo el conjunto. La sensación de esbeltez se refuerza con la colocación de un dado sobre el capitel de las columnas, para apoyar allí el inicio de los arcos.



HOSP ITALIANO FACH BR. ART

Fig. 28 *Detalle de fachada sobre Bulevar Artigas.*

En toda la composición son claras las referencias a la arquitectura italiana del siglo XVI, por ejemplo al Palazzo degli Uffizi en Florencia, obra de Giorgio Vasari, en particular al tramo porticado de su fachada que se proyecta sobre el río Arno. También desde el punto de vista decorativo se apela a elementos renacentistas, como por ejemplo los balaustres, macetones, medallones, almohadillados, etc.

Análisis sociológico: La importancia del edificio en ese Montevideo de 1890, da muestras a las claras de la fuerza económica y numérica que tenía la colonia italiana de entonces. Esta colectividad ya había construido con anterioridad, un edificio en la esquina de las calles Soriano y Paraguay con ese fin, no habiéndose habilitado nunca como hospital (salvo entre 1865 y 1870 en que, en el marco de la Guerra del Paraguay, actuó como hospital de guerra para los combatientes brasileños) y que terminó siendo vendido al estado uruguayo en 1876, para adquirir con ese dinero el predio en Tres Cruces. Previo un llamado a concurso, se adjudicó la obra a Andreoni, iniciándose la construcción en 1884. La inauguración del edificio, realizada en 1890, se celebró con una masiva concurrencia, no sólo de la colectividad italiana, sino de la población montevideana en general, incluyendo las más altas figuras de la política nacional.

Las nuevas propuestas urbanas en la Europa industrial

La ciudad industrial

El impacto de la Revolución Industrial sobre las ciudades industriales europeas, se profundiza a medida que avanza el siglo XIX. Las nuevas relaciones económicas y sociales que provocó la industrialización, necesariamente repercutieron en la concepción del espacio urbano.

Hubo utópicos que buscaron diseñar ciudades ideales, en el supuesto que la modificación espacial mejoraría las condiciones socio-económicas negativas generadas por la industria (tal el caso de Owen en Inglaterra, por ejemplo). Y hubo prácticos que a partir de redistribuciones espaciales emergentes de proyectos y legislaciones, impusieron cambios urbanos que intentaron ordenar los “desórdenes” que ocasionó la industrialización. Claro que estos operadores del cambio urbano respondían ideológicamente al liberalismo de la burguesía triunfante del siglo XIX, y es desde esa visión de clase dominante que van a pensar lo urbano.

La primera transformación decisiva es el crecimiento demográfico sostenido, esto llevó a un rápido crecimiento de las ciudades y, en consecuencia, a la consolidación de los modelos de la vida urbana. Pero a su vez las ciudades cambiaron: aparecieron las zonas propiamente industriales, los barrios obreros, la red de vías de comunicación se renovó porque el movimiento comercial se expandió. Ahora la ciudad se convierte en un espacio múltiple. La rica burguesía busca refugiarse en sus ambientes tradicionales mientras los miserables barrios obreros crecen compactos y proyectan sus problemas higiénicos a la ciudad total. En líneas generales se entendió que la industrialización significó pérdida de calidad de vida para sectores mayoritarios de su población y caos urbano producto de su crecimiento que parecía casi imposible controlar.

"Toda gran ciudad tiene uno o más "barrios feos" en los cuales se amontona la clase trabajadora. A menudo, a decir verdad, la miseria habita en callejuelas escondidas junto a los palacios de los ricos; pero, en general tiene su barrio aparte, donde desterrado de los ojos de la gente feliz tiene que arreglárselas como pueda... En general, las calles están sin empedrar, son desiguales, sucias, llenas de restos de animales y vegetales, sin canales de desagüe, y por eso, siempre llenas de fétidos cenagales. Además, la ventilación se hace difícil por el defectuoso y embrollado plan de construcción y dado que mucho individuos viven en un pequeño espacio, puede fácilmente imaginarse que atmósfera envuelve a esos barrios obreros..." Engels,F. "La situación de la clase obrera en Inglaterra"1845

Alternativas a la ciudad industrial: las propuestas de Owen y Fourier

Es la situación de extrema explotación, que provocó condiciones de vida pautadas por la pobreza, el hacinamiento y la insalubridad, lo que llevó a que empresarios sensibles a esta “cuestión obrera”, como fue el caso de **Robert Owen** (1771-1858), buscaran dar soluciones desde la propuesta urbanística.

Owen hacia 1800 dirige una fábrica de tejidos de algodón en New Lanark, Escocia, donde implanta mejoras en las condiciones de vida de sus trabajadores: mejora salarios, reduce el

horario laboral, construye viviendas para sus obreros, un comedor colectivo, una guardería infantil, la primera de toda Inglaterra (denominada “Institución para la formación del carácter”) y un centro recreativo cultural para los trabajadores. No sólo se desenvuelve como industrial sino que, a partir de 1813, fue uno de los precursores de la legislación laboral, del movimiento cooperativo y de las organizaciones sindicales.

Defendió en 1820 un modelo de convivencia ideal consistente en un poblado con una comunidad que trabajara colectivamente en el campo y en la fábrica, de carácter autosuficiente, disponiendo en el propio pueblo de todos los servicios necesarios.

Estas comunidades debían integrarse por un número de entre 300 a 2000 personas, asentadas sobre extensiones de 60-80 hectáreas. La gente se alojaría en edificios de forma cuadrangular, con alcobas que diesen a jardines o plazas amplias en forma de paralelogramo, y cocinas y comedores comunes. Las iglesias y escuelas habían de situarse en el interior de los espacios cuadrados formados por las agrupaciones de viviendas, mientras que talleres y fábricas se situarían fuera, aunque en las inmediaciones.

Subyace en esta propuesta la convicción que las condiciones del ambiente determinan en forma preponderante la suerte de los individuos. Para mejorar esa suerte, entonces, es preciso partir del ambiente, que debe ser reconstruido al servicio del hombre, antes que pensar en otro beneficio económico, individual o colectivo.

En 1825 invierte su fortuna en la fundación de una comunidad en Estados Unidos, New Harmony, que fracasa. Regresa a Inglaterra donde se dedicará de lleno a la formación de las organizaciones obreras (“*trade unions*”).

Junto a Owen, hubo otros “socialistas utópicos” que también plantearon alternativas urbanísticas como forma de responder a la situación de la clase obrera. Mencionemos a **Charles Fourier** (1772-1837), autor de una minuciosa utopía, donde realiza todo un reordenamiento de la vida social.

En la sociedad ideal de Fourier, la vida y la propiedad serían colectivas, los hombres abandonarían la ciudad y se reunirían en “falanges” de 1620 individuos, practicarían la agricultura y diversas actividades económicas, viviendo en edificios colectivos adecuados llamados “falansterios”. Para Fourier el ser humano es depositario de una armonía natural que refleja la armonía del universo, para que esta se manifestara la sociedad debía permitirle que desarrollara con total libertad sus cualidades. En su propuesta cada individuo trabajaría en función de sus capacidades y recibiría en función de sus necesidades.

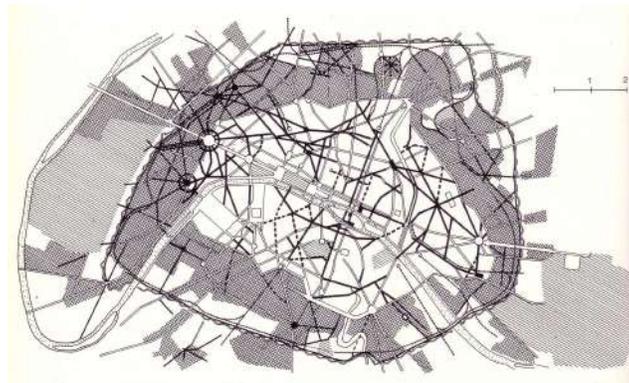
Los falansterios consistían en una especie de grandes hoteles donde los ancianos vivirán en la planta baja, los niños en la primera y los adultos en las superiores. Cada falansterio tendrá instalaciones colectivas, servidas de forma centralizada. La estructura arquitectónica deberá ser asimétrica, con tres patios y numerosas entradas, siempre en el eje de los diversos cuerpos de fábrica.

El proyecto de Fourier no pudo prosperar en Francia¹¹. En los Estados Unidos inspiró la creación de más de 40 comunidades, sin que ninguna concretara el plan original.

Ordenando la ciudad industrial: Haussmann y la remodelación de París

La burguesía, como detentadora del poder, va a intervenir la ciudad para ordenarla, haciendo posible la coexistencia de sus selectas zonas, con los suburbios en los que se asienta la clase obrera. Se buscará también eliminar algunos males particulares, como la insuficiencia de alcantarillados y de agua potable o la difusión de las epidemias. Con ello, las geografías urbanas reflejarán la nueva división social que caracteriza a las sociedades capitalistas emergentes. Y, de este modo, irrumpe con fuerza **la urbanística**, la necesidad de proceder a la planificación del crecimiento de la ciudad, buscando subsanar los defectos de la ciudad industrial. Y también embellecerla. Y para este fin, la burguesía capitalista, industrial y ya conservadora, porque ha conseguido el poder, ve bien el tipo de arquitectura historicista y ecléctica, que, como ya vimos, caracterizó al siglo XIX.

También el urbanismo sirve para embellecer la ciudad burguesa, y en este sentido el esfuerzo más importante fue **la remodelación de París efectuada por el prefecto de París Georges-Eugène Haussmann (1809-1891)**, a mediados del siglo XIX.



PLANO PARIS

Fig. 29 Plano de París indicando las reformas de Haussmann. En negro se señalan las nuevas calles abiertas, en cuadrícula los nuevos barrios y en rayado las zonas verdes. Tomado de Benévolo, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, pág. 104.

Pero no sólo se perseguían fines estéticos o higiénicos. Hay preocupaciones de orden político que alientan las reformas: después de las revoluciones de 1848 había que reordenar París porque el casco antiguo se prestaba a las barricadas, con calles estrechas y desorganizadas. La ciudad crecía en forma desordenada y Haussmann (prefecto de París desde 1853 hasta 1869) será el responsable de su reordenamiento. En 1853 divide la ciudad

¹¹ “Durante el Segundo Imperio se lleva a cabo algo parecido en Guisa, por J. B. Godin (1817-1889), un antiguo obrero que llega a ser empresario, como Owen, y la experiencia, en contra de todas las previsiones, dura largo tiempo. Godin, sin embargo, modifica los planos de Fourier en dos puntos esenciales; en primer lugar, el peso de la iniciativa se apoya en una industria; en segundo, la vida común queda abolida, asignando a cada familia un alojamiento individual en un gran edificio con patios, que dispone además de un asilo, una escuela, un teatro y otros servicios. Esta agrupación recibe el nombre de “familisterio” y dirige las empresas de Godin después de su muerte, en forma de cooperativas de producción.” **Benévolo, Leonardo (1977) Historia de la arquitectura moderna.** Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, pág. 193

en 20 barrios administrativos para atender cada distrito con servicios propios: comisarías, parques, mercados, etc. Se previó el crecimiento futuro con un segundo anillo de distritos que aún no estaba construido. Quiso romper la ciudad medieval con **avenidas** (bulevares) que facilitaran una rápida comunicación e impidieran las barricadas, permitiendo circular cañones y tropas. Se trató de una racionalización urbana, técnica y política. Enlazó las terminales de ferrocarril de toda Francia con la ciudad. Situó estaciones en los cuatro puntos cardinales de París. Ubicó también dos parques dentro de la ciudad, para acentuar el carácter dual de ésta: allí viven burguesía y proletariado. El parque de Boulogne es el centro de reunión de la elegante burguesía, y el de Vincennes, el del proletariado (cercano a fábricas y barrios obreros). También se organizó el sistema de saneamiento, construyendo kilómetros de tuberías y alcantarillado, y nuevos acueductos para la extracción de agua del Sena. Los puntos de luz se triplicaron. Bancos, edificios comerciales y edificios para espectáculos¹² jalonaron progresivamente las nuevas avenidas, lo mismo que palacios y edificios de administración y de justicia. El estilo arquitectónico dominante fue el eclecticismo.

Se expulsó a los obreros del centro, convertido ahora en zona de grandes avenidas y con suelo revalorizado.

Vemos así cómo, en el caso de Francia, la urbanística se convirtió en uno de los más eficaces instrumentos del poder de la burguesía conservadora dominante.

Señala Benévolo: "... por primera vez se planteó el problema de un plan regulador para una ciudad moderna, en armonía con el nuevo orden económico; y el plan no sólo quedó dibujado en el papel, sino que fue trasladado a la realidad y controlado en todas sus implicaciones técnicas y formales, administrativas y financieras."¹³

Las realizaciones de Haussmann en París constituyeron el referente de casi todas las reformas urbanas realizadas en las ciudades europeas a partir de 1870.



BOULEVARD HAUSSMANN

Fig. 30 Boulevard Haussmann, en París. Con la remodelación, Haussmann abrió rectos y amplios bulevares bordeados de árboles que pronto, y por la iniciativa privada, se llenaron de cafés y tiendas que ocuparon la planta baja. Entre 1853 y 1870 la quinta parte de las calles del centro de París se debían a la iniciativa de Haussmann, se plantaron 100.000 árboles, se construyeron 4 nuevos puentes sobre el Sena y se restauraron otros 10, se construyeron o reconstruyeron más de 100.000 casas. Los edificios que flanqueaban los bulevares debían cumplir una normativa emanada del

¹² El edificio de la Ópera de París le es encargado a Garnier precisamente, en el marco de las reformas de Haussmann.

¹³ Benévolo, Leonardo, obra citada, pág. 98

gobierno, en cuanto a estilo y altura, otorgando a París el aire inconfundible que mantiene hasta la actualidad.

Montevideo: la construcción de la ciudad a lo largo del siglo XIX

Los años que van desde la conformación del Estado Oriental hasta el arribo del siglo XX, significaron para Montevideo una transformación radical, no sólo desde lo específicamente urbano y arquitectónico (áreas donde el salto es descomunal) sino también desde lo cultural y social. Montevideo no sólo vivió un proceso expansivo sobresaliente, en lo demográfico, económico, y por ende también en lo constructivo, sino que se consolidó como escenario de una sociedad que se distanció de la campaña, tras un modelo urbano fuertemente enraizado en la matriz europeizante, característica de la mentalidad de las elites dirigentes.

De la “Ciudad Nueva” a la “Ciudad Novísima”

Tal como planteábamos en el capítulo anterior, a partir de 1829 comienza a articularse la denominada “Ciudad Nueva”, cuyo nexos con la Ciudad Vieja lo constituía la Plaza Independencia, ordenada urbanísticamente con el proyecto de Zucchi de 1837 al que referimos ampliamente.

El diseño de la expansión de la ciudad nueva que realizó José María Reyes (militar especializado en geografía, presidente de la Comisión Topográfica) continuó el amanzanamiento en damero, tomando como eje la continuación de la calle San Carlos (actual Sarandí), llamada “calle Real que va al Cordón” (actual 18 de Julio), trazada en línea recta desde el Mercado (antigua Ciudadela). A esta calle principal se le agregaron transversales y longitudinales siempre en damero, salvo la diagonal hasta la Aguada (desde Uruguay y Rondeau hasta Galicia) respetando un camino preexistente de los aguateros. Los solares se fueron rematando como forma de costear los gastos del nuevo Estado, a partir de terrenos pertenecientes hasta ese momento a la corona española (ejido).

Paralelamente se fueron generando dos asentamientos suburbanos espontáneos, en el Cordón y la Aguada, inmediatos a la Ciudad Nueva.

Durante la Guerra Grande (1839-1852) la situación particular del sitio de Montevideo, llevó a la creación (también a cargo de Reyes) de la villa Cardal (luego llamada Restauración) donde se instalaron las viviendas de las familias de los integrantes del ejército sitiador (de Oribe). Para esta villa se empleó también el sistema en damero, lo cual prueba el peso que seguía teniendo el modelo de ciudad indiana.

En esta villa se previó una plaza en cuyo entorno se construyeron en los años 1848 y 1849 el Colegio (actual hospital Pasteur) y la Iglesia de San Agustín. Y entre ésta, el campamento militar en el Cerrito y las chacras del Miguelete, donde estaban instaladas familias afines al grupo de Oribe, se instalaron los centros económicos y administrativos del “Gobierno blanco del Cerrito”.

El campo sitiador articuló una serie de asentamientos dispersos: villa Restauración, campamento del Cerrito, puerto del Buceo, chacras del Miguelete. Éstos se vinculaban entre sí por medio de distintas vías de comunicación: el campamento del Cerrito se conectaba con la Villa Restauración a través de la actual calle José Serrato, y la Villa se

conectaba con el puerto del Buceo por la calle Comercio, también estaban los caminos Propios y Larrañaga uniendo estos centros, actuales Bulevar José Batlle y Ordoñez y Avenida Luis A. de Herrera. Estos asentamientos respondieron a un formato que a nivel urbanístico se denomina “ciudad dispersa”.

En 1851, luego de la Paz de Octubre que puso fin al conflicto entre los orientales, la villa Restauración se pasó a denominar “Villa de la Unión” y al camino que la unía al centro montevideano se le llamó “Camino 8 de Octubre”.

Finalizada la guerra, todas las funciones económico-administrativas de esta “ciudad dispersa” vuelven a quedar centralizadas en la ciudad de Montevideo.

En los años siguientes a la finalización del conflicto, las dos obras arquitectónicas más importantes realizadas en la Ciudad Vieja fueron el Teatro Solís, analizado en el capítulo anterior, y la Aduana nueva, habilitada en 1853, obra del francés Aimé Aulbourg. Este edificio, destruido por un incendio en 1921, se alzaba en el lugar que hoy ocupa la Administración Nacional de Puertos.

En la villa de la Unión se construyó, en 1855, una importante Plaza de Toros, que se mantuvo activa hasta comienzos del siglo XX.

Sobre finales de esta misma década, Bernardo Poncini construye la Rotonda del Cementerio Central, ya referida.

En 1861, el Cordón y la Aguada fueron incorporados a la Ciudad Nueva, siendo delineados y amanzanados oficialmente, por ser “centros de población considerable”¹⁴, ampliándose así la planta urbana, llegando hasta la actual Avenida Fernández Crespo por el noreste hasta la confluencia de las actuales Eduardo Acevedo y Constituyente por el sureste.



ESTATUA DE LA PAZ JOSE LIVI

Fig. 31 *Estatua de la Paz*. Montevideo, Plaza Cagancha. José Livi. 1867. Se trata del primer monumento público de la ciudad y celebra la finalización de la guerra civil desarrollada en el país entre 1863 y 1865. El escultor italiano José Livi, radicado en Montevideo desde 1859, se valió de una alegoría con la figura de una mujer empuñando en su mano derecha una espada y en la izquierda una bandera, erigida sobre una columna al modo romano. Realizada en bronce, fueron fundidos dos cañones para tal fin. En 1887 se sustituyó la espada por unas cadenas rotas, razón por la que pasó a ser conocida como estatua de la Libertad. Y en una refacción realizada en 1940, se volvió a colocar la espada original.

¹⁴ Confrontar **Castellanos, Alfredo** (1968) *Montevideo en el siglo XIX*. Nuestra Tierra 3. Editorial Nuestra Tierra. Montevideo, pág. 13

Hacia 1870, fuera de la planta urbana, la villa de la Unión era la más pujante, acompañada de otros núcleos poblados medianos como el Paso del Molino (que ya empezaba a perfilarse como zona de paseo), el Cerrito, el Peñarol, el Reducto, la Aguada, y otros menores como Tres Cruces, Maroñas, Paso de las Duranas y Paso de la Arena. Claramente se trataba de núcleos constituidos a lo largo de las rutas que desde la campaña atravesaban la ciudad buscando el puerto de Montevideo.



PLANO MONTEVIDEO 1867

Fig. 32 Plano de Montevideo en 1867, levantado por el agrimensor francés I. D'Albenne, donde aparecen señalados los principales caminos con las denominaciones de la época: Camino de Sierra, de Goes, de la Agraciada, de Millán, de Burgues, de Octubre, de Lucas Obes, de Suárez, Larrañaga.

Señalan Baracchini y Altezor: “En el entorno del comienzo del último cuarto del siglo XIX, el esquema de un Montevideo constituido por la antigua ciudad colonial o Ciudad Vieja y la Ciudad Nueva ha sido sustituido por una compleja y desorganizada estructura urbana, que incorpora a las ya citadas Ciudad Vieja y Ciudad Nueva, limitadas por el antiguo Ejido, una serie de asentamientos habitacionales surgidos como consecuencia de la extensión de la actividad industrial.”¹⁵ Citemos por ejemplo la Villa Cosmópolis (actual Cerro) que gira alrededor de la industrialización de la producción pecuaria (saladeros, que ya iniciado el siglo XX serán sustituidos por frigoríficos).

A medida que se va dando este crecimiento, se desarrolla en el gobierno nacional la idea de adoptar medidas organizadoras, por un lado de la actividad industrial¹⁶, y por otro del límite urbano de Montevideo.

Y con respecto a esto último, por decreto del 31 de agosto de 1878 se crea el Bulevar Artigas. Concebido como un bulevar de circunvalación se disponía su trazado partiendo de la zona de Punta Carretas hasta llegar al camino Larrañaga (actual Avenida Luis A. de Herrera) para allí torcer al oeste y terminar en la playa Capurro.

¹⁵ Baracchini, Hugo y Altezor Fuentes, Carlos (2010) *Historia urbanística de la ciudad de Montevideo. Desde sus orígenes coloniales a nuestros días*. Ediciones Trilce. Montevideo, pág. 70

¹⁶ Se suceden decretos de remoción de aquellos establecimientos que se consideran “perjudiciales para la higiene pública”.

La zona que, desde los límites de la Ciudad Nueva, llegaba hasta el Bulevar Artigas, pasa a denominarse “Ciudad Novísima”. Y a diferencia de lo ocurrido con la Ciudad Nueva, creada en un solo acto y delineada centralmente desde la Comisión Topográfica (devenida a partir de 1864 en Dirección General de Obras Públicas), la Ciudad Novísima, en cuanto a la orientación de las calles, el amanzanamiento y loteo, responderá al empuje del interés privado, puesto de manifiesto en la obra de los agrimensores y rematadores de turno.

Paralelamente a esto, Montevideo comienza a desarrollar el ferrocarril, inaugurándose en 1869 el primer tramo entre las estaciones Bella Vista y San Isidro de Las Piedras. También en esta década aparecen los primeros ensayos de líneas de tranvías tirados por caballos, así como la instalación del servicio de aguas corrientes.

Expansión y especulación

En el último tercio del siglo XIX adquiere pleno auge la especulación inmobiliaria, con la venta, por medio del remate público, de lotes de terrenos para viviendas.

La población montevideana pasó de 33.994 habitantes en 1852 a 309.231 en 1908, según censos realizados en dichas fechas. Este fuerte crecimiento estuvo fundado en la importante inmigración recibida por el país en esas décadas pero también en el alto índice de crecimiento vegetativo que presentó la población nacional en el siglo XIX, así como en la atracción que ejercía la ciudad sobre la campaña.

La mayor parte de esta población se componía de sectores bajos y medios bajos, que se constituirán en el público objetivo de un sistema de remate de solares vendidos mediante cuotas accesibles y a un largo plazo.

Estas prácticas dieron lugar al fenómeno urbanístico que caracterizó a Montevideo en estas décadas, denominado “ciudad extendida de baja densidad habitacional”.¹⁷

La ciudad se fue transformando en una sumatoria de zonas de loteos, sin una coherencia formal urbanística que la definiera globalmente.

Se fortaleció así el concepto de barrio como un entorno territorial menor, y a medida que Montevideo se extendió fue integrando a las distintas villas que, perdiendo su autonomía comunal, pasaron a ser un barrio más.

La extensión de la ciudad en estas décadas se dio por el impulso de la iniciativa privada, materializada en las empresas de tranvías, la industria manufacturera y las compañías inmobiliarias.

El siguiente texto va en recuadro o con fondo de color con el título:

Francisco Piria y sus remates

Francisco Piria (1847-1933) fue el más importante representante de los extremos a que llegó la especulación de tierras urbanas. Su figura, que en el imaginario social adquiere visos de leyenda, se asocia con la conformación de casi 70 barrios montevideanos.

En 1874 se lanzó a la tarea de vender terrenos en cuotas. Y en 1879 fraccionó y vendió terrenos en Montevideo ya desde “La Industrial”, su empresa más exitosa. Sus remates estaban rodeados de un verdadero show, gestados a partir de afiches y anuncios muy llamativos, se concretaban en excursiones a los lugares loteados con la asistencia de música, fuegos artificiales y atractivos banquetes. En un afiche anunciando la inauguración del barrio General Flores, se lee: *“Con ahorrar un cigarrillo de papel, dos vintenes de tren y un escarbadientes por día se puede adquirir uno de estos lotes y al cabo de 30 o 40 meses, antes de concluir de*

¹⁷ Confrontar Baracchini, Hugo y Altezor, Carlos, obra citada, pág. 103

pagarlo valdrá 10 veces más del precio al que hoy lo pueden comprar. Vendemos por mensualidades pequeñas, para que todos los que aún no son propietarios y ganan poco y pueden ahorrar algo, aprovechen el momento y adquieran uno de estos lindos lotes asegurando sus economías y formándose así insensiblemente un verdadero y sólido porvenir: ¡El hombre que tiene algo: vale algo! El que nada tiene, nada vale y siempre está en las puertas de la miseria”¹⁸.

Las concentraciones industriales se ubicaban por fuera de la planta urbana; esta circunstancia, sumada al alto costo del transporte para los sectores de trabajadores, incidió en la especulación inmobiliaria. Los rematadores realizaron fraccionamientos de tierra en las cercanías de las fuentes de trabajo, contribuyendo así a la conformación del modelo de ciudad extendida.

La construcción de casas a finales del siglo XIX

El aumento sostenido de la población montevideana en las últimas décadas del siglo XIX dio lugar también a una importante construcción de viviendas.

En los nuevos barrios obreros se va levantando una vivienda popular, exenta, de elementos constructivos muy simples y de escasa perfección técnica, producto sobre todo de la autoconstrucción.

Pero también se dio la inversión en la construcción de viviendas para alquilar, destinadas fundamentalmente a los sectores de menores recursos. Sobre todo en zonas periféricas de la ciudad, como Cordón, Sur, Palermo, Aguada y Arroyo Seco, más que en las otras áreas, se desarrolla un programa de vivienda colectiva denominado popularmente “**conventillo**”. Se trataba de casas con habitaciones que se alquilaban independientemente y que compartían áreas de uso común. Generalmente se estructuraban en torno a patios y constaban de una o más plantas. Fueron objeto de reglamentaciones por parte de un estado liberal que buscó preservar mínimas condiciones de salubridad e higiene, y a pesar de los niveles de hacinamiento y falta de mínimas condiciones higiénicas y de confort, siguieron por varias décadas del siglo XX formando parte del paisaje urbano montevideano.



CONVENTILLO

Fig. 33 Conventillo montevideano. C. 1940.

¹⁸ Tomado de **Figueredo, Marcelo** (1999) *Haciendo Casas. Crónica de la construcción privada en el Uruguay*. Producción Editorial DobleEmme. Montevideo, pág. 49

También se construyeron **grupos de viviendas para obreros**, como los que edificó Alejo Rossell y Rius en los primeros años del siglo XX en el Reducto, para alquilarlos a los trabajadores de las fábricas situadas en ese entorno.

Otro emprendimiento importante fue el de la empresa Ferrocarril Central del Uruguay, que construyó un barrio para su personal junto a la Estación **Peñarol** en 1890. Unas 44 viviendas para obreros se dividen en dos grupos, a las que se suman 6 viviendas para empleados y 2 viviendas para personal superior. Las primeras están separadas del resto por un espacio intermedio con un centro de actividades sociales y deportivas y una escuela pública. Las viviendas de obreros se componen de 3 o 4 habitaciones, con una superficie de 110 y 165 metros respectivamente. Carecen de jardín, dos de las habitaciones dan a la calle y poseen un patio posterior al que dan cocina, baño y el resto de las habitaciones. Están agrupadas en dos franjas paralelas, ordenadas en grupos de a cuatro y separadas por una calle estrecha. Las casas de los empleados tienen jardín, mientras que las del personal superior se apartan del conjunto, adquiriendo un carácter señorial de tinte inglés.

Las clases medias, por su parte, habitaron la denominada **casa “estándar”**, denominación otorgada por Juan Giuria, modelo de vivienda entre medianeras que acompañó la expansión de Montevideo. Edificadas las más de las veces por maestros constructores de origen italiano, fue una versión popular de la vivienda lujosa de patios y claraboyas. Se repite su fachada de zaguán y ventanas con balcón, donde, en función de la riqueza y calidad de la integración de elementos decorativos de corte eclecticista e historicista, se evidenciaba el nivel económico del comitente.



CASA ESTANDAR

Fig. 34 Casa estándar de una planta. Montevideo.

La organización de la casa estándar consistió en una serie de habitaciones dispuestas en hilera sobre una de las medianeras, conectadas entre sí y articuladas en función de uno o dos patios, abiertos o con claraboya, recostados sobre la otra medianera. Generalmente dos de las habitaciones dan al frente, separadas por un zaguán. En estas salas se concentraba la vida social. El zaguán y su decoración también evidenciaban el nivel económico de los moradores. Las más lujosas se decoraban con escalones de mármol, frisos altos de mayólicas, molduras en paredes y techos y vidrios decorados en la puerta cancel. Al fondo se ubicaban el baño y la cocina. Señala Giuria: “Frecuentemente sus fachadas son lujosas, con pilastras o columnas, casi siempre corintias en los entrepaños, ménsulas muy salientes en el friso del entablamento que soportaban un balcón corrido con baranda de hierro en

reemplazo del pretil de la azotea y se reemplazaban los balcones de balaustres de mármol por otros de hierro”¹⁹.

Al principio la mayoría de estas viviendas eran de una sola planta, más tarde, para aprovechar el terreno, se construían de dos plantas, pero en realidad se trata de dos viviendas, con dos puertas de entrada, ya que una da acceso a la escalera que conduce a la planta alta.



CASA ESTANDAR DOS PLANTAS

Fig. 35 Casa estándar de dos plantas. Montevideo.

Esta vivienda estándar dominó entre 1870 y 1910-1920, a partir de esa fecha, por consejo de los cada vez más influyentes promotores de las corrientes “higienistas”, empezó a considerarse insalubre por tener habitaciones sin ventilación directa y fue prohibida por una ley de higiene en la vivienda, de 1922.

El siguiente texto va en recuadro o con fondo de color con el título:

Emilio Reus y sus barrios

Emilio Reus (1858-1891) fue, junto con Piria, figura clave en ese Montevideo de la expansión. Pese a su breve actuación en nuestro medio, su impronta fue determinante en la configuración de un nuevo paisaje urbano. Nacido en España llega a Uruguay en 1887 con apenas 29 años pero portador de una vasta trayectoria a nivel intelectual (abogado, doctor en filosofía y letras, escritor) y también a nivel empresarial y de especulación bursátil. Habiendo quebrado en España dos veces y luego en la Argentina, una vez más, arriba a Montevideo en un momento de crecimiento económico y financiero, propicio para los negocios. Va a dirigir el Banco Nacional hasta 1888, momento en que pasa a dirigir la Compañía Nacional de Créditos y Obras Públicas, constituyéndose en un caso paradigmático de iniciativa privada asociada al Estado en el campo de la especulación inmobiliaria. Esta compañía se ocupó de la venta y edificación de terrenos urbanos, produciendo una desmesurada valorización de los bienes inmuebles. Y es en este marco que Reus crea dos barrios, el Reus Sur en el barrio Palermo, hoy desaparecido²⁰, y el barrio Reus Norte, actual Villa Muñoz. La idea era ofrecer al inmigrante trabajador y con cierta capacidad de ahorro, la posibilidad de ser propietario de una casa confortable.

¹⁹ **Giuria, Juan** (1958) *La arquitectura en el Uruguay, tomo II de 1830 a 1900*. Universidad de la República, Montevideo, pág. 82

²⁰ Se trató de dos bloques de dos plantas y mansardas habitables, con un total de 96 viviendas. Estaban ubicados en una manzana, dividida al medio por la calle Ansina, delimitada por las calles Isla de Flores, Minas, San Salvador y Lorenzo Carnelli.

El barrio Reus Norte se proyectó en una antigua chacra de la familia Echeverría, ubicada entre el camino de La Figurita (actual Garibaldi) y el bulevar General Artigas, vecina al Reducto, que había sido rematada por Piria. En el predio se trazaron 18 manzanas, varias triangulares, generando las proas que caracterizan al barrio, y se proyectaron 531 viviendas (de las que se construyeron efectivamente 485) organizadas en 27 cuerpos. Se trató de una obra titánica, llevada a cabo en dos años, que empleó más de 2000 obreros y necesitó importar gran cantidad de materiales, ladrillos entre ellos ya que la producción local no lograba abastecer la demanda de la edificación. Las viviendas, de dos plantas, presentaron variantes en cuanto a riqueza de accesorios y posibilidades de confort, para brindar opciones en función de la capacidad económica del comprador. Las más lujosas incorporaron mármol y se coronaron con mansardas, aunque en la actualidad son muy escasas las que las conservan. Exteriormente se buscó dar “prestigio social”²¹ a estas casas, razón por la cual, junto con la monumentalidad, se distanciaron de las viviendas económicas que los trabajadores levantaban en los terrenos rematados. El barrio, alejado del centro, se conectaba con 18 de Julio a través de la calle Arenal Grande que a su vez actuaba como su eje vertebrador. El proyecto quedó inconcluso ya que no se construyeron las plazas y jardines previstos. La crisis de 1890 puso fin a la fiebre especulativa en la que se había movido Reus, llevándolo a la ruina nuevamente. El barrio entero pasó luego a integrar el capital del Banco Hipotecario, entidad que lo bautizó como Villa Muñoz.



PEATONAL REUS NORTE

Fig. 36 Vista de peatonal del barrio Reus Norte (Villa Muñoz), con los característicos colores de las fachadas, luego de la intervención de los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1992.

CONEXIONES DESDE EL PRESENTE I

Barrio Reus Norte 120 años después

En 1992, la Escuela Nacional de Bellas Artes, a partir de un proyecto donde participaron profesores y estudiantes, llevó adelante una intervención en el Barrio Reus Norte, pintando y restaurando, en acuerdo con los propietarios, los muros de las fachadas. Los cálidos y vivos colores que tiñeron esas fachadas, de casas tan semejantes y cercanas, otorgaron a este barrio un estilo particular y distintivo.

En la actualidad, esta intervención se ha deteriorado, junto con el natural deterioro de viviendas que tienen más de 120 años y que requieren en forma urgente ser remozadas. Hay

²¹ Confrontar Figueredo, Marcelo, obra citada, pág. 84

en curso un programa de la Intendencia Municipal de Montevideo (Programa de rehabilitación urbana del Barrio Reus Norte), financiado con el aporte de la Junta de Andalucía, “que apunta a preservar el patrimonio posibilitando restaurar, rehabilitar y reformar sus viviendas con asistencia técnica”²². El programa se plantea como meta el año 2014 para que los trabajos estén finalizados. Esperemos que así sea, ya que 178 bienes inmuebles del barrio fueron declarados Monumentos Históricos Nacionales en 1986.



FACHADA REUS NORTE

Fig. 37 Fachada de vivienda. Barrio Reus Norte, Montevideo.

En lo que refiere a las viviendas de los sectores altos de la sociedad montevideana, sobre finales de siglo, y de la mano de la europeización como uno de sus rasgos dominantes, comienza a manifestarse un afán de ostentación de su riqueza y rango en la pirámide social. Las modalidades fueron las **casas quinta** en las afueras de Montevideo y los “**palacios**” o “**palacetes**” en la planta urbana. Las primeras, predominantes en las décadas de 1870 y 1880, a partir de 1890 van a sentir la creciente competencia de las residencias en las zonas balnearias, aún así se mantienen como alternativas de fincas veraniegas. Estas construcciones, de caprichosas arquitecturas inspiradas en los más variados ejemplos del eclecticismo historicista, tuvieron en la zona del Prado su máxima expresión. Ya estudiamos ejemplos como la quinta Eastman, la de Berro y la de Raffo. Citemos ahora la **casa quinta de Idiarte Borda**, construida para el entonces presidente de la República por el arquitecto francés **Alfred Massüe** (1860-1923), radicado desde 1884 en nuestro país. Se trata de un claro ejemplo de arquitectura teñida de exotismo anclado en modelos franceses. Se desarrolla en tres plantas y buhardilla, e incorpora muchos elementos arquitectónicos de clara reminiscencia francesa: almohadillados, torrecillas, pináculos, techos curvos con tejas, etc. Alzada entre 1895 y 1897, se ubica en Villa Colón, sobre la Avenida Lezica, rodeada por un vasto parque de cuyo diseño se encargó el paisajista francés Charles Thays. Se compone de glorietas y canteros con especies cuidadosamente seleccionadas. A la casa se accede por una doble escalinata de gran porte, y en su interior destaca la riqueza y refinamiento de las terminaciones en madera, tapicería en paredes, enrejados, vidrios, etc. Todo el mobiliario fue encargado a Francia, lo que prueba el gusto de la época.



²² En <http://agenda.montevideo.gub.uy/p>

CASA QUINTA IDIARTE BORDA

Fig. 38 Casa quinta de Idiarte Borda. Montevideo. Alfred Massüe. 1895-1897. Ubicada en la zona de Colón, Avenida Lezica N° 5912, es una prueba del afrancesamiento montevideano de la época, tanto en su construcción como en el jardín y el alhajamiento.

Como ejemplo de palacete, aunque ya situados en los primeros años del siglo XX, citemos al **Palacio Taranco**, construido entre 1908 y 1910. Fue diseñado por dos arquitectos franceses contratados por el rico comerciante Félix Ortiz de Taranco, quienes le proyectaron no sólo la residencia sino también el alhajamiento. Estos arquitectos fueron **Charles Louis Girault** (1851-1932) y **Jules Leon Chiffrot** (1868-1925), quienes actuaron siempre desde Francia, por lo que la construcción estuvo a cargo del maestro de obras inglés John Adams. Ocupa la manzana delimitada por Plaza Zabala, calles 25 de Mayo, Solís y 1° de Mayo. Se trata de una manzana muy irregular, que planteó un desafío a los proyectistas a la hora de resolver en un espacio tan densamente urbanizado y con unas dimensiones pequeñas e irregulares, una casa que resultara suntuosa y que a la vez dialogara con el entorno.

El lenguaje arquitectónico del edificio remite a las construcciones francesas del siglo XVIII, y también su mobiliario y alhajamiento. En el interior, los espacios se organizan siguiendo la norma utilizada en las grandes residencias de la época: las salas sociales en la planta baja, las habitaciones privadas en la planta alta y las de servicio en el subsuelo.



PALACIO TARANCO

Fig. 39 Palacio Taranco. Montevideo. Charles Louis Girault y Jules Leon Chiffrot. 1908-1910. El acceso principal de la calle se resuelve a través de una rotonda cubierta ubicada en la esquina de las calles 25 de Mayo y 1° de Mayo. Frente a la Plaza Zabala se plantea un espacio enjardinado que actúa articulando la vivienda con el espacio de la plaza. El edificio se remata con un mirador desde donde el comerciante esperaba la entrada de los barcos en la bahía que traían y llevaban los productos que él intercambiaba con Europa.



PCIO TARANCO SALA

Fig. 40 Sala del Palacio Taranco. Estos espacios, profusamente decorados, tanto en paredes como techos, saturados de alfombras, cortinas, obras de arte, se convertían en el lugar de recepción y de representación de la alta burguesía.

La arquitectura industrial: el protagonismo del hierro y el vidrio

Los avances en la utilización del hierro, a finales del siglo XVIII, habían llevado a la construcción, en 1779, del primer puente de este material, sobre el río Severn en Inglaterra. Ligereza, transparencia, efecto de tensión y fragilidad, son las características estéticas básicas de la construcción en hierro. Incombustibilidad, resistencia, plasticidad, rapidez de ensamblaje y bajo coste, sus ventajas constructivas.

Con la llegada del siglo XIX, los progresos de la siderurgia facilitaron aún más la creación de elementos constructivos y decorativos en este material. Pese a esto, los arquitectos eran reacios a su empleo porque lo veían más vinculado a las obras de ingeniería, a las que consideraban en un nivel de inferioridad técnica y artística. Sin desconocer sus valores funcionales, descreían de sus valores estéticos.²³

Entre la segunda y tercera década del siglo XIX, los edificios se construían ya con buena parte de su estructura en metal. Sin embargo, se limitaba su uso al interior, desarrollándose el exterior con materiales y estética historicista.²⁴

Pero está claro que desde el punto de vista estético, estas décadas están marcadas por el enfrentamiento entre la tradición arquitectónica y las nuevas técnicas, materiales y también necesidades planteados por la revolución industrial.

El siguiente texto va en recuadro o con fondo de color con el título:

Ventajas constructivas del hierro

“El hierro colado es aproximadamente cuatro veces más resistente a la presión que la piedra y el hierro forjado hasta cuarenta veces más resistente a la tracción y a la flexión, pero ambos sólo cuatro veces más pesados. Además, se le puede dar la forma que se desee. Las columnas de hierro colado se decoraron con capiteles de los órdenes clásicos para que no parecieran tan extrañas. Las construcciones hechas a base de vigas y soportes metálicos ya no necesitaban paredes, al menos para su estática. De esta forma se introdujo la revolución técnica más grande de la historia arquitectónica de la humanidad: se pudo sustituir la construcción maciza por la *construcción de entramados*, que hacía posible erigir edificios de cualquier altura y extensión con piezas prefabricadas y en un tiempo mínimo.”

GYMPEL, Jan (2005) *Historia de la arquitectura. De la antigüedad a nuestros días*. Editorial Könemann. Barcelona, pág. 77

²³ En Francia, desde principios del siglo XIX, el antagonismo entre la técnica y la estética se manifiesta en dos instituciones: la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes. De la primera egresan ingenieros y de la segunda arquitectos. Los primeros, con una orientación volcada a la construcción desde una perspectiva funcional, serán los que den respuesta a las nuevas necesidades edilicias planteadas por la sociedad industrial.

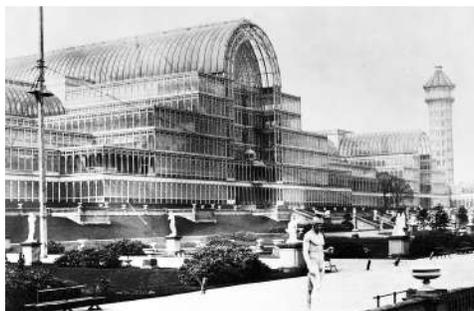
²⁴ El historicismo que mejor asimilaba los cambios que suponían el hierro y el vidrio, otro de los materiales cuyo uso había extendido la industrialización, era, como ya vimos, el neogótico.

El crecimiento urbano, con el ferrocarril como elemento central, llevó a que las ciudades salieran de sus límites y se proyectaran sobre el territorio circundante. Estaciones, puentes y viaductos, construcciones esencialmente prácticas, renovaron el paisaje, presentando al desnudo los nuevos materiales con sus infinitas posibilidades y revelando, por tanto, una nueva apariencia estética.

El ingeniero desplaza aquí al arquitecto, dando respuesta a las necesidades industriales de amplios y diáfanos espacios. Mercados, depósitos, plantas industriales, se resuelven con estructuras de hierro que sostienen cubiertas y muros de cristal, haciendo posibles la aireación y la luminosidad.

A los nuevos materiales y técnicas vino a sumarse luego, la modalidad de los elementos prefabricados y estandarizados, que llevará a la construcción masiva de edificios públicos como galerías, invernaderos, estaciones de ferrocarril, mercados, bibliotecas; y privados, como fábricas, almacenes, depósitos, etc.

Andando el siglo, aparecieron las “exposiciones”, nacionales primero, universales después. Se trataba de eventos en los que se mostraban los avances técnicos a través de las novedades surgidas de la industrialización. Estas exposiciones necesitaron de grandes espacios donde albergar máquinas y productos industriales. La primera exposición universal tuvo lugar en Londres en 1851. Se eligió Hyde Park como sede y se convocó a un concurso internacional para la construcción del edificio. Se presentaron 245 proyectos, pero ninguno fue considerado realizable, ni siquiera el ganador²⁵, ya que no preveía elementos recuperables después de la demolición, condición impuesta por la organización. Ésta elaboró entonces un proyecto de base e invitó a las empresas a presentar ofertas para su realización. La obra fue adjudicada a **Joseph Paxton** (1803-1865), un constructor de invernaderos, quien presentó una oferta donde se respetaban las condiciones básicas para la construcción: prefabricación total, rapidez de montaje, bajos costes, posibilidad de reutilización de los materiales y experiencia técnica. Es así como se construyó el **Pabellón de la Exposición Universal de Londres de 1851**, conocido también como **The Crystal Palace** (Palacio de Cristal), verdadero emblema de la arquitectura del hierro, por su fecha temprana de realización y por su apuesta a los nuevos materiales y a una nueva fórmula constructiva.



CRYSTAL PALACE

Fig. 41 *The Crystal Palace*. Londres. Joseph Paxton. 1851. Construido para la Exposición Universal de Londres de 1851, el edificio de Paxton sirvió de modelo para varios pabellones posteriores, en Europa y en Estados Unidos. Constituyó una obra

²⁵ Héctor Horeau, francés, plantea en su proyecto un pabellón de hierro y vidrio.

paradigmática por tratarse de uno de los primeros ejemplos en que la estructura constructiva asumió plenamente un valor arquitectónico.

Se trató de una construcción monumental de casi 600 metros de largo por 137 de ancho y 33 de altura, con un esqueleto de hierro y cerramientos de vidrio, siendo todas las piezas prefabricadas (segmentos metálicos y planchas de vidrio, realizados en serie), por lo que su montaje pudo realizarse en seis meses.

El edificio consta de cinco naves, la central más alta que las laterales, y éstas a su vez más elevadas que las colaterales. En el centro se levanta una nave transversal a modo de crucero, rematado en su parte superior por una gran bóveda de cañón, de altura tal que permitió albergar árboles en su interior.

Las cubiertas y muros de vidrio otorgaron una luminosidad inusual. La inexistencia de pilares y la disposición espaciada de columnas de fuste muy fino, otorgaron una sensación de espacio abierto que sorprendió a los contemporáneos.

Se exhibieron más de 100.000 objetos, no sólo industriales sino también artesanales y artísticos. Concluida la exposición, el edificio fue desmontado, trasladado y reconstruido de nuevo, con algunos cambios, al sur de Londres. Un incendio lo destruyó en 1936.

El siguiente texto y fotos van en recuadro o con fondo de color con el título:

El Mercado del Puerto, en Montevideo

El Mercado del Puerto, calles Pérez Castellanos y Piedras, es una estructura de hierro diseñada y ejecutada en Liverpool, y trasladada y montada en Montevideo en 1868, por técnicos ingleses. Se trata de un amplio espacio interno, con una zona central libre de columnas donde actualmente se ubica un reloj. Presenta una cubierta abovedada, con celosías de iluminación y ventilación, y exteriormente una envoltura en mampostería, de carácter historicista, cuya característica fundamental son los vanos en forma de arcos de medio punto y los portones de acceso.



MERCADO DEL PUERTO

Fig. 42 Mercado del Puerto. Montevideo. Mesures y Penot. 1868. Si bien conserva en líneas generales su cubierta, elementos sustentantes y muros externos, el mercado ha ido sufriendo diversas refacciones y modificaciones que han impedido que conserve a

pleno su valor arquitectónico. Resulta un interesante testimonio nacional de las novedades edilicias y constructivas de la arquitectura del hierro.



MDO. DEL PUERTO DETALLES 1 y 2

Fig. 43 y Fig. 44 Detalles de las estructuras sustentantes y de la cubierta del Mercado del Puerto.

En la segunda mitad del siglo XIX las exposiciones universales se convirtieron en importantes certámenes donde los países confrontaban sus avances técnicos y científicos. Con motivo de la exposición universal celebrada en París en 1889, conmemorando los cien años de la Revolución Francesa, el ingeniero **Gustave Eiffel** (1832-1923) levantó una construcción que se convertiría en símbolo de la nueva arquitectura del hierro: la **Tour Eiffel**, de más de 300 metros de altura.



TOUR EIFFEL

Fig. 45 *Tour Eiffel*. París. Gustave Eiffel. 1889. Situada en el extremo del Campo de Marte, a orillas del Sena, fue la estructura más alta del mundo hasta la construcción del Edificio Chrysler en Nueva York en 1929.

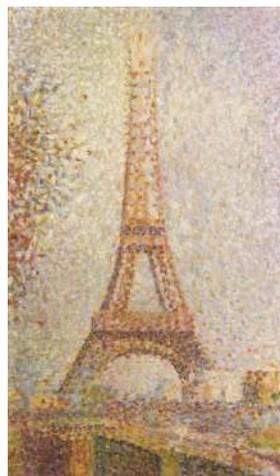


TOUR EIFFEL DETALLE

Fig. 46 Detalle de uno de los arcos tendidos entre los cuatro pilares y del primer nivel. Sostuvo Eiffel: “El primer principio de la estética arquitectónica prescribe que las líneas esenciales de un monumento se adapten perfectamente a su finalidad. ¿Y cuáles son las leyes que tuve en cuenta en la torre? La resistencia al viento. Pues bien, yo sostengo que las curvas de las cuatro costillas, tal como las ha expresado el cálculo (...) darán una gran impresión de fuerza y de belleza, puesto que ofrecen a la vista la audacia de la concepción del conjunto, mientras que los numerosos huecos obtenidos en ellas mismas harán resaltar enérgicamente el constante cuidado por no ofrecer a la violencia de los huracanes superficies peligrosas para la estabilidad del edificio”.²⁶

Se convirtió en un hito constructivo, no sólo por su altura que hizo de ella el edificio más alto del mundo por varios años, sino también por la rapidez de su construcción, ya que por el proceso de ensamblaje rápido de piezas prefabricadas estuvo lista en dos años.

Prevista para ser desmontada poco después de la exposición, debido a una favorable opinión pública, perduró como un emblema de la ciudad de París, cumpliendo así con uno de los objetivos principales de su construcción: demostrar el valor estético que podía lograrse con el hierro.



TOUR EIFFEL SEURAT

²⁶ Citado por Benévolo, Leonardo, obra citada, pág. 153

Fig. 47 *La Tour Eiffel*. Georges Seurat. 1889. Óleo sobre lienzo, 24 x 15,2 centímetros. Fine Arts Museum. San Francisco. Este cuadro, de pequeñas dimensiones, muestra a la torre todavía en construcción, sin el último piso. La construcción del monumento suscitó controversias entre los artistas. Cerca de trescientos, entre los que se encontraban los nombres de Guy de Maupassant, Charles Garnier, William Bouguerau, Alexandre Dumas y Paul Verlaine, denunciaron la construcción en una célebre carta abierta *Protesta de los artistas contra la torre del Sr. Eiffel*, publicada en el diario *Le Temps* el 14 de febrero de 1887.

Por último señalemos que en las dos últimas décadas del siglo XIX, un nuevo sistema de construcción, el hormigón armado²⁷, se presenta y hace rápidos progresos. La industria de la construcción, desarrollada a pasos agigantados en aquellas ciudades que se industrializaban con rapidez, como muchas de Alemania y Estados Unidos por ejemplo, hará de este nuevo material y del acero, los elementos centrales de la nueva etapa que, en lo atinente a métodos constructivos, se abría.

La Escuela de Chicago

Sobre finales del siglo XIX, en Estados Unidos tendrá lugar una importante renovación arquitectónica que lo alejará de la arquitectura historicista hacia una arquitectura funcional y en altura: la de los rascacielos.

El gran salto se verifica en la ciudad de Chicago, que en 1871 había quedado prácticamente destruida por un importantísimo incendio. La reconstrucción cobra fuerza entre 1880 y 1900 ya que Chicago atravesaba una etapa de crecimiento económico que el incendio no frenó. La burguesía industrial concentró esfuerzos en levantar un moderno centro comercial y de negocios (conocido como el “loop” de Chicago) constituido por edificios de oficinas, almacenes, edificios comerciales, hoteles y viviendas, respetando el mismo plano reticular previo. La demanda de ocupación es tan alta que los precios se disparan, lo que determina una especulación inmobiliaria que presiona a los arquitectos a proyectar aprovechando al máximo el espacio. La respuesta fue la edificación en altura, para la que no existían limitaciones urbanísticas, apoyada en los nuevos materiales y técnicas proporcionados por el desarrollo industrial: hierro fundido primero y forjado después; acero; hormigón armado; y ascensores, a vapor primero, luego de propulsión hidráulica y finalmente eléctricos.

La primera generación de este grupo de arquitectos renovadores, conocidos colectivamente con el nombre “Escuela de Chicago”, es encabezada por el ingeniero **William Le Baron Jenney** (1832-1907), ingeniero formado en Francia, quien entre 1883 y 1885 construyó el primer edificio alto con estructura en hierro y acero, denominado **Home Insurance Building**, demolido en 1931. Esta construcción, de diez pisos, empleó, por primera vez en la historia, vigas y columnas de acero y hierro para sostener los forjados de las plantas. De esta forma el muro se liberaba de su función sustentante y podía ser sustituido por ventanales reticulares que iluminasen el interior.

Es también de William Le Baron, el diseño en 1890 del **Manhattan Building**, de 16 pisos y 72 metros de altura, construcción considerada el origen del rascacielos.

²⁷ Hormigón reforzado con varas de acero.



MANHATTAN BUILDING

(Fig. 48 *Manhattan Building*. Chicago. William Le Baron Jenney. 1890. Constituye el primer edificio en alcanzar los 16 pisos, apoyándose, cada uno de ellos, en el esqueleto de acero. La combinación del granito de los pisos inferiores con el ladrillo de los superiores, otorga mayor ligereza a la carga sostenida por el acero interno.

Otros nombres importantes de esta escuela, son los del arquitecto **Daniel Burnham** (1846-1912) y del ingeniero **John Root** (1850-1891). Conformaron un equipo de trabajo en el que Burnham fue el emprendedor promotor de las ideas y Root el talentoso y cuidadoso creativo. De ambos son, entre otros, el **Rookery Building** (1888), el Monadnock Building (1891) y el Reliance Building (terminado en 1895).



ROOKERY BUILDING

Fig. 49 *Rookery Building*. Chicago. Daniel Burnham y John Root. 1888. Este edificio, de 12 pisos y 55 metros de altura incorporó las modernas técnicas de construcción (esqueleto de acero, pilares de hormigón, eliminación de muros de carga, ascensores, cristales, protección contra incendios) junto con elementos tradicionales tales como fachadas de piedra y ladrillo y ornamentación elaborada. De forma radicalmente innovadora, el edificio se apoya en una gran losa de hormigón armado que ofrece una eficaz plataforma sobre el suelo pantanoso de Chicago.



Fig. 50 Detalle de la fachada del Rookery Building. Pese a lo innovador de la estructura, su fachada, de piedra y ladrillo, y su interior, recurren a una ornamentación historicista que apela a influencias románicas, venecianas, bizantinas e islámicas.



ROOKERY BUILDING INTERIOR

Fig. 51 El interior del Rookery Building ofrece un sistema de iluminación natural a las oficinas a partir de un ingreso central de luz y a través de cubiertas de vidrio sostenidas en un entramado de hierro.

Otro discípulo de Le Baron Jenney fue **Louis Henry Sullivan** (1856-1924), el arquitecto más destacado de la Escuela de Chicago.

Nació en Boston y estudió arquitectura en el Instituto de Tecnología de Massachussets, instalándose en Chicago en 1873, seguramente atraído por las oportunidades abiertas con la euforia constructiva desatada luego del gran incendio de 1871. En esta ciudad fue alumno de Le Baron Jenney. Entre 1874 y 1876 vivió en Francia concurriendo a la École des Beaux-Arts. De regreso a Chicago manifestó su rechazo frente al eclecticismo historicista imperante en Europa, pero venía fuertemente influenciado por el racionalismo arquitectónico de cuño francés. Ingresó en 1879 a trabajar en el estudio del arquitecto e ingeniero **Dankmar Adler** (1844-1900), del cual se convertiría en socio en 1881. A partir de este momento, y hasta su separación en 1895, Sullivan y Adler constituirán el estudio más notable de la ciudad y diseñarán algunos de los edificios más emblemáticos de la Escuela de Chicago, siendo Louis Sullivan el artista y teórico de la sociedad, y Adler el empresario nato, al tiempo que el encargado de los cálculos.

Una de las ideas centrales de Sullivan era que el edificio debía manifestar ya en su fachada su función y su estructura interna, y no colocar de manera estándar fachadas históricas. Su lema: *“Form follows function”*, la forma sigue a la función. De acuerdo a la función, se distribuían las formas del edificio, de manera totalmente natural, incluyendo su fachada. Esto no obstó para que emplease en sus obras un exquisito lenguaje ornamental, incluso en los rascacielos. Lo que sí se propuso fue asociarlos a una nueva estética alternativa al historicismo.

Para Sullivan todo rascacielos debía presentar tres secciones o módulos arquitectónicos asociados a la función, claramente distinguibles en su fachada. Una primera sección es la que está en el nivel de la calle, la visión pública del edificio, donde éste ofrece a los usuarios los espacios de reunión o de compras y la entrada principal. Un segundo módulo lo constituye el cuerpo central, donde se ubican las oficinas con sus ventanas en retícula. Y un

tercer módulo, ubicado en el ático, donde se encuentran todas las instalaciones que garantizan el funcionamiento del edificio.

En asociación con Adler diseñó más de 100 edificios, la mayor parte comerciales, de los cuales pocos han llegado hasta nosotros. El más exitoso, diseñado en 1886, fue el **Auditorium de Chicago**, un edificio enorme y multifuncional, que incluía hotel, oficinas y un teatro, de excepcional acústica.



AUDITORIUM CHICAGO

Fig. 52 Auditorium Building. Chicago. Louis Sullivan y Dankmar Adler. 1886-1889. Esta obra, que impactó por su perfección acústica, fue la primera en emplear un sistema central de aire acondicionado y en utilizar exclusivamente bombillas incandescentes en su iluminación. La fachada revela ya la estética de racionalidad reiterativa perseguida por Sullivan en la disposición regular de los vanos, alternando ventanas con arcos de medio punto con otras simplemente adinteladas. Pero todavía aparece una estética ligada a los palacios renacentistas, presente en las variaciones del muro, al utilizar granito rústico almohadillado en el basamento y los primeros pisos y piedra arenisca tallada plana en los superiores. El edificio logra una perfecta combinación de monumentalidad y sobriedad decorativa, junto a una armonía en la estructuración de los volúmenes que empiezan ya a ganar altura.



AUDITORIUM CHICAGO ENTRADA

Fig. 53 Tres arcos cavernosos de gruesas dovelas que recuerdan a las portadas románicas, definen el acceso principal al Auditorium Building, por la Avenida Michigan. Por aquí se ingresaba al hotel, que se desarrollaba en siete pisos, espacios todos ocupados en la actualidad por la Universidad Roosevelt.



Fig. 54 Detalle de la fachada del Auditorium de Chicago.



AUDITORIUM DETALLE INTERIOR

Fig. 55 Detalle de ornamentación en el interior del Auditorium, prevaleciendo las formas curvas de carácter naturalista, recurrentes luego en la estética de Sullivan.



WAINWRIGHT BUILDING

Fig. 56 *Wainwright Building*. Saint Louis. Louis Sullivan y Dankmar Adler. 1890-91. En su fachada se leen claramente las tres secciones definidas por Sullivan: la primera a la altura de la calle con acceso a tiendas, el cuerpo central destinado a oficinas y un ático que alberga los mecanismos de mantenimiento del edificio. Es en el cuerpo central, de ritmo repetitivo y unitario, donde se gesta la altura del edificio. Allí aparecen enfatizadas las divisiones verticales, contraponiéndose a la zona del basamento y del ático que son horizontales. El material básico es granito rojo combinado con el tono más oscuro de la terracota empleada en la decoración de la entrada, las enjutas, los capiteles de los pilares, el ático y las cornisas. La decoración del edificio se realiza siguiendo lo que sería una constante en Sullivan: aprovechando formas geométricas simples, reflejo de la propia estructura interior, combinadas con ornamentación orgánica.



WAINWRIGHT BUILDING DETALLE

Fig. 57 Detalle de la fachada del Wainwright Building. El ático se decora con un friso de motivos vegetales, interrumpido por ojos de buey que se repiten de manera rítmica. Motivos vegetales también aparecen entre las ventanas en las diferentes plantas y en los capiteles de los pilares. Contraste entre verticales y horizontales como elemento decorativo.

Su obra más importante en solitario, luego de disuelta la asociación, fue el edificio para los **almacenes Carson Pirie Scout & Company**, construido entre 1899 y 1904.

En su última etapa, dedicó tiempo a la reflexión teórica, expresando sus ideas en conferencias y escritos. Su obra de mayor alcance, *La autobiografía de una idea*, publicada primero por entregas en el periódico de la Asociación de Arquitectos, se conoció en 1924 en un volumen único.

En Sullivan la estructura, composición y decoración de un edificio debían partir de una misma idea funcionalista, que penetra e integra el edificio entero hasta en sus mínimos detalles.

La obra de Sullivan ejerció una notable influencia sobre la arquitectura del siglo XX, tanto en lo formal como en aspectos teóricos.



ALMACENES CARSON

Fig. 58 Carson Pirie Scout & Company Building. Chicago. Louis Sullivan. 1899-1904. Sullivan resuelve este edificio de una manera muy original. Se organiza en una esquina ofreciendo fachadas a dos calles, cada una a diferentes alturas (nueve y doce pisos respectivamente) y con predominio de la línea recta. Sin embargo, la esquina redondeada ensambla las dos secciones ofreciendo un carácter contrastante. El empleo de una estructura no visible de acero y hormigón permitió generar interiores muy amplios y diáfanos, sin más interrupciones que finas columnas de apoyo con trabajados capiteles. La decoración del edificio se centra en las dos primeras plantas, donde empleó hierro para un motivo de carácter vegetal que contrasta con la piedra blanca de Georgia utilizada en las fachadas, reservando para los bordes de las ventanas y el remate de la cornisa, terracota también blanca.

ALMACENES CARSON DETALLE

Fig. 59 Para la entrada de los Almacenes, Sullivan diseñó un impresionante pabellón con herrería ornamental de gran complejidad, en base a los motivos orgánicos recurrentes en sus decoraciones.



ALMACENES CARSON LATERAL

Fig. 60 El muro ha sido sustituido por ventanas apaisadas que prácticamente convierten las fachadas en “muros cortina”, como los que luego popularizará la arquitectura moderna. Las ventanas apaisadas crean, además, un ritmo horizontal que singulariza al edificio, al tiempo que proporcionan el máximo de luz natural a las oficinas debido a su diseño, consistente en un cristal fijo central flanqueado por bandas móviles.

ALMACENES CARSON CORNISA

Fig. 61 Detalle del trabajo con terracota en el ático, cuyas ventanas se retranquean con respecto al plano de la fachada, visualizándose columnas de capiteles muy trabajados, lo mismo que los techos y cornisa.

Señalemos, por último, que la corriente innovadora que implicó la Escuela de Chicago se vio interrumpida a partir de la Exposición Universal de 1893, que la ciudad organizó con ocasión de conmemorar el 400 aniversario del Descubrimiento de América. Para esa ocasión, la arquitectura triunfante exhibida en los principales pabellones diseñados, fue la historicista, significando esto un freno a las propuestas renovadoras de la Escuela. En parte esto fue una de las razones de la debacle económica del estudio de Adler en 1894 y de su separación de Sullivan en 1895. Hubo que esperar algunos años para que muchas de las bases formales y teóricas de estos arquitectos, se retomen en uno de los movimientos arquitectónicos fundamentales del siglo XX: la arquitectura moderna.

El Art Nouveau y las variantes modernistas. Arquitectura y artes decorativas

Sobre finales del siglo XIX, promediando la década de 1890, irrumpen en el panorama de la arquitectura europea, aires de renovación. Se alzan contra las fórmulas historicistas y eclécticas imperantes, y plantean una arquitectura más creativa, dejándole un lugar a los nuevos materiales, mostrándolos abiertamente y construyendo con ellos un verdadero culto a la decoración.

Estos arquitectos renovadores, que rechazan la tradición y reivindican la libertad individual en la creación, darán soluciones muy disímiles a su afán innovador, por lo que constituyen un **movimiento**, y no un estilo, denominado **Modernismo**. Se desarrolla a caballo entre los siglos XIX y XX (1890-1910) abarcando al diseño en general, es decir arquitectura, mobiliario, joyería, cerámica, artes gráficas, etc. Y en lo que refiere a la arquitectura se revalorizó toda la producción artesanal: carpintería, herrería, vidriería...

El Modernismo como tal nace en Bélgica de la mano de arquitectos como Van de Velde y Víctor Horta, y tanto en este país como en Francia se denomina “Art Nouveau”. En Austria recibirá el nombre de “Szeessionsstil”; en Escocia, “Escuela de Glasgow”; en Italia, estilo “Liberty”; en Alemania, “Jugendstil”; en Inglaterra, “Modern Style”; y en España, “Modernismo”. En todos los casos se trata de una voluntad de “modernidad”, de ruptura con el pasado, que reclama una estética refinada y decorativista, pero cada uno de ellos definirá caminos distintos y particulares.

El surgimiento del Modernismo está vinculado a las conquistas de la arquitectura del hierro, en cuanto a comodidad y efectividad, y a que, a pesar de ello, no contaba con una aprobación estética²⁸. Pero reaccionaba contra la estandarización que conllevaba dicha arquitectura, reclamando el protagonismo de la creación de piezas únicas, más refinadas que las ofrecidas por la producción industrial, compaginando así funcionalidad y belleza, a partir del recurso a las artes decorativas y aplicadas para completar la apariencia final de la construcción.

Con respecto a las raíces del Modernismo, muchos autores las remiten al arquitecto y teórico francés Eugène Viollet-le-Duc, quien en sus escritos había defendido el uso libre de los nuevos materiales y la necesidad de indagar en torno a nuevas formas de expresión artística a los efectos de superar los estilos arquitectónicos del pasado. Sus propuestas, y su obra²⁹, tuvieron gran influencia en los arquitectos posteriores, como por ejemplo Víctor Horta y Héctor Guimard, a los que nos referiremos más adelante.

Es innegable también la influencia inglesa en el movimiento belga, cuna del Art Nouveau. Van de Velde, quien junto a Horta, como indicáramos, está en el arranque del movimiento, reconoce abiertamente el aporte inglés: “es indudable que la obra y la influencia de John Ruskin y de William Morris fueron las semillas que fecundaron nuestro espíritu, que despertaron nuestra actividad y provocaron la total renovación de la ornamentación y de las formas de las artes decorativas.”³⁰

Los nombres de Ruskin y Morris se vinculan con el movimiento inglés “Arts and Crafts”, surgido a mediados del siglo XIX y caracterizado por la revalorización de los oficios medievales. Frente a la producción industrial en serie, reivindicaron una arquitectura integrada con el trabajo artesanal (forja, joyería, esmalte, mobiliario, etc.), abarcando así todo el programa decorativo de interiores.

Señalemos, por último, y a modo de síntesis, que el Modernismo fue una manifestación burguesa urbana y anclada en un fuerte componente ornamental inspirado en la naturaleza, donde la línea ocupa un lugar central.

La Exposición Mundial celebrada en París en 1900 constituyó el evento donde el Modernismo tuvo su más alta representación.

Víctor Horta y la Casa Tassel

Víctor Horta (1861-1947) es el pionero del movimiento Art Nouveau en Bélgica y en toda Europa. Empleó el acero, la última innovación tecnológica a finales del siglo XIX, como material para sus estructuras. Pero prefirió exponerlas en lugar de ocultarlas, a diferencia de

²⁸ Esto, como vimos, llevaba a que construcciones como estaciones de tren, puentes, mercados, etc., se recubrieran con ropajes historicistas.

²⁹ Sobre la obra de Viollet-le-Duc, hicimos referencia en el apartado de este capítulo correspondiente a la arquitectura historicista.

³⁰ Tomado de Benévolo, Leonardo, obra citada, pág. 303.

lo que proponía su maestro Eugène Viollet-le-Duc, y lo hizo de un modo orgulloso y desafiante.



CASA TASSEL VICTOR HORTA

Fig. 62 Casa Tassel. Bruselas. Víctor Horta. 1892-1893. La fachada repite, como elemento dominante, el bow-window de las casas contiguas. Pero se distingue por el desarrollo curvilíneo que, en dos de los tres pisos de la casa, enlaza con los paños laterales. Frente a la complejidad del interior, la fachada de la casa Tassel es más bien modesta. En medio de la pared de piedra se utilizan algunos elementos de hierro.



DETALLE FACHADA CASA TASSEL

Fig. 63 Detalle del cuerpo central de la fachada. El primer piso presenta una serie de ventanas separadas por pequeñas columnas de piedra, y el segundo, balcones altos protegidos por una barandilla de hierro. En el tercer piso el bow-window se convierte en una terraza, continuando las tres aberturas, pero ahora en el plano de la pared.

Con la **casa Tassel**, una vivienda privada construida para un profesor universitario en Bruselas, Víctor Horta instaló tempranamente el concepto del Art Nouveau en el campo de la arquitectura.

La casa fue novedosa tanto por su estructura como por su decoración. Construida en un solar angosto entre medianeras, se desarrolla a partir de una escalera ubicada centralmente. La luz, proveniente de un techo acristalado ubicado en el pozo de la escalera, inunda los pisos inferiores, resultando una ampliación vertical del espacio. Espejos, colocados enfrentados, multiplican las habitaciones hasta el infinito. Todo el edificio significó una reinterpretación global de la visión espacial y un diálogo continuo entre la flexibilidad del hierro y la dureza de la piedra. Situando los pasillos en niveles escalonados, Horta eliminó los corredores interminables comunes en la época, tornando a las habitaciones independientes unas de otras. La continuidad y fluidez espacial entre los pisos se conseguía por medio de una línea espiral que unificaba el interior y mobiliario del edificio.



ESCALERA CASA TASSEL

Fig. 64 *Escalera de la casa Tassel.* Al igual que todo el interior del edificio, la escalera deja a la vista todo el armazón metálico. La decoración sinuosa, basada en la línea curva con su ritmo de “golpe de látigo”, se repite en la barandilla, en los motivos de los papeles pintados del muro y en el mosaico del piso. Una esbelta columna de hierro cumple su función sustentante al tiempo que se constituye en un importante elemento decorativo. El fuste semeja el tallo de una flor que se abre en el capitel.

El hierro se muestra y añade expresión a la estructura. Los soportes metálicos quedan al descubierto y así el espacio se hace más abierto, lo ingravido triunfa sobre lo compacto. Horta estaba muy interesado en el mundo vegetal, en la estructura de las plantas y en la lógica constructiva. Esto lo traslada a su decoración, pero nunca representando explícitamente el mundo natural, sino guiándose por alusiones, sugerencias y evocaciones. Como por ejemplo, la delgadez de sus fustes (tallos de las columnas), su posterior desarrollo (ramificación), sus incursiones por el techo y el descenso (enredadera) por la barandilla.

El Art Nouveau en Francia

Los aportes de Víctor Horta fueron rápidamente tomados y adaptados por **Héctor Guimard** (1867-1942) en París, creador de una decoración orgánica, sumamente plástica y sensual, como la que nos presenta en sus conocidas entradas del **metro de París**.



ENTRADA METRO PARIS

Fig. 65 *Entrada al Metro de París, estación Porte Dauphine. París. Héctor Guimard. 1900.* Esta entrada, una de las pocas que se conservan con todos sus elementos originales, en su momento constituyó un símbolo del progreso, en consonancia con el optimismo reinante en París por entonces. Consta de una elegante marquesina que se abre en forma de abanico, estructura tomada como modélica que se repitió en numerosas construcciones de diferentes ciudades.

Guimard aplicó los mismos motivos vegetales serpenteantes a la decoración de varios edificios en París, incluyendo el diseño del mobiliario. Entre los más notables figura el **Castel Bérenger**, construido entre 1894 y 1898, donde confluyen una estructura aún historicista, de clara influencia medieval, y una decoración renovadora, inspirada en la profusión de la línea orgánica tomada de la casa Tassel.



CASTEL BERENGER

Fig. 66 Castel Berenguer. París. Héctor Guimard. 1894-1898. Se trata de un edificio de apartamentos de estructura historicista y decoración modernista. También es modernista el concepto de unidad que presenta la obra, ya que Guimard no sólo decoró la estructura arquitectónica sino que coordinó todos los trabajos de carpintería, herrería, vidriería, tapicería y otros.



CASTEL BERENGER DETALLE PUERTA Y CASTEL BERENGER DETALLE DECORACION

Fig. 67 y Fig. 68 Detalles de la puerta principal y de la decoración exterior del Castel Bérenger, empleando el hierro y la línea ondulada y orgánica como eje principal de ornamentación.

Mobiliario

A lo largo del siglo XIX, los fabricantes de muebles europeos, sobre todo los franceses, mezclaron estilos del pasado. Los críticos decían que había una manifiesta falta de creatividad. La insatisfacción por esto fue proclamada por los arquitectos del movimiento

modernista: no sólo introdujeron en las fachadas contornos orgánicos y ondulantes, también diseñaron interiores completos en consonancia, para lo cual fue necesario una cooperación fructífera entre artistas de diversos lenguajes. La ebanistería tradicional consideraba que un mueble debía estar bien construido y ser funcional, una vez logrado esto, se decora. Por el contrario, los diseñadores del cambio de siglo pusieron el acento en la decoración. En su apogeo, un mueble Art Nouveau podía parecerse a un árbol florido; las patas se transformaban en raíces, el marco en el tronco y las principales ramas, y la cornisa en flores³¹. Insectos diversos hacían de tiradores de los cajones o servían de caprichosa decoración. El movimiento Art Nouveau en los muebles se apoderó de París entre 1895 y 1905 y desde allí se proyectó, en especial, a América Latina.

Uno de los principales logros del período fue imponer la idea de que el mobiliario de una habitación debía ser planificado por entero, rompiendo con la idea dominante del siglo XIX de ir adicionando diferentes muebles de estilos diversos para completar el salón.

En Francia dominó la llamada “Escuela de Nancy”, y los principales nombres fueron los de Louis Majorelle, Émile Gallé, Jacques Gruber, Eugène Gaillard. Con Louis Majorelle (1859-1926), las líneas de los muebles adquieren un nuevo dinamismo y elegancia con respecto a las formas tradicionales. Las innovaciones en la ejecución del mobiliario fueron más escultóricas que constructivas, por lo que se redujeron básicamente a un tratamiento de las superficies.



MESA LIBELULA GALLE

Fig. 69 Mesa libélula. Francia. Émile Gallé. 1898



SILLA MAJORELLE

Fig. 70 Sillón. Francia. Louis Majorelle. 1900

³¹ Confrontar Duncan, Alastair (1995) El Art Nouveau. Ediciones Destino. Barcelona, pág. 56



MUEBLE ART INSTITUTE

Fig. 71 Aparador. Francia. Eugène Gaillard. 1900

Alemania no desarrolló un diseño de muebles inspirado en flores e insectos, como fue el caso francés. Sus formas fueron mucho más sobrias, buscando que la función fuera el criterio de belleza. En este marco destacan los diseños de sillas de Richard Riemerschmid y de Peter Behrens. En Austria, Josef Hoffmann participó con sus diseños en una búsqueda de una identidad decorativa nacional. En su caso, al igual que en el de los alemanes, el énfasis está puesto en la funcionalidad.



SILLAS HOFFMANN

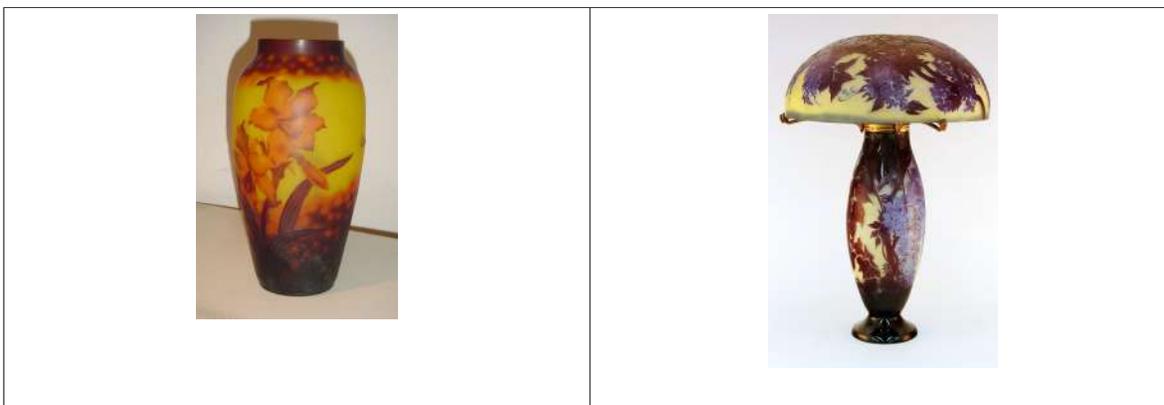
Fig. 72 Sillas. Austria. Josef Hoffmann. 1903-1906

Vidrio

El vidrio fue uno de los materiales preferidos del Modernismo. Las formas podían ser sencillas o caprichosas y la superficie podía ser tratada de múltiples maneras. Además, la rica policromía del vidrio destaca especialmente al utilizarlo en lámparas.

En esta área destaca la figura de Émile Gallé. Señala Alastair Duncan: “Bajo el mando de Gallé, el vidrio se convirtió en una forma de arte proteica. Antes había sido un material estático e incoloro que se pintaba o grababa con imágenes pictóricas; ahora se había transformado en un medio de movimiento simulado, con una mezcla infinita de colores, de complejas formas, tanto internas como en la textura superficial. La gama decorativa de Gallé y su modo de aplicarla a la masa vítrea fue aún más innovadora. Técnicas tales como la marquetería de vidrio, *intercalaire* (decoración entre capas), grabado, aguafuerte, pátina,

esmaltado y la aplicación o incrustación de piezas de vidrio, se mezclaron *ad infinitum* buscando la creación perfecta, casi siempre con un horneado adicional para aplicar la nueva decoración.”³²



FLOTERO GALLE Y LAMPARA GALLE
Fig. 73 y Fig. 74 Obras en vidrio de Émile Gallé. Francia. C. 1900

Pintura y artes gráficas

Como el movimiento fue sobre todo un modo de diseñar, no es posible sostener que haya habido una pintura Art Nouveau. Sí se puede afirmar que la pintura no quedó ajena a esta renovación, sobre todo en lo que implicaba de simplificación de la forma, espacios planos, la línea ondulada y su afinidad con el simbolismo, y podemos mencionar pintores que sin duda conectaron con la propuesta modernista. Tal el caso de Gauguin o Munch, cuya obra estudiaremos más adelante.

En 1900, en Viena, la obra pictórica de **Gustav Klimt** (1862-1918) puede calificarse como la que más plenamente encarna el movimiento, por su carácter decorativo, ornamental, belleza efímera, figuras femeninas cargadas de fuerza simbólica. Sus paisajes y composiciones florales, presentados en una compacta imaginería curvilínea, se emparentan directamente con la propuesta Art Nouveau.



KLIMT EL BESO

³² Duncan, Alastair, obra citada, pág. 102.

Fig. 75 *El beso*. Gustav Klimt. 1908. Óleo sobre lienzo, 180 x 180 centímetros. Galería Belvedere, Viena.

Pero es en las disciplinas de las artes gráficas (carteles, grabados, libros ilustrados y tipografías) y dentro de estas en el cartel, donde la contribución del Art Nouveau es más claramente determinante.

El **cartel**, a diferencia de la pintura, necesita ser visto en contraste con lo que le rodea y apreciado en forma fugaz. Exige imágenes que se distingan y un mensaje escrito comprensible y sucinto. Con el fin de aumentar su impacto, el cartel evolucionó según una metodología artística específica, consistente en fuertes armonías de color, vibrante ritmo lineal, imágenes silueteadas y la sutil integración de la escritura en el conjunto de la composición.

Alfons Mucha (1860-1939) fue el más famoso y celebrado de los cartelistas del Art Nouveau, en parte por su relación con Sarah Bernhardt³³, para quien hizo varios carteles de sus obras más importantes. Nacido en Moravia, región de la actual República Checa, e instalado en París a mediados de la década de 1890, fue un artista completo que no sólo brilló como dibujante, sino también en la pintura, la escultura, el diseño de joyas y el diseño aplicado a la industria, a la gráfica y a la decoración. En todas estas áreas, su trabajo se ha caracterizado por la gran abundancia de elementos ornamentales, así como por la presencia idealizada de una joven mujer, retrato estilizado del ideal de belleza de la época, vestida elegantemente, con joyas y rodeada de flores, arabescos y otros adornos. Esta figura femenina a menudo aparece inscrita en una composición vertical de unos dos metros de alto, con figuras a escala casi natural y con inscripciones en los márgenes superior e inferior.



GISMONDA MUCHA

Fig. 76 *Cartel para la obra Gismonda*, protagonizada por Sara Bernhardt. Alfons Mucha. 1894. Paris. Se trata de una litografía de 216 x 74 centímetros.



³³ Consagrada actriz de teatro francesa (1844-1923).

CARTEL JABÓN MUCHA

Fig. 77 Cartel publicitario. Alfons Mucha. 1897. Paris. Litografía, 51,5 x 37 centímetros.

Antonio Gaudí y el Modernismo catalán

En el marco de la arquitectura renovadora europea, destaca en particular la figura del catalán **Antonio Gaudí** (1852-1926), figura clave del Modernismo español. Su obra, con características muy diferenciadas del Art Nouveau, es muy original y resulta difícil someterla a clasificación alguna.

Barcelona, lugar donde se ubica lo más importante de la obra de este arquitecto español, era hacia 1900 la ciudad más poblada, luego de Madrid, e industrializada de España, al punto de constituir su verdadera capital económica. La Exposición Universal de 1888, celebrada allí, había contribuido a consolidar su prestigio y a impulsar a la economía catalana al comercio con muchas regiones europeas. Todas las construcciones y remodelaciones realizadas en la ciudad a raíz de este evento, constituyeron un antecedente del Modernismo catalán, del cual Gaudí es su más importante representante.

La trayectoria profesional de Gaudí había discurrido dentro de un eclecticismo muy original, con integración de elementos orientalizantes, árabes y góticos, en proyectos muy libres y personales. En particular se interesó mucho por el gótico y sus problemas estructurales, siguiendo las enseñanzas de Viollet-le-Duc, pero también por las posibilidades plásticas de los diferentes materiales.

Entre 1900 y 1910 abandona las referencias historicistas y eclécticas y construye las obras consideradas emblemáticas del Modernismo catalán: la casa Batlló (1904-1906) y Milá (1906-1908), y el Parque Güell (1900-1914). Pero sin duda que la obra por la que se lo distingue particularmente es la Iglesia de la Sagrada Familia (1883-1926), proyecto al que se abocó prácticamente en exclusividad en los últimos años de su vida.

Dentro de los aspectos más destacables de su trabajo está la concepción escultórica de sus edificios. No se limitó a la decoración superficial sino que dio a sus estructuras formas completamente plásticas. Al decir de Gypsel: “las fachadas se convirtieron en superficies porosas y agitadas que tenían el aspecto de peñas escarpadas, adornadas o labradas, las ventanas de entrada de cuevas, los tejados de arrecifes de coral, cubiertos con mosaicos abstractos a base de cascotes de vidrio o de arcilla”³⁴. Fue un innovador en el empleo del arco parabólico, experimentó con formas diversas, empleó gran variedad de elementos artesanales, destacando el vidrio y la forja, introdujo las plantas libres, tendió siempre a sorprender, por medio de recursos expresivos y dinámicos. Y no sólo proyectó edificios sino que su trabajo se extendió también al mobiliario y a otros elementos decorativos interiores, la idea central era la arquitectura total.

Sus formas nos remiten a la naturaleza, con referencias vegetales o animales, y sus edificios se pueblan de pasillos curvos y superficies trapezoidales y exteriores de dinámicas ondulaciones.

En la **casa Batlló**, consistente en un edificio de apartamentos, Gaudí parte de la reestructuración de una casa preexistente en un solar modesto entre medianeras. La fachada

³⁴ **Gypsel, Jan** (2005) *Historia de la arquitectura. De la antigüedad a nuestros días*. Editorial Könemann. Barcelona, pág. 81.

principal presenta en las plantas de los apartamentos una policromía iridiscente, ligeramente ondulada, lograda gracias al revestimiento con cerámica vidriada, con predominio del color azul verdoso. Esta técnica de revestir con trozos irregulares de diferentes colores fue muy usual en la obra de Gaudí y recibe el nombre “trencadís”. El basamento, planta baja y primer piso, es de arenisca gris con motivos florales, y actúa como estructura de carga de toda la fachada. Su articulación volumétrica, cóncava y convexa, recuerda formas óseas, que acentúan la percepción de solidez. La fachada termina en un tejado abuhardillado que genera una asimétrica cresta que recuerda el lomo de un dragón, y está revestido con baldosas de cerámica vidriada de colores que van del amarillo al azul, pasando por el verde.



CASA BATLLÓ

Fig. 78 Casa Batlló. Antonio Gaudí. Barcelona. 1904-1906.



CASA BATLLÓ DETALLE FACHADA

Fig. 79 Detalle del enorme ventanal con vidrios de colores circulares. Las columnas tienen forma ósea con decoraciones vegetales. También los balcones y sus barandillas tienen tratamiento óseo, remitiéndonos a los alvéolos oculares de las calaveras. La arquitectura se convierte en escultura.



CASA BATLLO ARCO

Fig. 80 *Ático de la casa Batlló*, con utilización del arco parabólico característico de la obra de Gaudí.



CASA BATLLO DETALLE TEJADO Y CASA BATLLO DETALLE CHIMENEAS

Fig. 81 y Fig. 82 *Detalles del tejado* con forma de lomo de dragón y de las chimeneas que coronan el edificio, donde es posible apreciar la técnica del trencadís.



CASA BATLLO INTERIOR

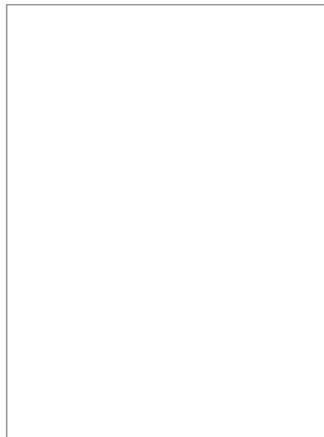
Fig. 83 Interior de la casa Batlló, con un importante trabajo en madera y vidrio, también diseño de Gaudí, quien también diseñó todo el mobiliario.

La **casa Milá**, también conocida como La Pedrera (por su parecido con una cantera), es un edificio de seis plantas, cuyos apartamentos se ordenan alrededor de dos patios, uno de planta circular y otro oval. Toda la estructura es metálica con un revestimiento de piedra. El gran volumen arquitectónico de la fachada, inclinada levemente al interior en la parte superior, provoca la sensación de una masa única. Los bloques de piedra están sujetos a un muro interior de ladrillo a través de grapas de hierro, produciendo una superficie ondulante. Destaca el hierro forjado de los balcones, en los que cada barandilla es una pieza distinta, con motivos abstractos y vegetales, caracterizados por hojas sinuosas. La terraza presenta ondulaciones en el piso, torres de ventilación con forma espiral, y chimeneas aisladas o en grupos de tres o cuatro, todo recubierto con trencadís blanco.



CASA MILA

Fig. 84 Casa Milá. Antonio Gaudí. Barcelona. 1908-1910. Esta imponente edificación se nos presenta como una gran masa escultórica. Según el proyecto original de Gaudí, que no se concretó, debía servir de peana gigantesca para entronizar la imagen de la Virgen.



CASA MILA DETALLE FACHADA

Fig. 85 Detalle de la fachada de la casa Milá.



CASA MILA FORJA BALCÓN

Fig. 86 *Detalle de uno de los balcones.* Los antepechos forjados fueron una creación vanguardista de un artista herrero muy vinculado a Gaudí denominado Jujol. Este trabajo fue la afirmación contundente que era posible crear esculturas en hierro, lección que aprendieron prontamente escultores como Gargallo y González³⁵.



CASA MILA AZOTEA

Fig. 87 También *la azotea* es una oportunidad para los volúmenes de carácter escultórico. Las formas allí creadas cumplen diferentes funciones: salidas de escaleras, ventiladores y chimeneas. Para los revestimientos se empleó el trencadís, sólo que esta vez el troceado se realizó con losetas de mármol.



CASA MILA FORMA AZOTEA

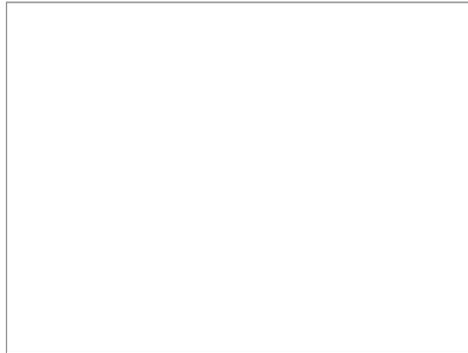
Fig. 88 *Ventilador de la casa Milá.* Estas formas caprichosas constituyen, según algunos autores, antecedentes de la escultura abstracta que estaba aún por venir.

³⁵ Pablo Gargallo y Julio González fueron dos escultores españoles que en la primera mitad del siglo XX destacaron por la experimentación con las formas y los nuevos materiales, creando una escultura de vanguardia.

El templo de la Sagrada Familia, su obra más célebre, fue una construcción a la que Gaudí consagró buena parte de su vida, residiendo incluso en ella sus dos últimos años. La construcción había sido iniciada ya por otro arquitecto. Gaudí se convirtió en su arquitecto jefe a partir de 1883 y si bien respetó el proyecto original en lo que a planimetría se refiere, acentuó en gran medida la verticalidad del edificio, poblándolo de elevadas torres.

Se trata de una iglesia de planta gótica de cruz latina, con cinco naves en sentido longitudinal, tres de ellas en el crucero. Pese a lo amplio del espacio, la verdadera monumentalidad estriba en las 18 torres, doce para evocar a los Apóstoles, cuatro a los Evangelistas y dos para la Virgen y Cristo.

Señala la autora María Antonietta Crippa: “Dado que consideraba la iglesia como el edificio más representativo de un pueblo, se propuso realizar en la Sagrada Familia la síntesis espacial y figurativa de su imaginario simbólico. Por esa razón, llenó los elementos arquitectónicos de emblemas, figuras de santos, flora y fauna catalana, y hombres de su tiempo representando personajes bíblicos. Además seleccionó episodios bíblicos y escritos religiosos, datos básicos de una narración escultórica con una función didáctica”³⁶.



SAGRADA FAMILIA

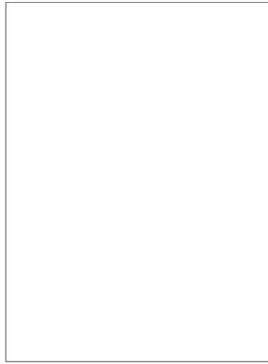
Fig. 89 *Templo de la Sagrada Familia. Antonio Gaudí. Barcelona. 1883-1926.*



DETALLE SAGRADA FLIA

Fig. 90 *Detalle de una de las fachadas, denominada del Nacimiento, realizada bajo la dirección de Gaudí.*

³⁶ Crippa, María Antonietta (2007) *Gaudí*. Editorial Taschen. Colonia, pág. 83.



INTERIOR SAGRADA FAMILIA

Fig. 91 *Interior del templo, donde se aprecia el juego de luces producido por los vitrales.*

Art Nouveau en Montevideo

Uruguay, a lo largo del siglo XIX, se va a caracterizar por absorber todas las tendencias europeas. A partir de la década del 80, y como resultado de un buen momento económico para los sectores dominantes, surgieron, en los alrededores de Montevideo, quintas suntuosas con logias y miradores que aplican historicismos y eclecticismos al modo europeo, tal como vimos con anterioridad. Paralelamente, el ferrocarril, el telégrafo, el gas, el vapor, la electricidad, irán agregándose ventajosamente para esa instalación del modelo europeo que caracterizó la época.

Los arquitectos del último tercio del siglo XIX en Uruguay, aplicaron cánones producto de su formación en Francia y en Italia (y en algún caso en España), todos ellos muy apegados a lo que denominamos eclecticismos historicistas.

No se había dado aún, a fines del siglo XIX, un intento por definir una arquitectura nacional.

En las primeras décadas del siglo XX, la creación arquitectónica siguió aferrada a estos cánones. Los primeros arquitectos formados ya en el Uruguay (a finales del siglo XIX se había creado el curso de arquitectura dentro de la ya existente Facultad de Matemáticas), recibían la teoría arquitectónica de la Escuela de Bellas Artes de París (donde el modernismo no tuvo un desarrollo comparable al de Bélgica o Alemania) o la influencia italiana, que siguió muy apegada a los *revivals* historicistas. Indiquemos como dato que en 1907 comienza a dirigir los estudios arquitectónicos en nuestro país José P. Carré, de fuerte predominio eclectista, y lo hará por más de tres décadas.

Por todo lo señalado, en ese marco historicista que prácticamente se extiende en Uruguay hasta la década del 30, los movimientos renovadores resultaron muy limitados. Fueron muy pocos los arquitectos que utilizaron formas modernistas, y por un período muy breve que podemos situar entre 1900 y la Primera Guerra Mundial (mientras que, como ya se dijo, el eclecticismo se extendió hasta bien entrados los años 30).

Vamos a citar la obra de algunos de ellos: Horacio Acosta y Lara, Américo Maini, Alfredo Jones Brown, Leopoldo J. Tosi y el catalán Cayetano Buigas i Monravá.

Pero volvemos a aclarar que su obra quedó inmersa en la poderosa corriente historicista, ya que ésta constituía el gusto de los grupos sociales ricos que eran los demandantes de una

arquitectura importante. Por lo tanto era muy difícil trabajar (y mucho menos sostener teóricamente) la innovación.

Otra cuestión importante a aclarar es que fueron esencialmente renovadores en lo decorativo más que en lo estructural, donde hay cierta confusión estilística, reflejo de la influencia europea y el gusto local.

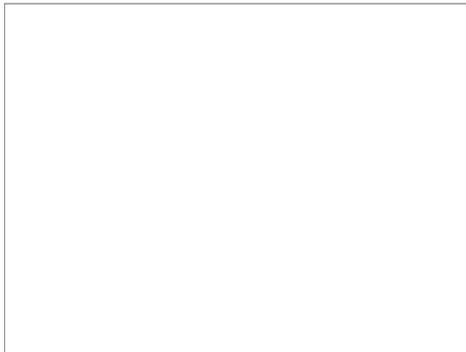
Alfredo Jones Brown (1876-1950), a diferencia de lo que solía ser la regla, no viajó a Europa, por tanto no tuvo contacto directo con el modernismo europeo, pero sí lo hizo a Chile y Argentina y tuvo contacto con arquitectos catalanes influidos por el modernismo que pasaron por Montevideo, Buigas i Monravá entre ellos.

Jones es un claro ejemplo de arquitecto que no pudo despegarse de la estructura compositiva neoclásica ni del eclecticismo, por tanto donde sí pudo concretar el modernismo fue en los aspectos decorativos de su obra, donde primó lo abstracto geométrico y la utilización del color, destacable en los techos del edificio para la Facultad de Enseñanza Secundaria (Instituto Alfredo Vázquez Acevedo).

A diferencia del modernismo europeo, a la arquitectura uruguaya le faltó la colaboración entre el arquitecto y el artesano (tan presente en el Art Nouveau, en la obra de Gaudí o en el movimiento Arts and Crafts inglés), eso llevó a dificultades en el uso del hierro y también a una menor riqueza ornamental.

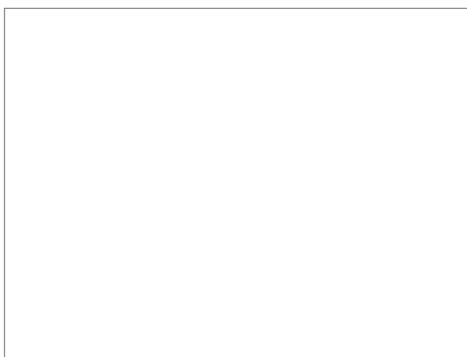
Señalemos entre las obras de Jones Brown: el edificio del IAVA, el edificio Rex, la casa de Piria en Piriápolis, la escuela pública del Reducto.

El **Edificio del IAVA**, inaugurado en 1911, es una construcción de expresión monumental fuerte, similar al de la Facultad de Derecho. La planta es simétrica y no se aleja de los proyectos de la Escuela de Bellas Artes de París, incluyendo la monumental escalera que pauta su ingreso principal por la calle José E. Rodó.



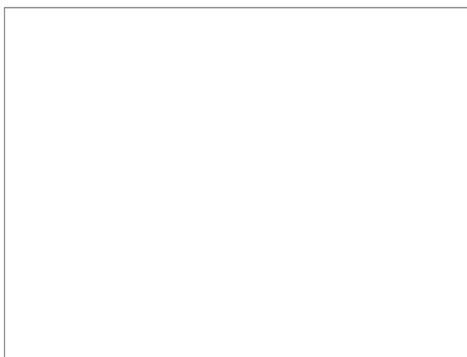
DETALLE FACHADA IAVA

Fig. 92 Detalle de la fachada del Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA). Alfredo Jones Brown. Montevideo. 1906-1911. Las fachadas aparecen trabajadas en fajas horizontales. La planta baja se apoya en un basamento que varía en función de la pendiente de la calle y se decora con elementos geométricos de inspiración modernista. La planta baja tiene elementos decorativos más clásicos, pero incorpora color y ladrillo visto.



FACHADA POSTERIOR

Fig. 93 *Fachada posterior del IAVA, sobre la calle Guayabo. Presenta un patio cercado por rejas entre pilones. Obsérvese el ornamento de la cornisa y el techo inclinado, con coloridas tejas y lucernarios, claro toque modernista.*



IAVA VISTA PATIO

Fig. 94 *Vista parcial de la planta alta que da a uno de los dos patios, que se organizan simétricamente. La innovación está dada por la inclusión de columnas de hierro, ornamentadas según modelos modernistas.*

Señala Walter Domingo, en su libro *Arquitectos del 900*: “En este edificio hay una mezcla de elementos decorativos clásicos y modernistas, en un juego plástico hábil, pero que no logra superar una situación de indefinición estilística. La solución resulta bastante confusa, al separar expresivamente planta baja y planta alta en oposición estilística. A la primera se le dio un tratamiento de “basamento” con un moldurado fuerte y geométrico, en tanto que la planta alta se acerca más a una solución neoclásica con ornamentaciones clásicas y modernistas mezcladas, aberturas con arcos de medio punto y arcos rebajados, con ladrillo visto. La cubierta, de tejas cerámicas, configurando una decoración geométrica de color, lucernarios y cornisa con elementos ornamentales, adquiere un valor plástico muy importante. El interior, como en todas sus obras, reduce la ornamentación al mínimo, con poco relieve y utilización de columnas de hierro fundido en los patios, constituyendo un conjunto arquitectónico austero, liviano, que contrasta fuertemente con el exterior”³⁷.

El Modernismo catalán (es decir el de fuerte inspiración en la obra de Antonio Gaudí) estuvo representado en nuestro país por la obra del **arquitecto catalán Cayetano Buigas i**

³⁷ **Domingo, Walter** (1993) *Arquitectos del 900. Alfredo Jones Brown – Leopoldo Tosi*. Editorial Dos Puntos. Montevideo, pág. 24.

Monravá (1851-1919), autor de los Pabellones de Exposición de la Asociación Rural en el Prado (construidos entre 1911 y 1913). A principios del siglo XX las exigencias del mercado internacional van a llevar a que los ganaderos realicen exposiciones donde se exhiban los logros en la mejora de los ganados. Con el apoyo del gobierno los ganaderos acondicionan un predio en el Prado en el que, además de caminería, ruedo, balanza, palcos, construyen tres pabellones destinados a albergar los animales mejorados, representativos de la modernización. Estas naves son proyectadas por el catalán, quien realiza diferentes y sobrias combinaciones con el ladrillo visto calcáreo buscando suavizar las aristas de estos galpones. Usa el zócalo inclinado buscando reducir la verticalidad de los muros, así como se utilizan ventanas y resolución de ángulos para aligerar la rigidez del encuentro de planos. En la decoración aparece la reminiscencia al lenguaje de Gaudí: ornamentación colorida, con inspiración vegetal y utilizando la técnica del trencadís (revestimiento de azulejos partidos).-



PABELLONES RURAL

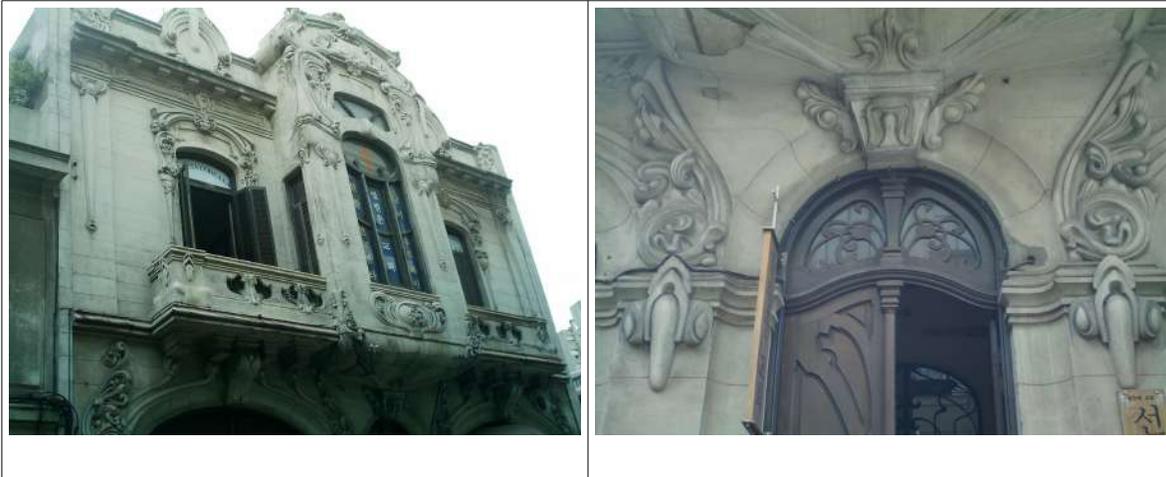
Pabellones de la Asociación Rural. Cayetano Buigas i Monravá. Montevideo. 1911-1913.



PABELLONES DETALLE Y PABELLONES RURAL DETALLE

Fig. 96 y Fig. 97 Detalles de los Pabellones de la Asociación Rural en la zona del Prado montevideano. Destaca la introducción de formas escultóricas, color y la técnica del trencadís, como elementos decorativos.

En 1905, el arquitecto **Horacio Acosta y Lara** y el ingeniero **Augusto Guerra Romero** construyen una **vivienda para el Sr. José Pedro Rodríguez** en la calle Bartolomé Mitre al N° 1410-1414, casi Rincón. Es interesante observar la decoración en líneas curvas, con inspiración vegetal, así como la utilización del hierro. Es monumento histórico nacional desde 1975 pero está en manos privadas y en un deplorable estado de deterioro.



VIVIENDA RODRÍGUEZ

Fig. 98 y Fig. 99 *Detalles de la fachada de la casa para el Sr. José P. Rodríguez. Horacio Acosta y Lara y Augusto Guerra Romero. Montevideo. 1905. Si bien la estructura responde a un modelo tradicional de vivienda para comerciante, esto es una planta baja dispuesta para oficinas o locales y la vivienda familiar en la planta alta, es en la decoración donde se refleja el lenguaje innovador. Los motivos vegetales, orgánicos, y la línea sinuosa revelan la influencia, en este caso, del Art Nouveau.*

Otro ejemplo de edificio inspirado en el Art Nouveau fue el construido en 1908 por el Arquitecto **Américo Maini** para la **Escuela Brasil** (Avda. Brasil N° 2963 esq. 26 de marzo) donde lo que resulta más notoriamente ligado a este movimiento es el tratamiento dado a sus rejas, donde logra que el hierro adopte líneas entrelazadas de exquisito valor artístico. El edificio escolar responde a todo un programa diseñado en 1906 para la construcción de escuelas públicas, en este caso el Arq. Maini proyectó el bloque de aulas recurriendo a estrictos criterios de simetría, el acceso central se realiza por un avance del volumen a través de una escalera, y el lenguaje modernista, además de la verja, lo encontramos también en la marquesina en hierro y vidrio y el particular tratamiento de sus ángulos. El ritmo constante de vanos y llenos, de similares dimensiones, confiere serenidad al conjunto, donde sólo destacan los elementos decorativos sobre las ventanas.

Todo el tratamiento de esta obra, su tejado y especialmente la verja, remiten al lenguaje modernista.



ESCUELA BRASIL Y ESCUELA BRASIL REJAS

Fig. 100 y Fig. 101 Escuela Brasil. Américo Maini. Montevideo. 1908. La influencia ornamental, en este caso más que del Art Nouveau de la vertiente más geométrica de la Escuela de Glasgow o de la Secesión vienesa, está presente en los detalles de la puerta, en la marquesina, en el tejado y fundamentalmente en la reja.

El arquitecto **Leopoldo Tosi**, que tuvo larga trayectoria como constructor no sólo de obras de arquitectura sino también de ingeniería, adhirió en su primera etapa, en esos primeros años del 900, al lenguaje modernista.

En 1907 construye el **Dispensario de la Liga Antituberculosa** Dr. Joaquin de Salterain, en la calle Magallanes N° 1320, entre Guayabo y José E. Rodó. Este edificio está resuelto en forma simétrica, destacando únicamente la fachada con elementos clásicos y decoración con formas vegetales, aunque alejadas del desarrollo lineal del art nouveau, las fachadas laterales no tienen decoración, pero el cerco que limita el predio al frente es el que expresa una mayor influencia modernista.



DISPENSARIO TOSI Y DISPENSARIO TOSI DETALLE

Fig. 102 y Fig. 103 Dispensario de la Liga Antituberculosa. Leopoldo Tosi. Montevideo. 1907. Al igual que en el caso de la Escuela Brasil, en este edificio la influencia modernista viene más de la Secesión vienesa que del Art Nouveau. Destaca la ornamentación de la fachada, de los pilones, y el diseño de la reja.

Otra construcción que corresponde a Tosi es el edificio comercial de **Pablo Ferrando** (1917), ubicado en la calle Sarandí N° 675, donde se ubica en la actualidad una librería. Concebido con un espacio central interior, es de 3 pisos altos en forma de balcón sobre

dicho espacio, solución que se adivina en la fachada ampliamente vidriada y con una estructura metálica expresada al exterior, todo lo cual recuerda a las innovadoras casas de Victor Horta.

Sin embargo, la parte superior de techo inclinado, balaustrada y construcción superior con cúpula circular, nos remiten a un historicismo del que es difícil desprenderse. Pero no olvidemos que esta dualidad estilística también existió en Europa.



EDIFICIO PABLO FERRANDO

Fig. 104 Edificio comercial Pablo Ferrando. Leopoldo Tosi. Montevideo. 1917

De las numerosas residencias privadas construidas por Tosi, destacamos en lenguaje modernista, **la casa quinta de Williman**, perteneciente a los años 1905-1907. Está ubicada en la Avda. Brasil esquina José Ellauri. En esta zona surgieron en el entorno del 900, con el desarrollo del balneario Pocitos, una serie de viviendas denominadas “chalet” o “petit hotel”, cuya principal característica era estar ubicadas en predios que permitieran espacios libres destinados a jardines o parques, tener generalmente dos plantas y un mirador en una tercera planta con cúpula de remate. Dentro de esta tipología se ubica la casa que Tosi construyó para Williman, tiene dos plantas, amplios salones para recepción, en la esquina un tercer nivel con cornisa y pequeña cúpula superior. Lo que más se destaca en esta obra es el uso del color, expresado por medio de ladrillos expuestos (alternados con paños de revoques), mosaicos de cerámica, y amplias vidrieras de colores con motivos claramente Art Nouveau. Hay también una fuerte influencia del modernismo catalán en la combinación de diferentes modalidades decorativas (como los frisos de cerámica) y por el uso del color, inusual en Tosi. El Art Nouveau francés está presente también en rejas y marquesinas, además de las vidrieras ya mencionadas.

Todo el conjunto trasunta liviandad y transparencia, incluyendo sus rejas y pilones.

Actualmente la vivienda, si bien es Monumento Histórico Nacional desde 1986, está en manos privadas que han agregado construcciones que alteran la visión de la estructura original.



QUINTA WILLIMAN

Fig. 105, 106, 107 y 108 Casa quinta Williman. Leopoldo Tosi. Montevideo. 1905-1907. Detalles de la decoración colorida y con diversos materiales, las vidrieras, las guardas cerámicas, las rejas y los pilones.

GLOSARIO

Ábside: Parte del templo, abovedada y comúnmente semicircular, que sobresale en la fachada posterior.

Arbotante: Arco o medio arco que da soporte extra a la parte superior de un muro, transmitiendo las tensiones de una bóveda o tejado a un soporte exterior.

Arco de herradura: Se denomina así al arco cuyo trazado corresponde a un segmento de circunferencia más amplio que un semicírculo, resultando así con una forma similar a la de una herradura.

Arco lobulado: El que está formado por diversos lóbulos, en número impar.

Arco parabólico: Es un arco que toma la forma de una parábola. Parábola: lugar geométrico de los puntos del plano equidistantes de otro punto fijo y de una recta fija.

Bóveda de arista: Es la formada por la intersección de dos bóvedas de cañón iguales que se cruzan perpendicularmente.

Buhardilla: Ventana que se levanta por encima del tejado de una casa.

Celosía: Tablero calado para cerrar vanos, que impide ser visto pero no impide ver.

Claraboya: Ventana abierta en el techo o en la parte alta de las paredes.

Chapitel: Remate de las torres que se levanta en forma piramidal.

Crucero: Lugar de una iglesia en el que se cruzan el transepto y la nave principal.

Deambulatorio: Espacio transitable que rodea o bien el altar como continuación de las naves laterales en las plantas basilicales o en cruz latina, o bien que rodea la nave central en las plantas centralizadas.

Encofrado: Molde formado con tablas o láminas de otros materiales, en el que se vacía el hormigón hasta que fragua, y que se desmonta después.

Enjuta: Término arquitectónico que designa al espacio resultante de inscribir un arco en un rectángulo o cuadrado.

Fuste: Parte más alargada de la columna, que se extiende entre la basa y el capitel.

Gablete: Coronación o remate a modo de frontón triangular y peraltado, que se usaba en el estilo gótico, habitualmente sobre un arco apuntado.

Litografía: Arte de dibujar o grabar en piedra preparada al efecto, para reproducir, mediante impresión, lo dibujado o grabado.

Logia: Término italiano que designa a la galería de arcadas abierta al aire libre por un lado.

Mampostería: Obra constructiva de piedra sin labrar o con la piedra tosca, que se apareja o dispone de modo irregular. Cada una de las piedras que la forman se llaman mampuestos, a las que para que asienten bien se les colocan a menudo unas piedras pequeñas denominadas ripios.

Mansarda: Ventana que se levanta por encima del tejado de una casa, con su caballete cubierto de tejas o pizarras, y sirve para dar luz a los desvanes o para salir por ella a los tejados.

Marchante: Persona que comercia especialmente con cuadros u obras de arte.

Mayólica: Loza común con esmalte metálico, fabricada antiguamente por los árabes y españoles, que la introdujeron en Italia.

Medallón: Tondo, obra en forma circular que simboliza el ideal de armonía.

Ménsula: Elemento que sobresale de un plano vertical y sirve para recibir o sostener algo. Puede aparecer ornamentado.

Moldura: Elemento decorativo que se coloca de manera corrida sobre una superficie de cualquier tipo, para decorarla.

Nervadura: Nervio. Elemento arquitectónico corrido que sobresale en el intradós de una bóveda.

Pilar: Elemento sustentante vertical de sección cuadrada o poligonal.

Pilastra: Pilar adosado a un muro con basa y capitel.

Pináculo: Elemento arquitectónico con decoración (frecuentemente de carácter vegetal) que remata por su parte superior un contrafuerte o un arbotante

Pretil: Murete o vallado de piedra u otra materia que se pone en los puentes y en otros lugares para preservar de caídas.

Puerta cancel: Puerta o reja de hierro que separa el zaguán del patio, corredor o escalera, y que se mantiene siempre cerrada en oposición a la de calle, que permanece abierta, en las denominadas casa estándar.

Sacristía: En una iglesia, lugar donde se revisten los sacerdotes y están guardados los ornamentos y otras cosas pertenecientes al culto.

Teja: Pieza impermeable de barro cocido, de forma curvada, con la que se cierra la cubierta exterior de determinados edificios.

Tracería: Decoración arquitectónica formada por combinaciones de figuras geométricas. En las ventanas o rosetones góticos, dibujos de piedra, calados.

Urbanismo: Conjunto de conocimientos relativos a la planificación, desarrollo, reforma y ampliación de los edificios y espacios de las ciudades.

Vano: Parte del muro en que no hay apoyo para el techo o bóveda. Por ejemplo, los huecos de ventanas o puertas y los intercolumnios.

Vitral: Composición con vidrios de colores, pintados o recubiertos con esmaltes, que se ensamblan mediante varillas de plomo.

Yesería: Obra hecha de yeso.

ACTIVIDADES

- 1) Visite la Estación Central de Ferrocarril de Montevideo, ¿qué aspectos historicistas reconoce? ¿y de la arquitectura industrial? Fundamente su respuesta
- 2) Indague sobre la vida y la obra de Francisco Piria, en particular su emprendimiento urbano en Piriápolis
- 3) Realice un registro fotográfico de al menos diez elementos decorativos Art Nouveau presentes en la arquitectura montevideana. Reúnalos en una presentación de diapositivas indicando los indicios que lo llevaron a cada elección.
- 4) Ubique información sobre el Parque Güell construido por Gaudí y responda:
¿Cuál es el origen de esta obra?
¿Quién era Eusebio Güell?
¿Qué espacios son los más notorios?
Comente, acompañándose de imágenes, las siguientes estructuras: banco-barandilla, sala hipóstila, gruta artificial, plaza mirador

PROCEDENCIA DE LAS FIGURAS

1. Fotografía de los autores
2. © Postdlf. Wikimedia Commons
3. © Alvesgaspar. Wikimedia Commons
4. © Peter Rivera. Wikimedia Commons
5. © Benh. Wikimedia Commons
6. © Eric Pouhier, Rainer Zenz, Niabot. Wikimedia Commons
7. Fotografía de los autores
8. Fotografía de los autores
9. Fotografía de los autores
10. Fotografía de los autores
11. Fotografía de los autores
12. Fotografía de los autores
13. Fotografía de los autores
14. Fotografía de los autores
15. Fotografía de los autores
16. Fotografía de los autores
17. Fotografía de los autores
18. Fotografía de los autores
19. Fotografía de los autores
20. Fotografía de los autores
21. Fotografía de los autores
22. Fotografía de los autores
23. Fotografía de los autores
24. Fotografía de los autores

25. Fotografía de los autores
26. Fotografía de los autores
27. Fotografía de los autores
28. Fotografía de los autores
29. Tomada de Benévolo, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, pág. 104.
30. © Thierry Bézecourt. Wikimedia Commons
31. Fotografía de los autores
32. Dominio público. Wikimedia Commons
33. Tomada de www.uruguayeduca.edu.uy
34. Fotografía de los autores
35. Fotografía de los autores
36. Tomada de nidodecaranchos.blogspot.com
37. Tomada de nidodecaranchos.blogspot.com
38. Fotografía de los autores
39. Fotografía de los autores
40. Tomada de www.restauracionuruguay.com
41. Tomada de web.carteret.edu
42. Fotografía de los autores
43. Fotografía de los autores
44. Fotografía de los autores
45. Fotografía de los autores
46. Fotografía de los autores
47. Dominio público. Wikimedia Commons
48. © J.Crocker. Wikimedia Commons
49. Fotografía de los autores
50. Fotografía de los autores
51. Fotografía de los autores
52. Tomada de vr.theatre.ntu.edu.tw
53. Fotografía de los autores
54. Fotografía de los autores
55. Fotografía de los autores
56. Dominio público. Wikimedia Commons
57. Tomada de shredworld.wordpress.com
58. Fotografía de los autores
59. Fotografía de los autores
60. Fotografía de los autores
61. Fotografía de los autores
62. © Karl Stas. Wikimedia Commons
63. © Francois Bernardin. Wikimedia Commons
64. Tomada de www.hewnandhammered.com
65. © Rémi Jouan. Wikimedia Commons
66. © Mossot. Wikimedia Commons
67. © Mossot. Wikimedia Commons
68. © Mossot. Wikimedia Commons
69. Tomada de marinni.livejournal.com
70. Fotografía de los autores
71. Fotografía de los autores

72. Fotografía de los autores
73. Tomada de blog.decomarketplace.cl
74. Tomada de www.antiques.com
75. Dominio público. Wikimedia Commons
76. Dominio público. Wikimedia Commons
77. Dominio público. Wikimedia Commons
78. © Tato Grasso. Wikimedia Commons
79. Dominio público. Wikimedia Commons
80. © Mcginnly. Wikimedia Commons
81. © Tato Grasso. Wikimedia Commons
82. © Tato Grasso. Wikimedia Commons
83. Dominio público. Wikimedia Commons
84. © Yearofthedragon. Wikimedia Commons
85. Fotografía de los autores
86. Fotografía de los autores
87. Fotografía de los autores
88. Fotografía de los autores
89. © Bernard Gagnon. Wikimedia Commons
- 90 a 108 Fotografías de los autores